

**Vito Santoro**

## **Narrare la post-realtà: la sfida del romanzo contemporaneo**

*Più volte gli studiosi della contemporaneità hanno affrontato il problema della de-realizzazione del reale e dello spaesamento dell'io, ormai condannato a galleggiare sempre più solitario sulla superficie liquida della nostra modernità. Di fronte alla perdita dell'esperienza da parte del soggetto e alla sostituzione del mondo con il discorso sul mondo, il novel, vale a dire la forma peculiare del romanzo realista occidentale a partire sostanzialmente dal primo Ottocento post-rivoluzionario, può svolgere ancora la sua fondamentale funzione di traduzione e interpretazione della realtà? Può ancora rappresentare un baluardo etico contro la cultura di massa e la rimozione del tragico? Assumendo quali forme, può narrare la post-realtà, cioè quella realtà intermedia né vera né falsa, in cui la rappresentazione ha sostituito le cose?*

*Di Vito Santoro, italianista della Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari e critico cinematografico, «incroci» ha già pubblicato i saggi: “Kill Bill” di Quentin Tarantino (V, 9, giugno 2004, pp. 135-137), Carlo Muscetta e il problema del realismo (V, 10, dicembre 2004, pp. 101-113), «Arreso a uno sguardo infinito»: Giorgio Bassani e il cinema (VII, 14, dicembre 2006, pp. 133-139) e ‘Scrivere di cose’: la nuova narrativa siciliana (VIII, 15, giugno 2007, pp. 117-137). Attualmente si occupa di figure e problemi della narrativa italiana contemporanea.*

I. Nel 1996 Tzvetan Todorov diede alle stampe *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, una sorta di autobiografia in cui raccontava la propria vita di esule che si riscopriva doppiamente esule quando tornava da Parigi, suo paese d'adozione, a Sofia, suo paese natale, per non parlare poi di un ulteriore approdo negli Stati Uniti. Quello che Todorov chiama 'spaesamento' è tutt'altra cosa da un turismo anche sistematico. Consiste semmai in quella sensazione di non sentirsi al proprio posto in nessuno dei luoghi in cui si finisce per vivere, nemmeno – o tanto meno – a casa propria: sapere che non esistono più case, nel senso di *home*, ma si vive in quell'*out there* da cui crediamo di essere ossessionati. In realtà, siamo spaesati, qualunque cosa facciamo, nel posto in cui siamo abituati a farla<sup>1</sup>.

A questa condizione Zygmunt Bauman ha dedicato una lunga, e giustamente celebre, riflessione. In particolare, il sociologo polacco individua nell'“insicurezza” (che egli in originale chiama *unsicherheit* – termine che almeno vagamente ricorda la freudiana *unheimlichkeit*), la condizione peculiare del cittadino globale, precisando appunto come di «questi tempi, invece che di “alienazione” sarebbe meglio parlare di “sradicamento” o di “estraneità”». Le radici di tale 'insicurezza' sono economiche e politiche – vincenti le prime, perdenti le seconde: «una caratteristica importante del mondo contemporaneo è la tensione tra due tendenze strettamente correlate ma evidentemente contraddittorie: la tendenza alla globalizzazione e quella alla localizzazio-

---

<sup>1</sup> Cfr. T. Todorov, *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza*, Donzelli, Roma 1997.

ne. [...] Mentre il capitale, e in particolare il capitale finanziario, “fluisce” senza più vincoli di spazio e di distanza, la politica resta locale e territoriale come prima<sup>2</sup>.

Ma la globalizzazione ha travolto anche l’immaginario, a partire dalla frattura tra il luogo di produzione di una cultura e quello o quelli della sua fruizione. Arjun Appadurai ha recentemente argomentato come l’immaginazione, grazie alla sempre maggiore rapidità e onnipresenza dei mass-media, sia divenuta ormai un fatto collettivo, trasformandosi sempre più in «un campo organizzato di pratiche sociali, una forma d’opera». Ne è conseguita una frammentazione di universi culturali che ha messo in crisi ogni paradigma tradizionale delle scienze sociali. I panorami etnici, culturali, politici ed economici si sono fatti così sempre più confusi e sovrapposti, le linee di confine spezzettate e irregolari. Ma soprattutto, questi stessi panorami, attraversati come sono da continui flussi culturali globali, si riflettono l’uno nell’altro, dando vita a un caleidoscopio mutevole e sempre nuovo.

Nell’ottica dell’antropologo indiano, l’immaginazione nel mondo moderno ha così assunto un diverso statuto di realtà, data la sua capacità di frantumare «la specificità dello spazio espressivo dell’arte, del mito, del rituale, per diventare parte del lavoro mentale quotidiano della gente comune in molte società». Non solo. Oltre ad assumere i connotati di una forza attiva, collettiva e politica, capace di ‘formare’ l’umanità, al di là delle tre dimensioni dello spazio e di quella del tempo, che caratterizzano la vita “biologica”, questo immaginario globalizzato ha trasformato il passato da spazio d’azione per la memoria qual era, in deposito sincronico di scenari culturali, vale a dire in una specie di archivio culturale del tempo a cui fare ricorso come meglio si crede<sup>3</sup>.

In modo assai penetrante Walter Siti ha parlato, a questo proposito, di “post-realtà”, vale a dire di una realtà intermedia, né vera né falsa, in cui la rappresentazione ha sostituito le cose, riducendo la vita a simulacro. Una “post-realtà”, figlia della tendenza – economica, sociale e antropologica – dell’intero Occidente a sostituire dio con la merce, in altre parole, a «comprarsi il paradiso in terra», lavorando sull’immagine, la sola a poter essere perfetta e, soprattutto, acquistabile. Si è determinata così, secondo lo scrittore, una vera e propria «artistizzazione di massa», l’avveramento del sogno dei surrealisti – sia pure in una forma tutt’altro che eroica perché degradata dalle regole del profitto – di una «estetizzazione collettiva»: non può essere altrimenti, visto che sono gli artisti e in particolar modo, gli artisti realisti, tipici dell’arte occidentale, «gli specialisti dell’immagine come surrogato del vero».

E il luogo in cui sono in corso le prove tecniche di questa post-realtà è la televisione con «programmi a basso costo (*reality* e *talk*) che si presentano come rappresentazioni della vita vera di persone reali, e che sono ‘aggiustati’ secondo le regole dell’appeal estetico e narrativo, secondo le ‘esigenze di immagine’<sup>4</sup>:

---

<sup>2</sup> Cfr. Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2000.

<sup>3</sup> Cfr. A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.

<sup>4</sup> W. Siti, *Il ‘recitar vivendo’ del talk show televisivo*, in «Contemporanea», III, 2005, p. 74.

Anziché – si legge nel romanzo di Siti *Troppi paradisi*, di cui si tratterà più diffusamente in seguito – ‘sfruttare’ la letteratura, il talk e il reality sembrano inventati dal nuovo Potere per neutralizzarla, per dichiararla antiquata, noiosa e forse terroristica. E il nostro sublime presidente del Consiglio, Silvio Berlusconi, non è colui che ha rubato il mestiere a tutti gli scrittori italiani, ma colui che ha dato il maggiore contributo per sostituire alla letteratura un’insulsa parodia.

[...]

Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all’indistinzione tra ideale e reale: una mimesi avvolgente, che viene a trovarti lei invece di essere tu stesso ad andare in biblioteca o al museo. Mai la gente ha tanto parlato, nei bar e nelle file alla posta, di fiction. Di storie possibili e parallele, che modellano il pensiero e il quotidiano, oltre i sogni. Bonolis è la fiction, la guerra è la fiction. Ma la fiction è la realtà cui aggrapparsi, quando la nostra privata realtà non regge al confronto della fiction. Non importa quanto brutti siano i programmi e quanto stupidi i loro inventori: è il sistema stesso in cui è strutturata la tecnologia televisiva che crea, di trasmettitore in trasmettitore, un mondo ‘estetico’, un universo surrogato a bassa responsabilità e a bassa coerenza logica<sup>5</sup>.

Fin qui, sia pure approssimativamente e schematicamente, la sociologia e l’antropologia. E la letteratura, in particolare, il *novel*?

In che modo quella che è la forma peculiare del romanzo realista occidentale riesce a descrivere lo spaesamento e l’insicurezza del cittadino globale, condannato a galleggiare solitario sulla superficie ormai liquida della nostra società? In che modo il *novel* riesce a relazionarsi nei confronti di un mondo, che in realtà è un’assenza di mondo? Come esso fronteggia eticamente quella confusione tra reale e immaginario, consustanziale alla cultura di massa, che, *iuxta* Morin, libera l’uomo dall’esperienza della propria mortalità<sup>6</sup>, ma, come è stato osservato, lo affranca «dalla responsabilità della mortalità altrui»<sup>7</sup>? Può il *novel* opporsi a quel dominio del significante, che, *iuxta* Lacan e Lévi-Strauss, non è stata affatto rivoluzionario bensì rivelativo di quella potente, forse magnifica, ma anche terribile allucinazione che la modernità ha forgiato e alimentato, cioè che il simbolico è esso stesso un qualcosa di immaginario, un’illusione *senza fondamento*<sup>8</sup>?

Già Bachtin ci ha insegnato come fin dalle origini, nel romanzo realista occidentale «il mondo raffigurato e quello raffigurante [...] si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all’ininterrotto metabolismo tra l’organismo vivente e l’ambiente che lo circonda»<sup>9</sup>. E recentemente Bodei ha ribadito, sulla scia di Leibniz

---

<sup>5</sup> W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 355-356, 127-8.

<sup>6</sup> Cfr. E. Morin, *Il cinema o l’uomo immaginario* [1956], Feltrinelli, Milano 1982.

<sup>7</sup> A. Scurati, *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006, p. 73.

<sup>8</sup> F. Carmagnola, *Il consumo delle immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

<sup>9</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo* [1975], Einaudi, Torino 1979, p. 401.

e di W. James, come esso si presenta come un mondo intermedio tra pubblico e privato, come un vero e proprio ‘subuniverso’ di realtà<sup>10</sup>.

Non a caso, il narratore si è sempre proposto come colui che implicitamente o esplicitamente, possiede la facoltà di consacrare l’esperienza comune, innalzandola a mito. Per raggiungere questo scopo, egli ha mosso i suoi personaggi quasi a creare un caso di cronaca; poi, una volta definito il cronotopo, è andato oltre l’esteriorità dei fatti, ricostruendo sfondi e legami inediti, sintetizzando nozioni divise dalla specializzazione del sapere; creando, insomma, una unità fittizia, che può avere punti di contatto con la realtà in sé, ma di cui, tuttavia, non si mettono in discussione i suoi aspetti costitutivi.

Dunque, alla base del romanzo c’è una sorta di effetto verità, un effetto *trompe-l’oeil*, un paradosso logico, che gli consente di opporsi alla realtà e di interpretarla: non fu Defoe a presentare la storia di Robinson Crusoe come realmente accaduta, suscitando un vero e proprio scandalo, quando un *pamphlet* rivelò che si trattava di un falso?

Oggi, come detto, questo bisogno, intrinseco nella scrittura di *novel*, di far sembrare vero il falso, deve fare i conti con quella che con Baudrillard possiamo chiamare “l’illusione del reale” o, con Žižek, il “deserto del reale”, vale a dire un pluriverso vacuo e perforabile, privo di profondità e di orizzonti, ma dalle relazioni interne istantanee, in cui si è sempre benvenuti, ma da cui è quasi impossibile uscire<sup>11</sup>. Un pluriverso virtuale in cui l’io è completamente spaesato in seguito al flusso incessante di informazioni – «“cultura” non vissuta» – dotate di una «libertà vuota, che non incontra mai vere resistenze»<sup>12</sup>, secondo la strategia della comunicazione globale elettronica in tempo reale, volta più che a occultare messaggi chiarificatori e veritieri, a operarne l’esposizione, sfrenata ed esorbitante, di tutte le loro varianti<sup>13</sup>.

Prendendo spunto da brevi, ma significativi e seducenti, scritti a firma di romanzieri (e anche critici) notevolissimi come Scurati, Forest e il già citato Siti, possiamo individuare nella narrativa italiana contemporanea – naturalmente quella che non si limita ad una orgiastica apologia dell’esistente né tanto meno alla logica del best seller e/o alla sottomissione alla cultura visuale – a partire dalla fine degli Novanta (ma il discorso vale anche per gran parte di quelle straniere occidentali, specie angloamericane, nei cui confronti la narrativa italiana stessa è peraltro fortemente debitrice), tre forme assai significative del *novel*, tre strumenti di relazione e di autenticazione del reale, che qui iniziamo ad enunciare per poi sostanziare ed esemplificare nel corso di questa indagine (a proposito della quale va precisato come essa sia aliena da qualsiasi intento di ricostruzione storico-letteraria e tanto meno, di svolgere un

---

<sup>10</sup> Cfr. R. Bodei, *Vite parallele. Etica e romanzo* in Id., *Destini personali*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. ??-??.

<sup>11</sup> Cfr. J. Baudrillard, *L’illusione del reale o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993 e S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2002.

<sup>12</sup> F. La Porta, *L’autoreverse dell’esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*, Bollati Boringhieri, Milano 2004, p. 13.

<sup>13</sup> Cfr. M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

quanto mai improbabile ruolo di inventario di libri e autori). Forme che affondano le proprie radici nella tradizione letteraria a testimonianza del fatto, che come sottolineato di recente da Casadei, nella situazione attuale della letteratura post-postmoderna la nozione di tradizione, insieme a quella di stile, continuano ad essere punti di riferimento ineludibili<sup>14</sup>:

- il romanzo mitopoietico, che assume come punto di partenza fatti storici o elementi dell'immaginario collettivo per creare un'epica della contemporaneità;
- la confessione soliloquio di un io narrante che rilegge fatti del proprio passato;
- l'autobiografia, in tutte le sue varianti, da quella come "mezzo" a quella come "fine", che tende spesso ad assumere le sembianze del romanzo-saggio.

II. In un breve studio dal significativo titolo *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Antonio Scurati osserva come nel Novecento quasi tutte le esperienze dell'individuo siano state filtrate attraverso i mass media. Questo assottigliamento dei confini tra realtà e finzione, la sostituzione della vita vissuta con l'immaginario collettivo, costruito/imposto dagli apparati mediatici, ha fatto entrare la letteratura in corto circuito con la vita reale, facendola deragliare verso l'*inesperienza*. Sarebbe questa la nuova forma che va assumendo il rapporto tra l'io e il mondo (o l'assenza del mondo), «il nuovo senso di "nullatenenza assoluta" da cui nascono i romanzi oggi»<sup>15</sup>. Tanto che anche i libri più ingenuamente autobiografici affondano le radici non nel vissuto, ma nei materiali dell'immaginario, vale a dire nei libri o in quei simboli offerti in grande quantità dal cinema e dalla tv. Fatto questo che ha cambiato profondamente la condizione dello scrivere, determinando l'affermazione della retorica dello *storytelling*, che ha indubbiamente avuto una funzione correttiva nei confronti del romanzo italiano, dopo la grande carestia degli anni Settanta, ma ha confinato lo scrittore in una posizione di minorità intellettuale: non gli è più richiesto di avere una visione del mondo, ma semplicemente di dimostrare la sua abilità nell'intreccio.

Un modo per uscire dalla gabbia dell'inesperienza è, secondo lo studioso, il romanzo storico, o quanto meno, il romanzo scritto secondo una prospettiva storica: del resto, «oggi, in piena esplosione dell'inesperienza, qualsiasi romanzo si scriva, anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale, si scrive come un romanzo storico»<sup>16</sup>. In questo senso, il *plot* va inteso come una risorsa strategica, come una rete capace di catturare ogni altra forma del sapere.

Dunque, possiamo dire che narrare al tempo dell'inesperienza equivale ad abbandonare il mito del narratore spontaneo, infaticabile ed inesauribile produttore di racconti. Non esiste una correlazione diretta tra le cose e l'intelligenza. Tra i fatti raccontati e la loro interpretazione c'è sempre una distanza difficilmente colmabile: si è

---

<sup>14</sup> Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, in particolare pp. 7-16.

<sup>15</sup> Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, cit., p. 35.

<sup>16</sup> Ivi, p. 78.

cronicizzata “quella insufficienza della vita”, che costituiva la malattia di Madame Bovary.

Nella direzione indicata da Scurati si muove la ricerca letteraria del Luther Blissett Project, poi ribattezzatosi Wu Ming, ‘collettivo’ di scrittori, autori di romanzi di grande interesse, tra le quali vanno ricordati *Q* e *Manituana*.

Negli *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, i Wu Ming definiscono «narratore (o narratrice) chi racconta storie e rielabora miti, insiemi di riferimenti simbolici condivisi – o comunque conosciuti, e quand’è il caso messi in discussione – da una comunità»<sup>17</sup>. Mentre la mitopoiesi consiste «nel *manipolare* i miti, nel “farli a pezzi” e ricostruirli, per estrarre la consapevolezza dall’entropia, senza rinunciare alla ragione (come nell’uso strumentale del materiale mitologico da parte del nazismo) né all’emozione (cioè limitandosi ad analizzare)»<sup>18</sup>.

Dunque, all’immaginario prodotto al fine di mantenere e consolidare l’esistente, lo scrittore deve contrapporre una versione, per così dire, ‘dinamica’ e attualizzata del mito. Così, sottolineamo noi, i Wu Ming intendono seguire quanto suggerito da Roland Barthes nel suo celebre *Miti d’oggi*, dove il critico indicava come l’arma migliore contro il mito – inteso come valore imposto dall’alto a prescindere dal suo contenuto di verità, con il solo fine di rafforzare l’ideologia da cui prende origine – fosse il «mitificarlo a sua volta», il «produrre un *mito artificiale*: e questo mito ricostituito sarà una vera e propria mitologia. Visto che il mito ruba al linguaggio, perché non rubare il mito?»<sup>19</sup>

L’unico modo possibile per impedire la cristallizzazione dei miti, la loro alienazione «dalla comunità che li vuole usare per raccontare la propria lotta di trasformazione del mondo» consiste, secondo Wu Ming, nel raccontare storie, frammenti del passato, patrimonio di una collettività, che le ha tramandate di generazione in generazione, oralmente o attraverso la scrittura. Storie con la ‘s’ minuscola, che rappresentano «snodi di un cammino articolato attraverso lo spazio e il tempo», e che hanno per protagonista «l’infinita moltitudine di esseri viventi che ha lottato e che lotta per cambiare lo stato delle cose»<sup>20</sup>, magari riempiendo con la fantasia narrativa quelle zone d’ombra, dinanzi alle quali lo storico non può che arrendersi per insufficienza di prove: «anche raccontare è un modo di fare ipotesi, purché ci si attenga al criterio di James Ellroy: la *radicale verosimiglianza*»<sup>21</sup>.

Esemplare, a questo proposito, la dichiarazione d’intenti che precede *Asce di guerra*, non un romanzo ma un «oggetto narrativo» – come si legge nella premessa

---

<sup>17</sup> Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, 1 settembre 2000, in <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>.

<sup>18</sup> Wu Ming 1, *La storia delle storie / 1. La vita è racconto*, in «L’Unità», 14 settembre 2002.

<sup>19</sup> R. Barthes, *Miti d’oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 216.

<sup>20</sup> A. Fernandez Savater, *Intervista a Wu Ming 4: mitopoiesi e azione politica*, 2003, in «El viejo topo», n.180, luglio 2003, anche su [http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista\\_evt.html](http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html).

<sup>21</sup> Speciale *Semana Negra* – 14 luglio 2000, a cura di Wu Ming Yi e Wu Ming Liang, in <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap14.htm>.

all'edizione Einaudi del 2005, dopo la prima del 2000 – «per un terzo l'autobiografia di Vitaliano Ravagli, per un terzo una miscela di *fiction* e *non-fiction* (un personaggio immaginario in cerca di un personaggio reale s'imbatte in storie vere) e per un terzo saggio (ancorché “disinvolto”) sulle guerre d'Indocina, sorta di reportage epico che rimbalza continuamente tra Laos e Vietnam»<sup>22</sup>:

*Le frasi fatte e le formule ripetute dai palchi, come dai pulpiti, coprono la rabbia, lo sporco e la dinamite, consegnando al presente quello che chiede.*

*Scavare nel cuore oscuro di vicende dimenticate o mai raccontate è un oltraggio al presente.*

*Un atto spregiudicato e volontario.*

*Le storie non sono che asce di guerra da disseppellire*<sup>23</sup>.

Ci trova in questo modo dinanzi a una riscrittura del passato, «ipocalittica», in cui, come è stato osservato da Cortellessa, «la rivelazione viene dal Basso»<sup>24</sup>. Una riscrittura del passato che intende presentarsi come una epopea degli esclusi e degli sconfitti, scritta in maniera quanto mai accessibile grazie all'uso delle forme fabulatorie tradizionali (del resto, sottolinea Wu Ming, «il narratore non è un *artista*, ma un *artigiano* della narrazione» e «ha il dovere di non confondere l'*affabulazione*, sua missione principale, con un eccesso di autobiografismo ossessivo e di ostentazione narcisistica»<sup>25</sup>). In questo modo l'*epos* può diventare «un'arma culturale efficace, potenzialmente *egemonica* e quindi vincente, oltre la semplice testimonianza»<sup>26</sup>.

Da qui si comprende come la rivolta dei contadini della Germania del Cinquecento di *Q* (Einaudi, Torino 2000) o degli Irochesi della fine del Settecento di *Manituana* (Einaudi, Torino 2007), sono l'allegoria delle 'moltitudini', cioè di quel nuovo soggetto politico collettivo ancora in divenire, teorizzato da Antonio Negri e Michael Hardt e da loro comparato a quel cristianesimo nascente che contribuì potentemente a determinare, la fine dell'impero romano<sup>27</sup>. Ha, pertanto, ragione Angelo Petrella ad attribuire ai romanzi “neo-storici” di Wu Ming la fortunata categoria, elaborata da Linda Hutcheon, di *Historiographic metafiction*, visto l'uso delle «paratextual conventions of historiography to both inscribe and undermine the authority and objectivity of hi-

---

<sup>22</sup> V. Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, Einaudi, Torino 2005, p. 436.

<sup>23</sup> Ivi, p. 3. Il corsivo è nel testo.

<sup>24</sup> A. Cortellessa, *Ipoalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale*, in «L'indice dei libri» XVI, 7/8, luglio/agosto 1999. L'articolo è consultabile *on line* all'indirizzo [www.lutherblissett.net/archive/444\\_it.html](http://www.lutherblissett.net/archive/444_it.html).

<sup>25</sup> Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori*, cit.

Il recupero delle forme fabulatorie tradizionali – dal giallo al noir, dall'umoristico all'erotico, dal romantico al romanzo storico – è un processo che, come ha osservato Margherita Ganeri, nel campo peculiare della letteratura avrebbe segnato la svolta tra il moderno e il postmoderno (Ea., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999, p. 113).

<sup>26</sup> Wu Ming, *Giap!*, a cura di T. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2003, p. 26.

<sup>27</sup> Cfr. M. Hardt e A. Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano 2000 e *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano 2004.

historical sources and explanations»<sup>28</sup>. Oltre a rispondere questi lavori a quel «bisogno – per usare le parole della Ganeri – di perlustrare le modalità e le dimensioni della nuova percezione spazio-temporale, paradossalmente definita “astorica”», a quel «bisogno che, [...], corrisponde alla necessità di elaborare interpretazioni delle rapide trasformazioni socio-economiche e culturali del tardo capitalismo»<sup>29</sup>, nel contesto di quella destrutturazione delle relazioni tra passato, presente e futuro, che costituisce una delle cifre peculiari della postmodernità.

Altro caso particolarmente eclatante, al pari di *Q* e *Manituana*, di narrazione epica contemporanea è rappresentato senza dubbio dal dittico di Giancarlo De Cataldo *Romanzo criminale* (2002) e *Nelle mani giuste* (2007), romanzi in cui gli strumenti tecnici della letteratura di genere vengono posti al servizio della narrazione di storie e personaggi ripresi dalla cronaca nera, tenendo conto di carte processuali, rapporti di polizia, cronache giudiziarie, secondo la lezione della migliore *crime novel* americana. Così la finzione narrativa non è più, soltanto, ispirata dalla realtà quotidiana, tanto da alludervi costantemente, ma finisce per contenere veri e propri frammenti di cronaca, mescolati ad essa e perfettamente amalgamati grazie a una radicale verosimiglianza.

In questo modo De Cataldo offre un'epopea, un pezzo di storia segreta d'Italia, quella degli anni Settanta/Ottanta nel primo libro, in cui le vicende malavitose della banda della Magliana si incrociano con gli avvenimenti di uno dei periodi più drammatici della recente storia repubblicana: il sequestro Moro, il terrorismo rosso e nero, i servizi segreti deviati. E quella di inizio Novanta, precisamente dall'autunno '92 al dicembre '93, durante il terremoto provocato dal referendum sulla legge elettorale, dall'inchiesta di Mani Pulite e dalle stragi mafiose, un periodo in cui sfruttando l'*horror vacui* della politica, la Storia avrebbe consegnato l'Italia nelle “giuste mani”. E lo fa De Cataldo interpretando la Storia attraverso la rappresentazione di eventi reali «sotto il segno della Metafora», la quale trasforma in «archetipi letterari le persone che possono aver fornito spunti di ispirazione all'autore», come ricorda il giudice scrittore nell'*Avvertenza* che precede *Nelle mani giuste*<sup>30</sup>.

Secondo il grande modello ellroyano, il giudice-scrittore opta per una strategia narrativa a focalizzazione interna ai personaggi. Ne derivano due romanzi strutturati come un mosaico polifonico di tanti “io”, psicologizzati ai massimi livelli, con il ricorso a un parlato mimetico, alla lingua gergale e dialettale, in una efficace “soggettiva” che ci fa vedere il mondo con gli occhi dei vari Libanese, Freddo, Dandi, Scialoja e Stalin Rossetti.

Oltre ad Ellroy, un altro importante riferimento per molti scrittori tra i trenta e i quaranta anni è indubbiamente Thomas Pynchon, figura di culto della letteratura americana del Novecento. È il caso, ad esempio, di Tommaso Pincio, che, come si

---

<sup>28</sup> Cfr. A. Petrella, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, in «Allegoria», 2006, 52-53, pp. 134-48, in particolare pp. 145-8.

L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, Cambridge 1988, p. 122.

<sup>29</sup> Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, cit., pp. 117, 121.

<sup>30</sup> G. De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino 2007, p. 3.



intuisce dallo pseudonimo scelto, si pone in una posizione assolutamente epigonica rispetto al modello, da cui deriva il bisogno di intercettare il tempo nella sua totalità – dal passato, per come è stato e non è stato vissuto, al futuro visto come una catastrofe gioiosa – e riflettere sulla complessa trama del reale, sulle difficoltà dell'uomo occidentale a convivere con esso e sulla sua tendenza a sfuggirlo.

Così nei suoi romanzi – da *M* (Cronopio, Napoli 1999) a *Lo spazio finito* (Fanucci, Roma 2000), da *Un amore dell'altro mondo* (Einaudi, Torino 2002) a *La ragazza che non era lei* (Einaudi, Torino 2005) – dominati dall'ucronia e dalla distopia, Pincio originalmente, e paradossalmente, riprende le tesi sulla modernità di Baudelaire, facendo sì che l'immaginazione – facoltà regina dell'umano, secondo il poeta francese – sia effettivamente espressione del regno delle potenzialità da cui il reale (con le sue storie e i suoi accadimenti) si concreta. E questo in un progetto letterario segnato dall'improbabile e dall'inverosimile. Non a caso, con queste parole nella *Ragazza che non era lei*, il dj dell'unica radio, la Karma, che trasmette continuamente *Blue Moon*, aringa il pianeta:

Il problema delle storie che si leggono nei romanzi e che un tempo si vedevano anche sul grande schermo è che sono merda. L'origine del problema è la totale mancanza di realismo. Il realismo. Vi siete mai fermati a riflettere che ogni storia, per quanto assurda, ha una sua ragione di essere? Un suo ordine interno? Il mondo non funziona mica così. Il mondo non funziona per ragioni di essere e ordini interni. Se lo abbandonaste a se stesso, il mondo in cui vivete precipiterebbe nel casino più assoluto [...]. Ogni cosa tende al disordine, è una legge di natura. Prendete voi stessi, per esempio. Voi vivete. È un fatto. Non si può negarlo. Nondimeno è un fatto insolito. Rispetto a quanto succede in migliaia di altre galassie e centinaia di migliaia di altri pianeti, nulla è statisticamente più improbabile e inverosimile del fatto che voi vivete. Diciamo le cose come stanno, voi non dovrete essere vivi. D'altro canto è molto probabile che voi non la vediate alla stessa maniera perché voi siete proprio il tipo di persone capaci di pensare che hanno tutto il diritto di essere vive. Ciò vi rende sospetti, oltre che *improbabili e inverosimili*<sup>31</sup>.

Emerge da qui un antistoricismo di fondo, la negazione dell'idea di progresso: il caos del mondo comporta anche un nuovo modo di vedere il passato; la storia può essere percorsa *in ogni sua direzione*. Ci troviamo dunque, di fronte ad un postmodernismo attardato, in cui risaltano principalmente gli intenti decostruzionisti, perseguiti con il montaggio di testi diversi, il citazionismo, il *pastiche* e le sfumature pop. E questo secondo una vena affabulatoria, figlia dell'idea, borgesiana e appunto pynchoniana, di crollo del Tempo, inteso come fattore che impedisce allo scrittore di operare una sintesi: questi, per perseguire il suo intento di rendere sulla pagina il caos, non può lavorare in profondità e neppure in verticalità, non può andare dall'inferno alle stelle, ma spaziare sulla superficie delle cose e catalogarne quante più possibile.

---

<sup>31</sup> T. Pincio, *La ragazza che non era lei*, Einaudi, Torino 2006, pp. 35-36, corsivo mio.

Si realizza così quella soluzione che Cristina Campo aveva prospettato in un suo importante scritto del 1961, quasi venti anni prima che Cioran riferendosi alla nostra epoca, parlasse di post-storia:

L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida, del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino<sup>32</sup>.

In questo senso, grande interesse riveste l'operazione condotta da Umberto Eco nel suo *La misteriosa fiamma della regina Loana* (Bompiani, Milano 2005), in cui il postmodernismo ludico-citatorio dei romanzi precedenti viene declinato in una chiave, per così dire, pseudo-documentarista, seguendo la linea tracciata da W. G. Sebald, vale a dire puntando alla resa verosimile dei frammenti del passato, pur senza lasciare da parte i modi e le strutture narrative della *fiction*: non solo cioè con un "effetto di realtà", ma con l'uso, non illustrativo ma strutturale, di documenti veri e propri, come lettere, fotografie e ritagli di giornali, inseriti nel tessuto della narrazione. Documenti che hanno la funzione di vere e proprie stampelle, che aiutano ad attraversare la storia a ritroso, a rimontare il flusso della memoria, a suturare il mal d'archivio.

Nel "romanzo illustrato a colori" di Eco si racconta il viaggio *à rebours* nella memoria, di Giambattista Bodoni, sessantenne librario antiquario, per gli amici semplicemente Yambo, un soprannome preso a prestito da un libro per ragazzi degli anni Quaranta intitolato *Le avventure di Ciuffettino*. L'uomo colpito da un ictus ha conservato quella memoria che i neurologi definiscono 'semantica', mentre ha perso del tutto la memoria 'autobiografica': sa dunque declamare ogni poesia letta nel corso della sua vita e vanta una cultura enciclopedica in ambito storico e letterario, ma ignora ogni particolare di se stesso.

Il tentativo da parte di Yambo di mettere insieme le tessere perdute dell'intricato mosaico che componeva il suo *io* di un tempo, costituisce lo stratagemma narrativo per una *full immersion* temporale, che a tratti pare quasi assumere la forma di una vera e propria parodia della *Recherche* proustiana: una pirotecnica sarabanda in cui si alternano senza soluzione di continuità Salgari e *Pippo non lo sa*, gli inni fascisti e Flash Gordon (il titolo del libro è appunto mutuato da un fumetto di Cino e Franco).

---

<sup>32</sup> C. Campo, *Attenzione e poesia* in Ea., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 167. Scritto apparso per la prima volta sulle pagine dell'«Approdo letterario», VII, 13, gennaio-marzo 1961, pp. 58-62.

Così la forma romanzo tradizionale viene trasformata da Eco in un vero e proprio prodotto narrativo *transgenico*, frutto dell'assemblaggio di canzoni, poesie, citazioni, reperti, figurine, fumetti, che hanno punteggiato mezzo secolo di storia della comunicazione. Solo in questo modo è forse possibile ricostruire un 'io' attraverso il sapere partecipato, il mare di conoscenze generazionali, nazionali e sociali che ha in comune col suo tempo e di cui sono testimonianza e veicolo libri e riviste, giornalini e poesie, vocabolari e quotidiani, memorie storiche e cronache d'epoca.

Nei lavori qui citati, oltre alla sostanziale scomparsa della distinzione tra *mass culture* e *middle culture*, emerge il rifiuto di un'idea della Storia come entità «dotata di un significato e uno scopo immanenti che si dispiegano di soppiatto intorno a noi mentre stiamo parlando»<sup>33</sup>. Dunque, tornare alla storia non significa recupero dello storicismo, ma operare la sua rivisitazione e radicale messa in discussione: il passato si rivela come manifestazione della stessa legge della ripetizione, del ritorno del sempre-guale, dell'assenza di significati che è percepibile anche nel presente. E in parallelo si afferma la figura di uno scrittore, che «non imita e non ripudia né i suoi genitori novecenteschi né i suoi nonni ottocenteschi», che ha «digerito il modernismo, ma non lo porta avanti come un peso» e che «aspira a una narrativa che si rivolga a un pubblico più vasto di quanto non facciano [...] certe meraviglie tardomoderniste»<sup>34</sup>.

Allora, anche i mezzi come la *suspence* e lo straniamento, propri della narrativa di genere, sono funzionali al tentativo di rispondere nella migliore maniera possibile a quella domanda di orientamento cognitivo che il lettore richiede allo scrittore, ormai visto come portatore di una *mathesis* più che di una *mimesis*. Vale a dire come colui che mescolando continuamente livelli diversi, dall'iperfittizio al referto di cronaca, fa esplodere la contraddizione tra un reale sempre più filtrato dagli schermi televisivi e una costruzione letteraria che tende a diventare esclusivamente parodica e combinatoria.

III. Sulle attuali possibilità del romanzo e sul rapporto tra l'io narrante e il reale, si è interrogato Philippe Forest. Secondo lo scrittore e saggista francese, il romanzo per esistere deve rispondere all'appello dell'*impossibile del reale*; deve, cioè, esprimere tutti gli aspetti del reale che vengono catalogati come osceni, quelli da cui si distoglie lo sguardo, vale a dire quelle esperienze estreme, quelle cui è legata la nostra vera vita, emotiva e intellettuale, quelle che il discorso sociale non integra per la sua scomodità. Per meglio chiarire questo concetto, egli espone, sulla scia di Lacan e Bataille, una singolare teoria, la *teoria del resto*:

dividete 10 per 3: per lontano che andiate oltre alla virgola, vi resterà sempre qualcosa del dividendo e questo «qualcosa» lascia ogni calcolo incompiuto. Il «reale» è ciò di cui l'operazione del sapere non viene a capo, il «resto» cioè, che

---

<sup>33</sup> T. Eagleton, *Le illusionismo del postmodernismo* [1996], Editori Riuniti, Roma 1998, p. 42.

<sup>34</sup> J. Barth, *La letteratura della pienezza: fiction postmodernista*, in Aa. Vv., *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Bompiani, Milano 1984, pp. 94-95.

impedisce che il conto sia mai tondo, che il calcolo si chiuda giusto. C'è questo «qualcosa» che persiste, eterogeneo rispetto all'ordine del discorso, che non si lascia dissolvere al suo interno, e che chiama allora l'eco di una parola – il romanzo – che sappia accoglierlo, quel resto che la «realtà» non vuole, nella quale non trova posto<sup>35</sup>.

È proprio questo resto che la realtà non vuole, lo scarto, la ferita, l'anomalia, il debordante, il «cadavere» – «non quello, falsificato, con cui gioca lo spettacolo televisivo, che viene esibito senza che ci si creda nei telegiornali, e neppure quello che manipola la società nel suo terrore puerile della morte, nel suo isterico puritanesimo nei confronti della morte», ma appunto, il «cadavere vero, quello della persona amata nel momento della sua perdita» – a costituire il territorio d'elezione del romanzo.

In quest'ottica, il romanziere deve orientare la propria scrittura ai fini di una ricerca dell'impossibile e dell'insostenibile attraverso l'esplorazione dell'intimo. Questa operazione non va intesa come una contemplazione compiaciuta e narcisistica del proprio io, ma come radicale scandaglio, nella direzione segnata da Bataille, di quella «ferita» interiore per mezzo della quale «gli esseri comunicano tra di loro e si trovano restituiti alla bellezza della notte». Dunque, secondo Forest, l'io non ha interesse in quanto tale – del resto, chiunque racconti la propria vita, dandole forma di racconto, la trasforma in finzione, secondo l'idea lacaniana della struttura funzionale della verità –, ma in quanto necessario e indispensabile supporto di un'esperienza che consente al soggetto di affrontare la sconvolgente avventura del vivere e dell'amare<sup>36</sup>.

E la prospettiva dello scrittore e critico francese si concretizza nella sovrapposizione della forma romanzo a quella della *confessione*, con l'io narrante in funzione di testimone o interprete di fatti real/fittizi, a volte ripresi a mo' d'*exemplum* dalla propria biografia. Così l'io narrante stesso fa del ricordo la possibilità di un ricongiungimento con la vita: il movente della confessione, che è sempre confessione dell'interiorità dell'uomo, è, infatti, secondo Zambrano, il sentirsi inimicato e l'aver quindi dato le spalle alla realtà, in cui si finisce col vivere rancorosi e come dimenticati<sup>37</sup>.

Prendiamo ad esempio, in considerazione il caso di Elena Ferrante. Il nucleo tematico essenziale dell'opera narrativa della misteriosa scrittrice napoletana può essere rintracciato nella perdita dell'amore:

Il bisogno d'amore – ella ha dichiarato a proposito del suo romanzo del 2002, *I giorni dell'abbandono* – è l'esperienza centrale della nostra esistenza. Per quanto possa sembrare insensato ci sentiamo veramente vivi solo quando abbiamo un dardo nel fianco che ci trascina dietro notte e giorno, ovunque andiamo. Il bisogno d'amore spazza via ogni altro bisogno e d'altra parte motiva tutte le nostre azioni. [...] In un certo senso la sottrazione dell'amore è l'esperienza comune più vicina al mito della cacciata dal paradiso terrestre, è la

---

<sup>35</sup> P. Forest, *Il romanzo, il reale. Un romanzo è ancora possibile?* [1999], Rizzoli, Milano 2003, p. 48.

<sup>36</sup> Ivi, p. 15.

<sup>37</sup> Cfr. M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

fine violenta dell'illusione di avere un corpo celeste, è la scoperta della propria inessenzialità e deperibilità<sup>38</sup>.

Del resto, aggiunge la Ferrante, di storie di destrutturazione della protagonista è piena la letteratura mondiale fin dalle sue radici – basti pensare al libro IV dell'Eneide, dove «la costruzione di Cartagine si ferma quando Didone si innamora» – e la perdita dell'amore rappresenta il grimaldello indispensabile per esplorare la propria interiorità attraverso una dolorosa rilettura delle schegge del proprio passato, le cui scorie, incancellabili, continuano ad intossicare il presente. Rilettura che si traduce in un racconto in prima persona, caratterizzato dall'uso continuo dell'imperfetto, cioè il tempo verbale che mette in primo piano l'aspetto durativo dell'azione.

Racconti di un io femminile destrutturato; storie di un durissimo percorso alla ricerca dell'essenza più intima e misteriosa della propria individualità, da raggiungersi anche al prezzo di sottrarsi alle leggi della morale ufficiale; narrazioni 'minimali' dalla struttura geometrica, in cui attraverso pochissimi fatti viene sviluppato uno studio scientifico sui drammi dell'anima, i tre romanzi di Elena Ferrante – *L'amore molesto* (1992), *I Giorni dell'abbandono* (2002) e *La figlia oscura* (2006) – costituiscono un *corpus* quanto mai omogeneo, tanto da potersi leggere come un unico libro. Romanzi in cui il continuo andirivieni tra presente e passato fa sì che l'io narrante femminile si trovi al centro di un gorgo emotivo, maturando nel suo intimo una «frantumaglia», cioè una situazione di malessere indefinibile, «origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione»<sup>39</sup>: nella sua testa si affollano tutta una serie di pensieri eterogenei, che costituiscono una gabbia dalla quale si può uscire solo con un trauma, con un atto violento che in qualche modo avvicini alla morte.

Analogamente, tutti gli scritti dello scrittore veneto Vitaliano Trevisan costituiscono le varie tappe di un interminabile, inquieto e inquietante soliloquio, caratterizzato da un flusso incessante di pensieri e impressioni, collocati l'uno affianco all'altro secondo una sorta di montaggio analogico. Un monologo gettato fuori d'istinto, in un fiato unico e ininterrotto, acceso dagli sfiati caldi di una rabbia mal repressa, sui quali incombe l'urlo della sconfitta. «Un continuo flusso di pensiero mai *finito*, ma solo *interrotto*» – così l'io narrante definisce *I quindicimila passi* (2002) – o uno *standard jazz*, in cui il tema si colloca alla fine, nascosto da un «lungo lunghissimo assolo», come si legge in *Un mondo meraviglioso* (1997). Un flusso di pensiero evidenziato da una paratassi ossessiva e furibonda, in cui il discorso diretto è del tutto assente, inglobato, senza l'uso di virgolette, due punti, lineette e altri segni paragrafematici, in una struttura sintattica quanto mai articolata e complessa.

In questo modo la pagina di Trevisan provoca nel lettore un vero e proprio senso di vertigine, risucchiandolo in una *trance* realistica, in uno smottamento fantastico. E nella ritmicità ossessiva della sua prosa, lo scrittore veneto riprende la lezione

---

<sup>38</sup> E. Ferrante, *La frantumaglia*, e/o, Roma 2003, pp. 102, 108.

<sup>39</sup> Ivi, p. 125.

di Thomas Bernhard (non a caso, l'io narrante tanto di *Un mondo meraviglioso* quanto del *Ponte* si chiama appunto Thomas), modello vincolante, forse anche ossessionante della sua scrittura. Non è un caso che nel *Ponte* l'io narrante racconta di aver comprato il suo primo libro dello scrittore austriaco, *Il nipote di Wittgenstein*, il 13 febbraio del 1989, cioè esattamente all'indomani della morte di Bernhard, della quale non sapeva nulla e che venne tenuta segreta a tutti, almeno per qualche tempo. Si stabilisce così una sorta di eredità, che non consiste semplicemente nella ripresa di uno stile del discorso o di una visione del mondo, ma di una vera e propria, come è stato osservato, grammatica del reale e della sua essenziale intollerabilità. Ci troviamo anche qui, come nel caso di Pincio, dinanzi a un epigonismo, che non si traduce in un mera imitazione, ma, in una *aemulatio* e quindi, in una sostanziale libertà creativa<sup>40</sup>.

'Flusso di pensiero', 'assolo', «raccontare in prima persona, o raccontare, sempre in prima persona, una seconda persona» – come si legge nel *Ponte* –, sono il prodotto di un'identità che, nel momento in cui ricorda situazioni ed eventi, non li riorcina, ma paradossalmente li subisce come una tragedia o una malattia. Dunque, una memoria che stritola l'io narrante in un presente indefinito, mescolato in modo confuso con il passato, che si mostra in un *patchwork* di ricordi affastellati, così che i piani temporali della storia si confondono.

Ne deriva che l'unica soluzione non può che essere il «cercare di dare un senso al [...] proprio frammento di presente *in quanto presente in cui il passato non smette di crollare*». Anche se ciò porta all'odio. Un odio che procede a cerchi concentrici dalla famiglia alla città, Vicenza, dalla città alla Regione e al resto d'Italia. Un odio che lo porta a trovare pace solo nel pensiero della morte. Del resto, «uomini morti, pensieri morti, parole morte, in fondo è con questo che abbiamo a che fare con la letteratura»:

i morti – si legge ancora nel *Ponte*, uno dei romanzi importanti di questo periodo – sono tutti uguali, si è detto, e dunque vanno onorati tutti nello stesso modo, ed è così: i morti sono tutti uguali, ma il giudizio dovrebbe riguardare solo quanto hanno fatto, o non hanno fatto, da vivi. I morti sarebbe meglio lasciarli dormire, e invece essi vengono riesumati e ricomposti di continuo, e usati di continuo per gli scopi più bassi e meschini, col risultato che si continua a raccontare sempre e soltanto la storia di un fallimento dopo l'altro, a cui manca sempre la parola fine, cioè manca sempre un responsabile. In fondo, pensai, è esattamente quello che faccio anch'io. Cercare di dare un senso al mio proprio frammento di presente in quanto presente in cui il passato non smette di crollare<sup>41</sup>.

Altro maestro del monologo ad accumulazione è il palermitano Giosué Calaciura<sup>42</sup>, che nei suoi romanzi e racconti, tra cui i notevoli *Malacarne* e *Lo sgobbo*, descri-

<sup>40</sup> Cfr. E. Trevi, *La grammatica del destino nel memoriale di Trevisan*, in «il Manifesto», 1 marzo 2007.

<sup>41</sup> V. Trevisan, *Il ponte. Una ripetizione*, Einaudi, Torino 2007, p. 115.

<sup>42</sup> Per una più completa analisi del *corpus* narrativo di Giosué Calaciura mi permetto di rinviare al mio studio *'Scrivere di cose': la nuova narrativa siciliana*, in «ancroci», VIII, 15, giugno 2007, pp. 117-137.

ve un mondo popolato da corpi vivi-morti, sopravvissuti come scarafaggi a eventi estremi, segnati da una doppia esistenza fuori-dentro, da un doppio movimento implosione-esplosione, che li ha trasformati in fantasmi e visioni. Un mondo chiuso – sia che si tratti della periferia palermitana più degradata sia che si tratti delle stanze vaticane, come nell’ultimo romanzo *Urbi et orbi* – che vive in uno stato di perenne pre-apocalisse. Un mondo in cui non c’è conflitto tra gli ultimi e il genocidio, tra il sottosviluppo e l’omologazione, la repressione e il consumismo. Un mondo, vera e propria “gabbia di cocodrilli”<sup>43</sup>, in cui gli uomini lottano violentemente solo per soddisfare i loro appetiti primi, mossi come sono dall’«istinto del fango» e da «quella fame che non siamo mai riusciti a saziare che ci divorava a partire dallo stomaco»<sup>44</sup>. Un mondo in cui la morte è la premessa non la fine del discorso e che, pertanto, per essere raccontato richiede una gravità, una pesantezza del gesto, della parola, dell’immagine, assolutamente antitetica a quella ‘leggerezza’ invocata *in articulo mortis* da Calvino: da qui un linguaggio letterarissimo, visionario, barocco e sperimentale, erede di una genia di autori siciliani diversissimi tra loro, ma accomunati dall’unione di sperimentalismo linguistico, metastorica cupezza e sarcasmo, come Gesualdo Bufalino e Angelo Fiore.

Con *Malacarne* e *Lo Sgobbo* Calaciura conduce il lettore all’interno di uno scenario allucinato da «fine del mondo, con le trombe degli angeli schierati, la chiamata generale a rapporto delle anime», in una «città mostruosa», «fuori dalla giurisdizione di Dio», dominata da «agnelli sgozzati» e da «lupi primordiali», che respirano e pulsano di rabbia «sotto il manto senza colore della pelliccia sporca nei loro turbini irrefrenabili di devastazioni istantanee». Un inferno in cui si è perso qualunque barlume di antropocentrismo tanto che perfino l’anima si è persa, «liquefatta nell’acido e gettata con tutto il resto nel buco del cesso»<sup>45</sup>. È un vero e proprio contesto *post human*, quello descritto da Calaciura, popolato com’è da corpi ibridi, tra l’umano, l’animale, il vegetale, il mitologico, il rito, l’iniziazione, e tra i generi maschile e femminile. Corpi che non costituiscono l’ultimo vestigio di un passato puro, come, ad esempio, nel Pasolini ante *Salò*, ma sono la proiezione del futuro.

E questo in racconti che, partendo da uno spunto quasi cronachistico di partenza, non procedono in linea retta ma a cerchi concentrici, così da rendere i brevi capitoli di *Malacarne*, dello *Sgobbo* e di *Urbi et orbi*, delle vere e proprie pale d’altare più che stazioni di una *via crucis*. Così lo scialo, le devastazioni dell’empietà, le libidini dei criminali con l’eterno salvacondotto, ma anche i processi giganteschi di crollo e restaurazione di ciclopici apparati economici e politici, la tenerezza dell’infanzia perduta e continuamente recuperata, la dolcezza dello svenimento e della morte diventano i componenti di un inquietante e, al tempo stesso, fascinoso caleidoscopio barocco.

---

<sup>43</sup> *La gabbia dei cocodrilli* è il titolo del racconto di Calaciura compreso nell’antologia *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, a cura di G. De Angelis, Einaudi, Torino 2000, pp. 21-29.

<sup>44</sup> G. Calaciura, *Malacarne*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pp. 11, 17.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 120, 124, 49.

IV. Recensendo *Casanova di se stessi* di Aldo Busi, Walter Siti distingueva tra «autobiografia come fine» e «autobiografia come mezzo». Leggiamo questo passaggio:

la prima è il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive, e ha come obiettivo (che può essere o no letterario) quello di illustrare (o di far riflettere su) la vita dell'autore stesso; la seconda è un artificio esclusivamente letterario e viene usata dall'autore come pretesto – l'io, in quel caso, non è che uno strumento particolarmente sensibile che serve a minare gli stereotipi della realtà, ripartendo da quel che si conosce meglio: è insomma l'equivalente romanzesco del *cogito* cartesiano. La prima esalta l'autore, la seconda lo sfrutta e lo distrugge<sup>46</sup>.

L'«autobiografia come mezzo» – che, aggiungiamo noi, si rifà, come è noto, ad una tradizione che risale alle *Confessioni* rousseauiane – implica la presenza di un sosia capace di vivere al posto dell'autore stesso e di ricercare, continua Siti, «dai particolari privati indicazioni sui fenomeni pubblici, sapendo che in indagini del genere è impossibile non essere personalmente coinvolti, fino ai modi più oscuri e alle resistenze più profonde»<sup>47</sup>.

Dunque, l'«autobiografia come mezzo» porta le stigmate di una solitudine, di un'identità narcisistica promossa e attivata innanzitutto nella differenza dal resto del mondo. E al tempo stesso, alla questione di un uomo solo che cerca una sua incorporazione in un mondo che non accetta, o, se non altro, nella vicenda di uomo che parlando di se stesso vuole parlare al mondo.

Uno dei rarissimi, ma straordinari, esempi italiani di «autobiografia come mezzo» è proprio rappresentato dalla trilogia di Siti: *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore perfetto* (1996) e *Troppi paradisi* (2006). Infatti, lo scrittore romano tanto nel primo romanzo quanto nel terzo, si preoccupa di avvisare il lettore che «il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio» e che quella che gli viene presentata è una «autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita»:

gli avvenimenti veri sono immersi in un flusso che li falsifica; la realtà è un progetto, e il realismo una tecnica di potere. Come nell'universo mediatico, anche qui più un fatto sembra vero, più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo<sup>48</sup>.

E questo è evidente già dalle discrepanze tra i dati biografici presenti nei libri: ad esempio, in *Scuola di nudo* si legge che le vicende narrate iniziano all'incirca quando il Siti personaggio ha raggiunto i trentacinque anni, cioè il 20 maggio 1985, mentre i fatti di cui si parla in *Troppi paradisi* partono nell'autunno del 1998, quando Siti stesso

---

<sup>46</sup> W. Siti, *Aldo Busi, Casanova di se stessi*, in «L'indice dei libri», XVII, 6, giugno 2000, pp. 7-8.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 2. d'ora in poi, salvo dove diversamente indicato, si citerà da questa edizione.



dichiara di aver ampiamente superato la sessantina. Quindi, nella prima parte della trilogia l'anno di nascita sarebbe il 1950, nell'ultima il 1938: superfluo dire che nessuno dei due corrisponde a quello del Siti *Auctor*.

Dunque, ci troviamo dinanzi ad una autobiografia fittizia che parte *nel mezzo del cammin di nostra vita* e si conclude con la senescenza, costituendo ogni romanzo una fase simbolica della vita. Non solo. In una delle prime pagine di *Scuola di nudo* si legge una «frase siderale» di Beckett, che ritorna, a chiudere il cerchio, nell'ultima pagina di *Troppi paradisi*, quasi a fornire una evidente chiave di lettura dell'intero *corpus*.

Leggiamo appunto *l'explicit* di quest'ultimo libro:

Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di «morire prima di essere nato». Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato. Se in più di mille pagine ho prodotto un sosia, era perché io non c'ero, non ci volevo essere: adesso ci sono. Nel bene o nel male, nell'ipocrisia o nella sincerità; nell'assistere o nell'agire, nella banalità o nell'intelligenza. Ora che Dio mi ama, non ho bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me (p. 425).

Quindi, queste «più di mille pagine» costituirebbe un lungo e travagliato parto, in cui il sosia di Siti autore si stacca dal placentale modulo autobiografico per poter iniziare a raccontare qualcosa sugli altri, non più su stesso. In questa nascita, o rinascita, l'io narrante marca sì la sua diversità in una critica rivolta contemporaneamente a se stesso e al mondo, ma sempre ipotizzando una possibile, nuova, forma di convivenza con gli altri e il contesto in cui si trova costretto a vivere. Per questa ragione, Siti, sulla scia dell'Easton Ellis sdoppiato del memorabile *Lunar park* e soprattutto, di Michel Houellebecq, citato, non a caso, in esergo di *Troppi paradisi*, abbina al genere letterario dell'autobiografia il saggismo: a lui interessa – ha osservato Casadei – «l'analisi di secondo grado del sé [...], non l'esibizione di un'esperienza»<sup>49</sup>, anche se ciò comporta, come detto, lo sfruttamento e la consunzione di sé come scrittore.

In questo consiste il «realismo d'emergenza e di resistenza»<sup>50</sup> di Siti, per usare le sue stesse parole: attribuire fatti «esplicitamente fittizi» a persone reali, immergere gli avvenimenti veri in un «flusso che li falsifica» per creare un corto circuito tra *fiction* e *non fiction*, che consente il raggiungimento di una verità di secondo grado. Non può essere altrimenti, visto che nella post-realtà «il prezzo da pagare per la notorietà è di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi» (p. 2).

Questo legame indissolubile tra vero e falso, che caratterizza la post-realtà televisiva è assunto da Siti come la scenografia ineliminabile della vita di ognuno. Lo scrittore sa bene che la televisione è il riflesso e non solo la causa di un male più ge-

---

<sup>49</sup> Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 251.

<sup>50</sup> cfr. G. Simonetti (a cura di), *Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti*, «Contemporanea», I, 2003, pp. 55-81.

neralizzato, quello della catastrofe culturale dell'intero Occidente, dove la nozione di dio è stata sostituita da una serie di simulacri trasformati in oggetti del desiderio. La televisione dei *reality*, allora, funge da contrappunto polemico perché non è diversa, ad esempio, dalla peste manzoniana.

Infatti, così come alla fine del XXXI capitolo dei *Promessi sposi* a proposito del termine peste si innesca una deriva semiotica in ragione della quale il significato della parola viene continuamente negato o alterato<sup>51</sup>, in maniera tristemente analoga, con i *reality* e i *talk* si manifesta una volta per tutte un imbarbarimento della nostra cultura in cui, tra l'altro, la sovrapposizione del (pessimo) spettacolo nella realtà (e viceversa) si concretizza in un'immagine vuotata del significato, perché asservita a quel regime della comunicazione, dove ogni discorso vale per la sua efficacia e non per i suoi contenuti, per la sua forza di sommergere tutto nell'indistinzione, nell'aggressione all'idea dell'essere e dell'identità, della presenza della verità. Insomma: è quel culto dell'apparire – la logica del 'tronista' – da tempo stigmatizzato, tuttavia, ora tanto più grave non solo per la sua capacità di avvelenare i pozzi della comunicazione nel nostro "esserci" storico – ciò che siamo e che siamo diventati, la dialettica stessa del rapporto tra l'individuo, anche nella sua solitudine, e il mondo – ma anche per l'effetto devastante che viene imposto all'atto stesso di raccontare la Storia, il mondo e l'animale che in esso si dibatte.

E in questo contesto, sembra suggerirci Siti, l'unica testimonianza di vitalità non può che essere rappresentata dal corpo, dalle espressioni della sessualità. Al corpo appartengono gli ultimi, indistinguibili sussulti di energia, una reattività che ha origini profonde e che, se non arresta le derive della mente, almeno rende possibile qualche avvicinamento, qualche tensione e la percezione di sé nell'urgenza imprescindibile della pulsione e del pentimento:

il primo significato costante del bel nudo maschile – si legge in *Scuola di nudo* – è la sua natura di corpo infinito [...]. Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite; la struttura dell'essere si divide e si complica progressivamente, ma c'è una zona del nostro cervello che reagisce a questa complicazione immaginando un mondo dove non c'è né prima né poi, né tempo né spazio, né effetto né causa, né io né non io<sup>52</sup>.

Un corpo che conduce all'Assoluto, dunque, un corpo 'sacro', un «corpo gnostico», che reca in sé una bellezza 'essenziale', diversa da quella fissata dai parametri

---

<sup>51</sup> «In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. Poi febbri pestilenziali: l'idea s'ammette per isbienco in aggettivo. Poi, non vera peste, vale a dire peste sì, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto; ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può più mandare indietro» (A. Manzoni, *I promessi sposi* [1840], a cura di S. S. Nigro, Mondadori, Milano 2002, p. 602).

<sup>52</sup> W. Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 2004, pp. 10-11.

estetici, in quanto fusione di «realtà e oltremodo» in una «terza cosa, intermedia dove la realizzazione [...] è applicazione imperfetta di un fantasma. In questa «terza cosa» consiste l'amore: «non più il desiderio assoluto, astratto, di un corpo iperunanio, né la necessità biologica, concreta di *procreare in un altro*» (p. 369).

E forse proprio per questa ragione, paradossalmente Siti personaggio non può che odiare Pier Paolo Pasolini – che proprio il suo corpo aveva messo pesantemente in gioco – la cui opera è stata al centro per molti anni degli studi, fondamentali, di Siti critico. Si legga questo passo, una devastante e radicale *mise en abyme*, di *Troppi paradisi*, in cui, durante una cena, la vecchia attrice Catastrofe, storica amica del poeta friulano, ormai in preda alla «depressione per sopraggiunta inutilità», dice al protagonista:

«Tu lo odii, Pier Paolo, perché era un frocio che ha goduto molto, e se permetti ha avuto un successo che durerà eterno; l'ha sbattuto sotto il naso a tutti, ma con grande eleganza, da vero uomo, anzi da vero maschio...» – l'intuito infallibile con cui colpisce le mie ferite aperte, la mia ricerca di una cognizione attraverso il ricamo, il rammendo, il patchwork – attraverso un lavoro servile e femminile (p. 125).

Pasolini cioè è stato colui che è riuscito ad attraversare il regno dell'inautenticità riuscendo a rimanere 'autentico', ad essere un "vero maschio", senza appunto "procreare in un altro". Dopo di lui nessuno.