



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXIV

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH LITERATURE

DOCTORAL SCHOOL FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Dire (l')io, dire il vero, dire nell'ipermoderno italiano.
L'interazione tra scritture dell'esperienza personale e scrittura saggistica
nel romanzo ego-saggistico.
I casi di Rea, Siti e Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

Tesi presentata da: Mirko MONDILLO

Tesi diretta in cotutela da:

Tiziana DE ROGATIS, Professoressa all'Università per Stranieri di Siena
Bart VAN DEN BOSSCHE, Professore alla Katholieke Universiteit Leuven

Tesi discussa all'Università di Siena,
il 20 settembre 2022

Commissione:

Tiziana de ROGATIS, professoressa all'Università per Stranieri di Siena
Bart VAN DEN BOSSCHE, professore alla Katholieke Universiteit Leuven
Raffaele DONNARUMMA, professore all'Università di Pisa
Donata MENEGHELLI, professoressa all'Università di Bologna

Indice.

Introduzione.....1

Capitolo 1.

Ermanno Rea e *Mistero napoletano*. «*Ma che cosa c'è venuto a fare, questo qui, a Napoli?*»

1. La narrativa napoletana di Ermanno Rea. Apprendistato e forme.....7

1.1. Dal giornalismo alla fotografia: *fuori* da «l'Unità» e da Napoli come prezzo della libertà.

1.2. Il racconto de *La comunista*: il romanzo che *Mistero napoletano* non è stato.

1.3. Il tempo come tema costante nella narrativa napoletana di Ermanno Rea.

1.4. Le forme di riferimento della letteratura napoletana di Ermanno Rea.

1.5. Il diario in *Mistero napoletano*.

1.5.1. Per una proposta di diario narrativo.

1.6. *Mistero napoletano* come diario narrativo.

1.6.1. Storica, cronachistica, documentaria. Le “tipologie” di Leleu in *Mistero napoletano*.

1.6.2. L'indagine e la tensione investigativa in *Mistero napoletano*.

1.6.3. Dal *mistero* “napoletano” al segreto di Pulcinella. Il ruolo del «diaframma».

2. *Mistero napoletano* e l'ipermoderno.....48

2.1. Una questione preliminare: il nome di Ermanno e la sua azione.

2.2. *Mistero napoletano* al centro di due slanci.

2.2.1. Una proposta per l'ipermoderno di *Mistero napoletano*.

2.2.2. Di qua dall'ipermoderno.

Capitolo 2.

Walter Siti e *Troppi paradisi*. «*Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato*».

1. Il progetto di una storia *as if*.....61

1.1. Le motivazioni dell'*as if* di Siti.

1.1.1. Prima motivazione. Privato e quotidiano come affermazione di *cosmo* e non di *caos*.

2. L'*io* di Walter. L'ego-riferimento come *pretesto*.....68

2.1. Mediocrità di Walter e autobiografismo in *Troppi paradisi*.

2.2. Walter Siti, Walter e l'Occidente.

3. Il dispositivo autobiografico in *Troppi paradisi*. Infrazioni e possibilità.....84

3.1. Lo stile come possibilità autobiografica per *Troppi paradisi*.

3.1.1. Quanto non è stile autobiografico.

3.1.2. Quanto è stile autobiografico.

4. L'emersione dell'*altro* nella vita dell'immorale-mediocre. Forme e funzioni di Marcello per l'io di Walter.....101
 - 4.1. Sulla circolarità della trilogia e sulla serialità di Walter.
 - 4.2. L'emersione di Marcello nella serialità.
 - 4.3. La funzione di Marcello per l'io di Walter.
 - 4.3.1. Attraverso Marcello per ridimensionare Pasolini.
 - 4.3.2. Attraverso Marcello per ridimensionare l'accademia.

Capitolo 3.

Wu Ming 2 e Antar Mohamed e *Timira. Romanzo meticcio*. «Adesso tu mi dici cosa vuoi fare di me».

1. Il collettivo Wu Ming.....122
 - 1.1. Il «soggetto multiforme» e la cultura convergente.
 - 1.2. Il G8 di Genova come punto di svolta per la riflessione critica sulla mitopoiesi.
 - 1.2.1. “Narrativa singolare” come esaurimento di quella “collettiva”?
2. La centralità di Isabella Marincola. Come leggere *Timira*.....132
3. L'identità di Isabella. Italianità, somalità, afroitalianità.....141
 - 3.1. Il «discorso *matriottico*» e la sua importanza in *Timira*.
 - 3.1.1. Duplicità identitaria o afroitalianità? Leggere le (dis)avventure di Isabella.
 - 3.2. *Color-line* e *Third Space* in *Timira*.
4. L'egografia praticata in *Timira*.....155
 - 4.1. Lo «spunto per una narrazione» e la “documentalità” della vita di Isabella.
 - 4.2. La scrittura dell'io in *Timira*.
 - 4.2.1. L'ulteriorità di *Timira* rispetto alla biofinzione.
 - 4.3. La finzionalità in relazione alla vita di Isabella.
5. *Timira* e la proposta ipermoderna.....168

Capitolo 4.

Il romanzo ego-saggistico ipermoderno. “Il terrore di essere una macchina da calcolo a 37°”.

1. Sapere, non sapere e pensare in letteratura.....181
2. La scrittura saggistica, l'attitudine saggistica e il saggismo.....186
 - 2.1. Il saggismo, l'attitudine saggistica e la scrittura saggistica in *Mistero napoletano*.
 - 2.2. Il saggismo, l'attitudine saggistica e la scrittura saggistica in *Troppi paradisi*.
 - 2.3. Il saggismo, l'attitudine saggistica e la scrittura saggistica in *Timira*.
3. Il romanzo ego-saggistico ipermoderno.....221

3.1. Tratti del romanzo ego-saggistico ipermoderno nei casi-studio assunti.

3.2. *Il pensiero in azione.*

Bibliografia.....244

«[...] un uomo che vuole la verità, diventa scienziato;
un uomo che vuol lasciare libero gioco alla sua soggettività
diventa magari scrittore;
ma che cosa deve fare un uomo che vuole
qualcosa d'intermedio fra i due?»

Robert Musil, *L'uomo senza qualità*

«Non insegno, racconto»

Michel de Montaigne, *Saggi*

Introduzione.

Jared Vennett ha tutti i tratti che la cinematografia ha reso tradizionali nella raffigurazione dello squalo finanziario: indossa camicie con il colletto di un colore diverso da quello del tronco, è sprezzante, spigliato e vanesio, ha persino la stessa acconciatura (capelli pettinati all'indietro, vaporosi, ma non gelatinati) e lo stesso colore di capelli di predecessori come Patrick Bateman, Gordon Gekko e Bud Fox. Nonostante la canonicità della sua raffigurazione, cos'è che lo differenzia dai colleghi protagonisti di *American Psycho* e *Wall Street*? È il narratore, oltre che uno dei protagonisti, di un film che si riferisce a eventi realmente accaduti (la crisi finanziaria dovuta alla bolla dei mutui del 2008) e a persone realmente esistenti o esistite, spesso trasfigurate in personaggi (lui stesso è ispirato a Greg Lippman); con la forza dell'intuizione e della riflessione, giunge a comprendere ciò di cui gli altri – e in questo caso specifico, l'intera Wall Street – non sono a conoscenza; a mano a mano che la sua comprensione di ciò che sta accadendo progredisce, informa lo spettatore, che spesso è invocato direttamente (con lo sguardo in camera, utilizzando il «voi» e di conseguenza utilizzando l'«io»), delle conoscenze che acquisisce e rielabora; a differenza di Bateman e anche di Gekko, non compie delle vere e proprie “azioni”: non commette omicidi, come il primo, né aggredisce psicologicamente e fisicamente i propri collaboratori, come il secondo, ma si limita a trarre delle conseguenze delle proprie riflessioni (lo stesso denaro di cui parla non è fisico, ma immateriale, sotto forma di obbligazioni e contratti, e quindi non si presta ad azioni comunemente intese); è sin dall'inizio una semplice “rotella”, anche se molto affascinante, di un sistema più grande di lui; nella finzione cinematografica in cui agisce, si serve persino di personalità esterne tanto alla storia quanto agli eventi che narra per illustrare nel dettaglio ciò che sta sperimentando in prima persona: sono questi i casi delle presenze di Margot Robbie, Anthony Bourdain e Selena Gomez, che, impersonando loro stessi, spiegano allo spettatore ciò che le sue riflessioni spesso troppo specialistiche non riescono a chiarire; infine, la pratica del suo pensiero e la conduzione della sua vita coinvolgono anche altri personaggi con cui ha rapporti, tutti ugualmente caratterizzati dal fatto di elaborare in modo singolare e particolare delle proprie riflessioni e dal fatto di condurre delle vite private che si intersecano con il contesto generale: il finanziere Mark Baum, che si incolpa del suicidio del fratello perché troppo impegnato nel proprio lavoro, nutre un forte risentimento nei confronti del sistema economico; Michael Burry, eccentrico amministratore di un hedge fund, dopo una carriera da medico, scopre nell'alta finanza l'unico campo in cui potersi sentire veramente a suo agio; Ben Rickert, uno dei finanziari più rispettati di Wall Street, ma ormai ritiratosi a vita privata, ha sviluppato una notevole paranoia che lo porta a diffidare di tutti e soprattutto del mercato finanziario, a causa delle conseguenze che il perseguimento di determinati interessi può comportare.

Il film *La grande scommessa*¹, tratto dal testo di Michael Lewis², può essere quindi considerato a tutti gli effetti come un film che si riferisce a eventi realmente accaduti, avvalendosi però anche della finzione, e che mette in opera un'attitudine di stampo saggistico per trasmettere contenuti di difficile comprensione e di generale, se non universale, interesse. La narrazione di Jared Vennett, il suo dire “io”, il suo rivolgersi a noi come spettatori (o, in ogni caso, tenerci in conto), il grande rilievo che dà al pensiero come pratica e all'illustrazione delle proprie riflessioni, il suo vivere il “mondo” in continuità con altri individui, sono tutti elementi che rendono *La grande scommessa* un film “tratto da una storia vera”, costruito con dei mezzi non finzionali, quasi da documentario, e che, nonostante tutto, intende sempre essere un film.

Una situazione simile si è verificata anche nella letteratura italiana contemporanea, nella forma del romanzo ego-saggistico. Nella produzione letteraria più recente sembra, infatti, essere arrivato a un certo punto di saturazione non la pratica dell'intreccio, ma il deprezzamento del pensiero e del ragionamento, e la conseguente iper-valutazione dell'“azione”: i personaggi sembrano più disposti a “pensare” che non ad “agire”. Nonostante la preminenza, tanto a livello numerico nelle librerie quanto

¹ *La grande scommessa*, dir. Adam McKay, US, 2015.

² Michael Lewis, *The Big Short: Inside the Doomsday Machine*, Norton & Company, New York, 2010.

a livello di presenza nelle classifiche di vendita, di libri in cui si seguono le vicende di *agenti dell'azione* come criminali di vario tipo e di vario stampo, di personaggi famosi che narrano quanto hanno fatto nelle loro vite, di figure di “segugi” (detective, commissari, assistenti sociali, *hound-dogs* dello Stato, ecc.), ovvero di individui che o agiscono interamente nella vita pubblica, per cui possono essere minaccia o sollievo, o agiscono interamente solo nella loro vita privata, che assume i tratti di uno spettacolare che non è fruibile collettivamente, nella letteratura italiana contemporanea non vi sono più né romanzi-romanzi né testi classificabili senza problemi come divulgativi o scritture dell'Io. Dopo tanta “azione”, il soggetto letterario italiano si “è preso una pausa” e ha iniziato a praticare in vario modo e con vari risvolti opera di riflessione.

Quando questo cambiamento, o questa inversione di rotta, ha iniziato a farsi più consistente? Dipende solo da una reazione estetica e di valore nei confronti di una letteratura considerata come “bassa” o insufficiente? Cosa ha comportato il ridimensionamento dell'azione e la rivalutazione del pensiero? Il romanzo ego-saggistico in che rapporti è con tutto ciò?

In questo elaborato *Mistero napoletano, Troppi paradisi e Timira. Romanzo meticcio* sono stati assunti come casi-studio per valutare l'ipotesi del romanzo ego-saggistico e della sua valenza letteraria. Sono testi che, per usare la terminologia adoperata da Wu Ming in *New Italian Epic*, possono essere equiparati a degli UNO, a oggetti narrativi non identificati, molto difficilmente catalogabili secondo le etichette rese tradizionali dalla critica, ma anche dal mercato; testi che «oscillano continuamente tra i due poli della fiction e della non-fiction»³ e che si caratterizzano per una tensione alla letterarietà, benché «adotti[i]no i modi di qualcosa che non è tradizionalmente letterario (si chiami reportage, giornalismo, non fiction)».⁴ Sono, allo stesso tempo, anche testi che non possono ritenersi soddisfatti da una loro semplicistica iscrizione nel fenomeno contemporaneo della saggificazione della narrativa né da una loro osservazione alla luce di quegli strumenti critici usati esclusivamente per la letteratura dell'Io. Il loro segno è quello, infatti, di una pluralità che va individuata e analizzata ragionando secondo quella pluralità di modi con cui, per Raffaele Donnarumma, l'ipermoderno ha compiuto il passaggio dal postmoderno.⁵ Che in questa loro pluralità emergano dei determinati indici è, inoltre, la ragione per cui la discussione avviene attraverso la lettura dell'ipermoderno. Preminenza dell'Io, mancata percezione di inattendibilità del racconto (anche quando determinati episodi sono particolari spinti)⁶, produzione di un discorso nel quale il privato viene collegato al pubblico e al collettivo, assunzione di una “parola” nei cui confronti si avverte tanto un'urgenza quanto una responsabilità, condizione di minorità e di solitudine da cui questa azione viene praticata, eterogeneità dei modi di questa stessa pratica, volontà di trarre una conoscenza da una esperienza concreta e viceversa, riconoscimento di un nuovo valore al “pensiero” in quanto unica azione considerata come possibile per tale soggetto, tenacia di quest'ultimo nel produrre una riflessione che dica del mondo quello che il mondo stesso o non è in grado di dire o ha interesse che non si dica, valutazione del “racconto”⁷ come strumento più adatto a inverare tutto ciò, esaltazione etica della riflessione come pratica differente dall'osservazione empirica di eventi o fenomeni e dalla sua trasmissione: questi elementi, che nel loro insieme costituiscono lo specifico del romanzo ego-saggistico, ma anche le componenti che lo contraddistinguono e lo differenziano da altre forme in qualche modo simili (le varie forme di romanzo-saggio, il saggio narrativo, il *lyrical*

³ Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma, 2014, p. 20.

⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014, p. 124.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 109.

⁶ Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*, Morellini, Milano, 2013, p. 98: «il lettore avverte da qualche parte la possibilità di un'altra storia, diversa da quella che il narratore sta raccontando, anche se non può mai ricostruirla con certezza». In corsivo nel testo.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 30: «[Il] “racconto” sta diventando sinonimo di “significato”, e questo crea qualche problema. Perché sarà pure una strategia per conferire senso alla realtà, all'esperienza, ma un senso *narrativo*»; p. 68: «Il racconto [...] è un mezzo per voltare le spalle ai paradigmi positivisti, a una conoscenza [...] di tipo nomologico che non lascia spazio all'irriducibilità dell'esperienza individuale. [È] una vittoria del qualitativo sul quantitativo, delle storie di vita sulle percentuali [...]. All'Uomo astratto, il racconto contrappone l'unicità concreta delle storie di donne e di uomini».

essay, le auto-/biografie, i diari, ecc.), sono anche quelle che caratterizzano nell'ipermoderno la «posizione intellettuale di chi scrive e si sente chiamato a prendere la parola sul presente».⁸ Anche le stesse «esagerazioni», che si avrà modo di illustrare in dettaglio nel corso di questo elaborato, che Donnarumma riconosce all'ipermoderno hanno un chiaro rispecchiamento in quelle del romanzo ego-saggistico, come dimostrano la presenza della scrittura saggistica, l'esposizione da parte degli autori dei propri riferimenti o la riformulazione di quest'ultimi, la gestione delle dizioni dell'io (autofinzione, biofinzione, diario narrativo), il confronto con la realtà. Perché, a questo punto, la scelta è ricaduta su *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira. Romanzo meticcio*?

Questi tre testi coprono un arco cronologico abbastanza ampio (1995/2012), denso di significati tanto per il contesto nazionale quanto per quello internazionale e oggetto di dibattito anche nella critica letteraria. In particolare per quanto riguarda quest'ultimo aspetto il dibattito si è svolto relativamente non tanto all'inizio dell'ipermoderno quanto alla fine del postmoderno: Wu Ming individua un punto di svolta nell'anno 1993 (e uno ulteriore nell'11 settembre 2001 e, per l'Italia, e nel G8 di Genova); Donnarumma individua il «declino generale, anche se non incontrastato, delle poetiche postmoderniste» intorno alla metà degli anni Novanta⁹; Carlo Tirinanzi De Medici, rilevando l'affermazione di notevoli cambiamenti nella pratica letteraria rispetto al passato, individua una cesura all'inizio degli anni Novanta, al più tardi nel 1992.¹⁰ A prescindere dall'indicazione di un anno più o meno preciso, il decennio degli anni Novanta viene indicato come il contesto storico in cui qualcosa «cambia» nella letteratura italiana, e che «cambia» proprio in relazione a un periodo che, in ogni caso, tuttavia, deve la propria epocalità al fatto di essere succeduto a una data che, sì, rappresenta uno spartiacque: il 9 novembre 1989 (e la notte tra il 31 dicembre 1991 e il 1° gennaio 1992 che provocò).¹¹ Se cito questi eventi non è per formulare una proposta storiografica, ma perché, a fronte del cambiamento della posizione intellettuale che si registra generalmente nella letteratura proprio a partire da questo decennio, lo «spettro» di queste date è ciò di cui si sente il riecheggiare: la fine della grande narrazione che convenzionalmente è marcata da queste date è ciò che costituisce la filigrana di testi che testimoniano il cambiamento di cui si sta trattando. Per rifarmi ai testi citati, se Rea inizia la propria indagine sulla morte dell'amica e militante comunista Francesca Spada nell'ottobre del 1993 è proprio perché la «fine» del comunismo, ovvero di quella *narrazione* in cui i due si sono conosciuti e hanno stretto un rapporto, è iniziata in un periodo di poco precedente¹²; se lo *Zeitgeist* degli anni Zero di cui Walter dà conto è così pervasivo e manifesta la vittoria di una *narrazione* inedita è perché esso è sorto dalla «sconfitta» di quell'atmosfera culturale, sociale e politica che la presenza del Muro, da un lato, e l'esistenza dell'URSS, dall'altra, testimoniavano ancora, e in vario modo, come fattibile¹³; se in Somalia scoppia la guerra civile (1991) è perché, come l'onda d'urto tra le tessere di un domino, è venuto meno lo status quo e l'equilibrio che quella stessa *narrazione* assicurava.¹⁴

Se, quindi, la scelta è ricaduta su questi tre testi è perché testimoniano i cambiamenti che si sono avuti nella letteratura racchiusa nel loro stesso arco cronologico, e che sono avvenuti per «declino e

⁸ *Ipermodernità*, p. 107.

⁹ *Ivi*, p. 99.

¹⁰ Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma, 2018, pp. 111-113.

¹¹ Rispettivamente, caduta del Muro di Berlino e attuazione della dissoluzione dell'URSS.

¹² La domanda che il lettore, e anche il critico, può porsi rispetto all'indagine di Rea è «perché non se n'è interessato prima?». La risposta potrebbe essere «perché prima di tale anno la fine della *narrazione* non era stata ancora avvertita come evento».

¹³ Basti pensare allo scarto che con *Troppi paradisi* si crea relativamente a tale situazione rispetto a *Scuola di nudo*, in cui, tuttavia, è possibile già intravedere i prodromi di quello che nel testo successivo risulta essere un dato di fatto

¹⁴ La stessa Isabella non si capacita di come sia stato possibile che la situazione politica in quell'Italia in cui ritorna sia cambiata così tanto e in modo così violento da non riuscire – benché ne abbia i numeri – a far rispettare i suoi determinati diritti.

progressivo esaurimento, scivolamento e trasformazione, enfaticizzazione»¹⁵, ma anche perché testimoniano il riferimento a quello che può essere considerato come un trauma epocale avvertito a diverse altezze storiche.¹⁶

Nell'arco cronologico 1995/2012, inoltre, l'Italia di riferimento di questi testi passa dalla "discesa in campo" dopo il reflusso nel privato del 1994/1995 alla crisi economica e di governo del 2011/2012, toccando l'età dell'oro del berlusconismo degli inizi del secondo millennio e l'intensificarsi del terrorismo internazionale; allo stesso modo, conosce le varie fasi dell'evoluzione tecnologica (dalle VHS a internet, per fare un esempio) e della globalizzazione, economica e culturale. Tutti fenomeni che nei testi che ho assunto come casi-studio del romanzo ego-saggistico ipermoderno vengono trattati in prima persona dai soggetti (f)autori del discorso nella loro influenza sul privato e sul collettivo. Come riscontro a quanto questa assunzione contenutistica e questa determinata posizione intellettuale siano state comuni nella letteratura italiana del periodo, e non siano quindi state solo "macchie di leopardo" o fascinazione nei confronti di una *wave*, vi sono tanto la provenienza regionale degli autori, da intendere più che altro come gravitazione intorno a un centro culturale e geografico, e non per forza come luogo di nascita, quanto la loro specificità al di fuori del contesto testuale.

La tensione specifica del romanzo ego-saggistico dell'ipermoderno italiano è verso la comprensione. A dare conto di come quest'ultima sia il suo vero tratto, e di come quindi non abbia bisogno che l'autore sia in qualche modo legittimato al "pensiero" da qualche detentore di autorità, vi è da considerare la persona dell'autore: nei casi assunti, Rea scrive *Mistero napoletano* come ex militante comunista e non come giornalista, Siti scrive *Troppi paradisi* come individuo che vive un determinato momento storico di cui sente l'urgenza di parlare e non come professore e quindi come esperto di strumenti ermeneutici (benché questi – come si vedrà – vengono rifunzionalizzati), Wu Ming 2 e Isabella Marincola scrivono *Timira. Romanzo meticcio* più come "nome di servizio" e non come scrittore vero e proprio, l'uno, e come profuga e *diseredata* dalla Storia, l'altra. La "parola" e la responsabilità che la sua pratica richiede nel romanzo ego-saggistico non è questione di professione: non si è dalle parti del «romanzo dei professori».¹⁷

Un ulteriore criterio per il quale sono stati scelti proprio questi tre testi è dato anche dalla loro disposizione alla "produttività". In testimonianza, infatti, di quanto il "pensiero" sia di segno maggioritario rispetto all'"azione" tradizionale, che si esaurisce lì dove viene compiuta, e di quanto la pratica riflessiva raggiunga un certo valore nel nuovo corso letterario inauguratosi a partire dagli anni Novanta, si possono considerare gli sviluppi prodotti da questi in quanto sequendum¹⁸: da *Mistero napoletano*, e in particolare dal suo lavoro preparatorio, Rea ha tratto il racconto *La comunista*, ma anche il libretto *Il caso Piegari*; da *Troppi paradisi*, che a sua volta è il sequel dei due volumi che lo precedono nella raccolta de *Il dio impossibile*, Siti ha tratto *Il contagio* e, soprattutto, *Exit strategy*; anche più particolari sono, invece, gli sviluppi transmediali che si sono avuti a partire dal progetto nel quale *Timira. Romanzo meticcio* è stato concepito.

In conclusione, come si vedrà nell'ultimo capitolo, la ragione principale per cui sono stati scelti proprio questi testi in rappresentanza di una forma che considero ipermoderna, e in rappresentanza anche dei diversi stadi con cui l'ipermoderno ha "preso il posto" del postmoderno nella letteratura italiana contemporanea, è il fatto di possedere un numero abbastanza alto di elementi in comune tale da poter parlare sia di aggregato circoscrivibile all'interno delle forme letterarie sia di aggregato ipermoderno.

¹⁵ *Ipermodernità*, p. 109.

¹⁶ Quasi contemporaneo in *Mistero napoletano*, nelle sue conseguenze in *Troppi paradisi*, "a fatto ormai compiuto" in *Timira. Romanzo meticcio*.

¹⁷ Cfr. Gian Carlo Ferretti, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Laterza, Roma/Bari, 1983, pp. 59-63.

¹⁸ Cfr. Donata Meneghelli, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano, 2018, p. 23.

Il mio elaborato è percorso da due una grande cesura, che separa la trattazione dedicata ai casi-studio assunti in quanto testi singoli (i primi tre capitoli) dalla trattazione della questione del sapere e del racconto, della scrittura saggistica e del romanzo ego-saggistico dell'ipermoderno in quanto forma (l'ultimo capitolo). Tale separazione si deve alla rilevanza che ha avuto nella trattazione della forma che viene discussa il concetto di "struttura". Se questo concetto viene ora richiamato non è per riscattare la corrente critica dello strutturalismo, ma è solo per l'individuazione di quanto il romanzo ego-saggistico risulti essere il prodotto dell'interazione di almeno tre ordini strutturali: l'ordine romanzesco, a cui va collegata la gestione dello strumento del racconto; l'ordine esperienziale, a cui va collegata la gestione delle dizioni dell'io adoperate; l'ordine saggistico, a cui va collegata quell'attitudine saggistica che produce una scrittura caratterizzata dal medesimo attributo. Nei primi tre capitoli, ognuno dedicato ai tre casi-studio considerati, vengono affrontate le idee che gli autori in questione hanno sia del romanzo sia del racconto, come strumenti da utilizzare nell'età contemporanea, e i risultati del loro impiego delle scritture dell'io (autobiografia, biografia e diario); per tale motivo, lì dove più necessario, si è proceduto al confronto o all'accostamento tra il testo assunto e altre opere scritte in precedenza. Alla fine dei rispettivi capitoli, i testi sono stati discussi alla luce della teoria dell'ipermoderno al fine di valutarne la tenuta. Solo per il caso di *Troppe paradisi* tale discussione non è riconoscibile in un luogo così netto: tale scelta si deve alla valutazione della consistenza del rapporto tematico e formale nel testo tra l'eredità raccolta dal postmoderno e la transizione verso l'ipermoderno¹⁹; pertanto, a proposito di questo testo, la discussione che negli altri luoghi si trova alla fine percorre tutto il capitolo. In collegamento tanto all'ordine romanzesco quanto all'ordine esperienziale si è fatto ampio uso del *close reading*, per il valore riconosciuto – considerate le finalità epistemologiche con cui queste opere sono state composte e la relazione tra "pensiero" e "azione" che vi sono state rintracciate – ad aspetti come l'uso della lingua, la costruzione delle frasi, quelli che Leo Spitzer definiva come clic.

Il primo capitolo è dedicato a *Mistero napoletano* e a come la struttura del diario venga utilizzata da Rea per dar conto del suicidio di Francesca Spada, ma anche di come siano stati possibili, da un lato, l'ignoranza della città di Napoli verso la "modernità" e, dall'altro, il fatto che l'ideologia comunista del PCI non sia stata all'altezza di quanto prometteva. Il secondo capitolo è dedicato a *Troppe paradisi* e a come la struttura dell'autobiografia su cui Siti ha costruito la propria autofinzione venga utilizzata per illustrare le (pseudo-)esperienze compiute nella più desiderabile delle realtà e per discutere – a livello sociale, politico, culturale – la perdita di autenticità e personalità che quest'ultima ha comportato. Il terzo capitolo è dedicato a *Timira. Romanzo meticcio* e a come la struttura della biografia, e della biofinzione, sia stata usata per dare "rifugio" a una storia individuale, quella di Isabella Marincola (di suo fratello e di suo figlio), ma anche per esprimere quanto questa storia singolare sia il risultato di una storia collettiva e nazionale silenziata e adulterata per interesse. L'opportunità di queste letture dedicate è stata corroborata inoltre dalla formulazione di osservazioni che hanno inteso o ricalibrare la produzione critica che ha riguardato questi testi o colmare determinate assenze, come nei casi della lettura di *Mistero napoletano* come diario narrativo e della rilevanza che al suo interno ha avuto il "discorso napoletano", dello studio di *Troppe paradisi* effettuato andando oltre il paradigma relativo alla quantità di vero e finto utilizzato dall'autore, dell'analisi di quanto il racconto di *Timira* miri in realtà all'affermazione dell'italianità della sua protagonista e di come venga strutturato ricorrendo a una particolare gestione biofinzionale che abbiamo definito come ulteriorità. Il quarto capitolo, infine, è dedicato all'attitudine e alla scrittura saggistiche, al saggismo e alla forma del romanzo ego-saggistico, di cui i testi analizzati sono i casi-studio, e di come questa possa essere forma propria dell'ipermoderno letterario; in tale contesto, oltre ad aver preso in considerazione la definizione di saggismo, offrendone una alternativa ritenuta più consona, ho formulato una proposta di lettura proprio della scrittura saggistica, che possa essere utile per individuare in testi tra loro "aggregabili" la sua costituzione: è questo il caso della *sufficient word* e del paradigma della complicazione tra oggetti intellettuali diversi.

¹⁹ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 114-117.

Con questo elaborato non si è tentato di esaurire le casistiche del romanzo ego-saggistico ipermoderno, ma si è tentato di circoscriverlo, tanto per delle specificità proprie quanto per delle concordanze con gli elementi della letteratura italiana ipermoderna sottolineati da Donnarumma, all'interno delle pratiche letterarie contemporanee. È possibile, infatti, che in altri testi appartenenti alla forma che provo a delineare la pratica del "pensiero" non sia affatto in relazione con la "stupidità" deleuziana che è stata rintracciata in *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira. Romanzo meticcio* o che, per fare un altro esempio, vengano utilizzati modi di dizione dell'esperienza personale diversi da quelli che ho affrontato o, ancora, che il possibile co-testo visuale utilizzato sia quantitativamente maggiore rispetto al co-testo testuale o, infine, che la scrittura saggistica venga applicata in modo diverso da quelli che sono propri e particolari di questi testi. Può anche essere possibile che tra una generazione o tra cento anni la condizione di minorità e la sensazione di appartenervi non saranno così decisive nella decisione di praticare questa forma perché la situazione sociale, politica e/o culturale si sarà modificata e nei suoi confronti si avvertirà il medesimo fastidio che si può avvertire oggi verso il pastiche postmoderno o il frammento autobiografico di «Solaria».

Ciò che si è tentato di fare è stato riconoscere la fisionomia del romanzo ego-saggistico ipermoderno, valutandone diverse fasi di sviluppo e preparazione. Tale intenzione non è stata perseguita per simpatia, o per antipatia nei confronti di altre forme concorrenziali, ma in nome di una esistenza che riconosco non solo come concreta, ma anche come articolata. Non ho tentato, quindi, di riscuotere il premio di una scommessa fatta da altri in passato, procedendo solo a una rassegna di ciò che il postmoderno ha lasciato nella letteratura italiana contemporanea, o di prepararne una sul futuro, valutando condizioni che potranno porsi – sulla lunga distanza – come premesse di fenomeni letterari che si avranno quando e se l'ipermoderno verrà superato da qualcos'altro, ma solo di formulare – come Jared Vennett sulla bolla del 2008 – una seria scommessa su qualcosa di presente.

Capitolo 1.

Ermanno Rea e *Mistero napoletano*. «Ma che cosa c'è venuto a fare, questo qui, a Napoli?».

1. La narrativa napoletana di Ermanno Rea. Apprendistato e forme.

1.1. Dal giornalismo alla fotografia: fuori da «l'Unità» e da Napoli come prezzo della libertà.

Nel ripercorrere le vicissitudini che hanno portato alla pubblicazione di *1960. Io reporter*²⁰ – più raccolta foto-autobiografica con brevi introduzioni descrittive che non vero e proprio fototesto²¹ – Ermanno Rea racconta come sia arrivato dalla scrittura giornalistica alla pratica fotografica.

Il momento capitale di questo percorso, condiviso da altri intellettuali e operatori culturali più o meno organici al PCI, è la denuncia di quello stalinismo che in *Mistero napoletano* Rea avrebbe definito come «gestione dispotica del potere, [...] strumento di polverizzazione di ogni forma di dissenso, [...] complotto, menzogna, trama, morta gora» e per il quale «emarginazione e calunnia erano tagliole perennemente aperte innanzi alle intelligenze meno inclini al conformismo e all'ubbidienza». Uno stalinismo particolare, in quanto declinato nella redazione de «l'Unità» di Napoli secondo parametri meridionali: «Lo stalinismo fu anche questo: continua violazione dell'altrui vita privata, ipocrisia di stampo moralistico, maschilismo. Nella nostra città [Napoli, ndr.], alla “ricetta” di cucina internazionale non mancarono taluni contributi di gusto locale».²² Rea matura la decisione di lasciare «l'Unità» di Napoli nel 1957, anche se il «carcere psicologico» dello stalinismo aveva iniziato a infastidirlo già a partire dalla morte di Stalin avvenuta quattro anni prima. Questa sensazione di prigionia ha avuto un qualcosa di esiziale che solo la fuga a Roma e la decisione di far pratica della “vita” hanno potuto scongiurare.²³ La fuga stessa si è posta in quegli anni, d'altra parte, per una persona dal percorso di Rea, come una sorta di infrazione morale: l'intellettuale comunista meridionale doveva, infatti, consacrarsi a una missione che lo voleva partecipe al dibattito culturale e politico, ma nei luoghi in cui era nato.²⁴

Dopo la parentesi romana, durante la quale andò consolidandosi quel suo sentimento di «linea d'ombra, [...] in bilico tra fedeltà e trasgressione, tentato ora dal mito della [...] libertà svincolata da tutto e da tutti, ora dal fascino di una severa obbedienza (etica se non ideologica) alle [...] scelte politiche»²⁵, avviene un altro momento capitale: la partenza per Berlino. Sempre più critico verso il partito e la gestione delle intelligenze che lo animavano o sostenevano, in una miscela di «pulsioni-

²⁰ Ermanno Rea, *1960. Io reporter*, Feltrinelli, Milano, 2012.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 17-18: «questo testo [...] si ripromette di svelare come fu (come accadde) che da giornalista e militante comunista mi trasformai in fotografo e giramondo, cane sciolto, figlio di nessuno o, se si preferisce, in testimone senza vincoli, ancorché appassionato, della fine di un'epoca». Sullo statuto di *Io reporter*, cfr. Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano, 2020, p. 319. Per una definizione di fototesto, cfr. *ivi*, p. 8.

²² *Id.*, *Mistero napoletano* (1995), Feltrinelli, Milano, 2016², pp. 26-28. D'ora in avanti citato come *MN*.

²³ Cfr. *1960. Io reporter*, p. 12: «quel restar prigionieri della nostra stessa coscienza divisa tra il bisogno di fedeltà (essere a ogni costo con la classe operaia) e la condanna di un metodo politico strutturalmente autoritario e illiberale». “Illiberale”, e le sue diverse declinazioni, è termine che ricorrerà spesso anche in *MN*.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 14: «“Vattene!” mi sussurrò una sera Paolo. [...] Rimasi molto turbato da quella confessione, tanto più segreta e confidenziale in quanto del tutto politicamente eterodossa, e perfino pericolosa dal momento che la parola d'ordine corrente ci voleva tutti fedelmente in trincea, immuni da ogni desiderio di fuga dal Sud». Non è, quindi, un caso che in *MN*, in seguito alla “condanna” da parte del comitato centrale, Renzo Lapicciarella sia costretto ad accettare un incarico presentato come più prestigioso, ma lontano da Napoli, a Roma: l'imposizione della “fuga” vale, infatti, come una vera e propria destituzione, una scomunica.

²⁵ *Ivi*, p. 23.

riflessioni-crucci-risentimenti»²⁶ che si sviluppò tra la denuncia dello stalinismo e i fatti di Ungheria, Rea decise di lasciare la scrittura giornalistica per non essere soggetto a dinamiche di potere che non intendeva più sostenere.²⁷ Nella concezione di Rea la fotografia si presentava come un mezzo diverso per raggiungere un medesimo obiettivo comunitario e sociale, come ben si può comprendere dalla lettura che offre di questa pratica in opposizione proprio al giornalismo:

«non tutto il giornalismo italiano di allora [anni '50] fu ansia di conoscere, di svelamento, di denuncia. Il belpensantismo nostrano ha radici profonde e non ha mai difettato di megafoni e altoparlanti. [...] Il merito del fotografo [...] è fuori discussione. [...] E per la prima volta accade quello che può definirsi quasi un miracolo: il Nord è in grado di scoprire visivamente il dolore e l'arretratezza del Sud, di toccarli per la prima volta con mano. Convenzionalmente il merito di questo "miracolo" è stato attribuito [...] al Neorealismo cinematografico e a qualche libro d'eccezione, dimenticandosi del lavoro di scavo compiuto dalle infaticabili "termiti" fotografiche che rovesciarono il Sud come un guanto».²⁸

Il rapporto di opposizione tra scrittura giornalistica e fotografia, tuttavia, non risulta essere così pacifico nella considerazione che Rea ne ha. Infatti, se l'approdo alla fotografia in seguito all'abbandono della scrittura si pone come un'assunzione di un altro strumento, resta uguale la tensione di Rea nel proporre non solo il proprio punto di vista, ma la propria sensibilità e la propria coscienza al servizio dell'interesse della società. È per questo motivo che Rea può affermare che «nell'atto stesso di ripudiare la parola scritta [si] sentiv[a] inequivocabilmente predestinato a essa»²⁹, se per predestinazione alla scrittura intendiamo una predestinazione all'esposizione del proprio Io su determinate tematiche. Per Rea l'uso di questo mezzo ha risposto a una doppia esigenza: quella di sostituire la "parola" e quella di trovare – dopo tanto dominio, in particolare morale, da parte della struttura politica a cui ha da sempre fatto riferimento – «un nuovo linguaggio, [...] un nuovo impianto, quel soffio di sregolatezza [percepito] come un'insopportabile lacuna della [...] personalità».³⁰ La fase berlinese consente a Rea di specializzarsi sempre più in una pratica cui riconosce un valore sociale e che gli permette di sviluppare due modi di affrontare la realtà che troveranno spazio anche nella produzione letteraria dedicata a Napoli. In una città come la Berlino degli anni '60 in cui «ogni vita sembrava nascondere un cupo segreto oltre a un intreccio doloroso di eventi» Rea ha la possibilità, infatti, di affinare sia la propria sensibilità sia un metodo. Nel ritrovarsi tra tanti professionisti concentrati a osservare l'Est europeo e con i quali condivideva l'interesse per il «nodo politico-ideologico che quei paesi incarnavano», il «ceppo politico», l'«angoscia delle rivelazioni sulle atrocità di Stalin [e] sul lento tramonto della grande illusione comunista», Rea apprende – attraverso le inchieste sul socialismo reale che le loro fotografie proponevano – la rilevanza sociale dell'osservazione della «malinconia della libertà negata». La pratica di questa osservazione ha funzionato come «sorta di esercitazione nevrotica e insieme banco di prova [...] della propria intelligenza critica».³¹

È da questa pratica che si sviluppa in Rea la predisposizione a individuare il "minimo" circoscrivendolo nel "massimo" per tentare di comprendere come quest'ultimo direzioni il primo. Che questa predisposizione si sia sviluppata proprio a Berlino è indice di quanto, in quel periodo, Rea

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 29: «Non farò più il giornalista. Non scriverò più. Dopo essere stato per tanti anni un militante comunista non intendo trasformarmi in un militante anticomunista». Ancora in *Napoli Ferrovia* Rea, discutendo con Caracas, considera il proprio comunismo come un qualcosa a cui essere legato e che è in grado di contraddistinguerlo, cfr. Ermanno Rea, *Napoli Ferrovia* (2007), Feltrinelli, Milano, 2016², pp. 84-85: «Il lato oscuro della mia biografia è, secondo Caracas, il comunismo, l'incomprensibile scelta di diventare un fanatico di Marx. [...] Caracas, io non sono diventato comunista: lo sono sempre stato. In altre parole ci sono nato».

²⁸ *Io reporter. 1960*, p. 32.

²⁹ *Ivi*, p. 33.

³⁰ *Ivi*, p. 34.

³¹ *Ivi*, p. 36.

si sentisse diviso, eppure alla ricerca di un centro: illustrare la vita di una città a metà tra l'Occidente e l'Oriente, tra quei due blocchi che tanta parte avranno anche in *Mistero napoletano*, rendere questo luogo il punto privilegiato per una nuova ripartenza, significa per Rea dare concretezza al rapporto che vi è tra il singolare e il generale, tra l'*umano* e il *politico*.

Non più sottoposto a redazioni allineate alle direttive dei comitati centrali di partito, Rea può ragionare sul libero uso dell'esercizio riflessivo. Da giornalista e cronista comunista all'osservazione del fatto e al discorso che lo seguiva doveva sovrapporre il momento della riflessione, esponendosi in questo modo a una sorta di moralizzazione che l'indirizzo politico di riferimento richiedeva. Il fatto in sé diventava rilevante, oltre che per il proprio valore, anche per la morale che riusciva, attraverso le parole di chi lo narrava, a proporre.

Lungi dal descrivere il lavoro giornalistico di Rea prima della fase berlinese come esclusivamente allineato³², se è Rea stesso a considerare la propria fuga come un momento di liberazione è possibile ipotizzare che condividesse anche lui l'insofferenza per un tale sovrapposizione, che vanificava di fatto l'atto della riflessione. È praticando la fotografia che Rea giunge a una riconsiderazione della logica del giornalismo comunista. La fotografia, infatti, gli permetteva di raggiungere il medesimo obiettivo della parola giornalistica, cioè la trasmissione di un fatto o di un evento. Come scrive Giuseppe Carrara, «la fotografia avvicina le cose, il mondo, le masse, superando l'irripetibile e unico della riproduzione e rendendolo perciò stesso trasformabile, scambiabile, comunicabile».³³ Ciò che ottiene dalla fotografia è, però, che nella logica di questa trasmissione non entri la sovrapposizione morale: la lettura del fatto o dell'evento che la fotografia favorisce è demandata all'osservatore.³⁴ La riflessione giornalistica come "momento logico" che precede il discorso vero e proprio ed è soggetto a moralizzazione diventa nella fotografia riflesso di una realtà come «co-presenza» di *studium* e *punctum*.³⁵ È un'acquisizione di notevole rilevanza nella carriera di Rea, soprattutto per quanto riguarda la scrittura letteraria, come si nota dall'importanza costante che anche in quest'ultima avranno la disposizione all'osservazione e la ricezione dei fatti da parte dell'autore per mezzo della capacità di «trasformare l'arte del vagabondaggio in disvelamento del mondo».³⁶

Se prima del vagabondaggio fotografico Rea ammette di non aver mai dedicato così tanta attenzione alle azioni, alle espressioni degli uomini, a loro stessi, agli oggetti del mondo, dopo la sua pratica gli si dispiega dinanzi una nuova opportunità di racconto: «documentare la dimensione quotidiana di un esistere che proprio nelle sue manifestazioni più minute si caricava di significati generali, metteva a nudo le ambiguità».³⁷

³² Questa circospezione deriva anche da un debito di onestà intellettuale nei confronti di un corpus di scritti dei quali manca una sistemazione. Fino al momento in cui non si avrà a disposizione una raccolta completa degli scritti giornalistici di Ermanno Rea, in particolare di quelli risalenti agli anni della sua attiva militanza, risulterà sempre difficile proporre una lettura completa e soddisfacente del periodo pre-narrativo di questo scrittore. D'altra parte, a tutt'oggi manca persino una raccolta completa della sua produzione letteraria, eccezion fatta per la raccolta – limitata ai tre romanzi "napoletani" – di *Rosso Napoli*.

³³ *Storie a vista*, p. 82.

³⁴ Cfr. Vincenzo Esposito, *La fotografia ai tempi della «realtà aumentata»*, in «DADA», 1, 2014, p. 76: «ogni realizzazione autoriale per immagini non racconta esattamente come stanno le cose ma, fingendo di farlo, propone sia un'interpretazione del mondo (o di uno o di alcuni aspetti di esso) fatta dal suo realizzatore sia [...] un materiale visivo dal quale lo spettatore ricava indizi da interpretare a sua volta, proiettando su di essi le proprie conoscenze, i propri saperi, le proprie aspettative».

³⁵ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2010, p. 43.

³⁶ *Io reporter*. 1960, p. 37.

³⁷ *Ivi*, p. 38. Sembra che, a tutt'ora, la cifra della produzione di Rea sia quella della dispersione. Se l'impossibilità di leggere in modo completo gli scritti di questo autore dipende in qualche modo da scelte editoriali delle case editrici, quella relativa alla visione completa delle sue foto dipende, invece, da un fatto concreto: tranne che per quelle raccolte in *Io reporter*, le foto prodotte da Rea non esistono più – disperse nel corso degli anni in seguito a un vero e proprio furto. Dalle maggior parte delle sezioni tematiche che compongono *Io reporter* è possibile, tuttavia, individuare quel nesso tra vivere quotidiano e ambiguità generale che la fotografia di Rea ha cercato di rendere osservabile. In "Mezzogiorno, donne e sudore" si osservano gli strascichi politici e sociali di una questione meridionale ancora urgente tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, in "Napoli notte e giorno" tanto la mancata narrazione di una classe operaia napoletana («molto attiva in quegli anni a Napoli», *ivi*, p. 69) quanto l'ambiguità dell'approccio napoletano ai temi del buio (morte, crimine, povertà)

Registrate queste acquisizioni, va citata un'ultima fase rilevante nella carriera fotografica di Rea, quella spagnola-irlandese. In questa fase Rea ammette di sentire una «nostalgia della parola scritta» alla quale cerca in ogni modo di resistere (sia evitando di scrivere sia evitando di leggere), ma questa stessa nostalgia «lavorava nell'ombra, era in agguato [e il] fattaccio accadde quando and[ò] in Spagna». Per il viaggio verso la Spagna franchista Rea porta con sé *Don Chisciotte*, le *Novelle esemplari* e il saggio di de Unamuno *Vita di don Chisciotte e Sancio*: il trasferimento, quindi, avviene all'insegna del rapporto tra letteratura e vita, tra storia particolare di un paese (quello dell'oppressione dittatoriale) e sua storia universale (quella del mondo di Cervantes). È infatti proprio la letteratura a guidarlo nel viaggio spagnolo, sia dal punto di vista pratico³⁸ che dal punto di vista esistenziale.³⁹ La nostalgia della parola scritta si fa, tuttavia, più forte in occasione del ritorno in Italia, quando Rea si propone di accompagnare alla raccolta fotografica sulla Spagna franchista un «lungo articolo a metà strada tra il reportage e il saggio»: una prima prova letterario-giornalistica che non ha avuto seguito per molti anni, ma importante per quanto riguarda il ritorno a una pratica dalla quale l'autore – per motivi politici – aveva deciso di allontanarsi.

Più propriamente letteraria è, invece, l'esperienza irlandese, che si pone nell'esperienza di Rea come uno sforzo di «non perdere completamente i contatti con l'uomo che er[a] stato in precedenza, con le [sue] passioni giovanili, soprattutto quella per la grande letteratura internazionale». Favorito in questo da «L'Illustrazione italiana», nella cui linea editoriale la cultura rappresentava un ambito di indagine privilegiato, Rea parte per l'Irlanda, deciso a raccogliere fotografie seguendo le intuizioni desunte dalla lettura di Joyce (qualcosa di simile accadrà, inoltre, anche per la Lubeca tedesca di Mann). Il reportage irlandese non viene accompagnato da suoi scritti, nonostante la richiesta del direttore della rivista: avverte ormai, infatti, un misto di sentimenti tra «timidezza», «pretesa coerenza», «incertezza», «paura di non farcela» che gli mostra la scrittura come un qualcosa di misterioso che la mancanza di pratica rende allo stesso tempo irraggiungibile e «oggetto di desiderio e di tormento».⁴⁰

1.2. Il racconto de *La comunista*: il romanzo che *Mistero napoletano* non è stato.

Desiderio e tormento, esistenza di un mistero da indagare, ma difficile da risolvere. I caratteri che per Rea erano quelli della scrittura ben si confanno anche alla Francesca Spada del breve racconto *La comunista* (*sembrava una sera come un'altra*)⁴¹, pubblicato circa quindici anni dopo *Mistero napoletano*, ma in una tale continuità con quest'ultimo che risulta difficile non parlarne.

Condividendo la stessa sensibilità che aveva portato alla produzione di *Mistero napoletano* e che è ben esemplificata dall'ultima parte dell'esergo che lo precede⁴², *La comunista* – pur nella sua brevità – è in relazione alla figura di Francesca Spada il romanzo che *Mistero napoletano* non è stato (che non è riuscito a essere, per il taglio particolare assunto dall'autore, o che nelle intenzioni di Rea non poteva essere). Le similarità tra *Mistero napoletano* e *La comunista* sono innanzitutto di tipo tematico: punti centrali di entrambi i testi sono il suicidio di Francesca, da un lato, e la condizione napoletana,

e della luce (vita, politica, ricchezza sentimentale), in “Aspettando il nuovo Papa” il contrasto negli anni Sessanta tra la lunga tradizione dei valori del cristianesimo e il sobbollire di nuovi valori sociali, in “Italia. Il fascino del piccolo, il fascino del grande” l'ambigua convivenza tra il popolo e il sottoproletariato e la piccola-borghesia italiana, in “La Spagna prima della libertà” il rapporto tra il vitalismo di certi momenti di vita spagnola e l'oppressione del regime dittatoriale di Franco, l'opposizione tra i due Blocchi in “L'altra Germania (quando ce n'erano due)”.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 39: «Non avevo idea di come mi sarei mosso una volta in quel paese, ma il disegno di mettermi sulle tracce del signor Alonso Quijano faceva saldamente parte del mio programma».

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 39-40: «Pensai di farmi spagnolo io stesso, felice marito di sivigliana e padre di sivigliani d'ambo i sessi. Avrei combattuto contro il generale Franco e il suo infame regime. Mi salvò dall'ubriacatura il *Don Chisciotte*, che per fortuna avevo ripreso a leggere e che mi rammento che la Mancina è nel cuore della Spagna e che la vita non è sogno».

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 42.

⁴¹ Ermanno Rea, *La comunista* (*sembrava una sera come un'altra*), in *La comunista. Due storie napoletane*, Giunti, Milano, 2012. D'ora in poi citato come *La comunista*.

⁴² *La comunista*, p. I: «Dovremmo avere una terra felice,/ terra d'amore e di vino e di canti,/ e non questa terra dove la gioia è umiliata».

dall'altra. Ciò che è interessante dalla comparazione ravvicinata di questi due testi è, tuttavia, la particolare soluzione adottata da Rea nel (ri)trattarli. Diversamente da quanto accaduto in *Mistero napoletano*, l'occasione de *La comunista* non è esplicitata inizialmente: la narrazione principia in medias res perché si suppone che il lettore conosca già argomenti e personaggi, avendoli incontrati nel testo precedente. Inoltre, *La comunista* adotta una soluzione più tipicamente romanzesca rispetto a *Mistero napoletano*, venendo presentata sin da subito come una storia di fantasmi.

Pur conservando tutti i tratti con i quali Rea l'aveva caratterizzata⁴³, se in *Mistero napoletano* Francesca è lo spettro per l'onore del quale il testo stesso prende l'avvio, ne *La comunista* è letteralmente un fantasma, che appare inatteso in una serata che – come sottintende il sottotitolo – non ha nulla di speciale. Anche se Rea inizia *La comunista* confondendo volutamente il lettore, caratterizzando l'apparizione con i tratti dell'incertezza (la «mente annebbiata» dall'alcool), il «tempo» cittadino de *La comunista* è il medesimo di quello di *Mistero napoletano*: è una linea cronologica che non conosce differenziazione interna perché è immune al cambiamento.

Quando Francesca si rammarica del fatto che «girando per le strade della città non h[a] ascoltato che lamenti» e dello «sconforto dappertutto»⁴⁴ fa queste affermazioni perché comprende quanto il tempo, che pure è «dolore, passione, cambiamento e perciò “perdita”»⁴⁵, nella città di Napoli non abbia fatto altro che marcire in sé stesso. Di conseguenza, i napoletani le appaiono come un popolo di ciechi, dato che la speranza, che pure avevano, si è del tutto estinta invece che aumentare o essere definitivamente delusa.⁴⁶ Il tempo napoletano è anche oggetto di una riflessione che Rea espone a Francesca con il tono di chi intende fare chiarezza innanzitutto a sé stesso:

«[Ermanno, ndr.] Sono vecchio, sono cambiato. Ho fatto anch'io il mio tempo. Ora questo tempo è irrimediabilmente finito, non è più il nostro, mi sento anch'io un intruso, quaggiù, un fantasma.

[...] [Francesca, ndr.] nei nostri cuori bisogna che alberghi l'utopia, se vogliamo sopravvivere. Soltanto l'utopia, la capacità di pensare l'impossibile, può dare un senso alla nostra vita miserabile.

[Ermanno, ndr.] Il tempo però non ti ha dato ragione.

[Francesca, ndr.] Il tempo è la misura del cambiamento, e la nostra città è rimasta immobile per tutti questi anni, così come era rimasta immobile prima, vittima di una fascinazione che ha le sembianze di un destino. [...] Una città senza storia uccide il tempo ma uccide anche se stessa. Ecco perché urge un pensiero folle, un progetto traumatico, un evento straordinario. In una parola, un'utopia».⁴⁷

Che Francesca possa notare l'immobilismo temporale che aleggia sulla città è, d'altra parte, dato dalla stessa condizione di cristallizzazione cui lei stessa appartiene e che non le permette di osservare la realtà che per frammenti.⁴⁸

⁴³ Cfr. *La comunista*, p. 9: «Francesca era così: imprevedibile, tagliente, di una franchezza ruvida ma anche con una forte inclinazione alla malinconia e al sentimento»; *MN*, p. 25: «[Francesca] aveva qualche merce in più: l'intelligenza e il temperamento, e in misura tale da renderla quasi una concorrente sleale». Cfr. anche Adalgisa Giorgio, *Coscienza etico-politica e realtà nella scrittura di Ermanno Rea*, in «Narrativa», 29, 2007, p. 232: «Rea si cala nei sentimenti e nell'intelligenza di Francesca da un'ottica sensibilissima a questioni di genere. Ne emerge il ritratto di una donna indipendente, intelligente, passionaria, creativa, di grande sensibilità musicale e letteraria, un'intellettuale dai grandi ideali, cui la società del tempo e il partito, patriarcali e maschilisti, non fanno concessioni».

⁴⁴ *Ivi*, pp. 11-12.

⁴⁵ *MN*, p. 7.

⁴⁶ Cfr. anche *La comunista*, p. 14: «avevo finalmente realizzato che intorno a me niente più era come una volta, che tutto era terribilmente squassato, diverso, manomesso, in certo senso rimpicciolito. Del resto è l'intera città che a me pare essersi ristretta».

⁴⁷ *Ivi*, p. 66.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 37: «Vedi, io non so niente di preciso. Tu forse pensi che io sia al corrente di ciò che è accaduto dopo la mia morte: di ciò che è accaduto subito dopo e nei decenni successivi. Invece io non so niente, o meglio sono a conoscenza soltanto di frammenti di verità. È per questo che sono tornata. Per sapere come sono andate le cose».

Se il “ritorno” di Francesca ne *La comunista* si deve al fatto che lei rappresenta per Rea un’ossessione⁴⁹, per quale altro motivo Francesca si auto-evoca o viene evocata? Leggendo *La comunista* apprendiamo che Napoli è alla ribalta della stampa nazionale e internazionale. Tuttavia, questa ribalta si deve esclusivamente all’ennesimo scandalo politico-sociale che la regione Campania non è stata in grado di evitare: quello dei rifiuti, rispetto al quale si è misurato il fallimento di quella amministrazione Bassolino che in *Mistero napoletano* era stata ritratta con toni di speranza.⁵⁰ Nella riflessione su Napoli che procede dall’osservazione di quanto la «primavera del 2009» sia stata straordinariamente negativa per la città, è ancora il *tempo* a presentarsi come elemento centrale. Rea, infatti, viene invitato a discutere di *Mistero napoletano* come di un termine di confronto per analizzare i «giorni della vergogna e del pianto collettivo» scanditi dalla scoperta dei rifiuti tossici e della cooperazione tra istituzioni e camorra.⁵¹ La “nuova” relazione che si intesse tra Rea e Francesca, tra un uomo reale e un’entità a metà tra il perturbante e l’allucinato/allucinante, si dipana quindi in un ordine di dinamiche nel quale il particolare di Napoli si interseca con il generale della politica come sistema anti-sociale; un ordine che gli anni Zero ereditano dagli anni Cinquanta come un fenomeno di una stasi e non come risultato di regressione.

Ne *La comunista* l’occasione di parlare di *Mistero napoletano* per discutere, specularmente, della situazione napoletana di rifiuti, camorra e politica viene “sciupata” da due individui accorsi ad ascoltare l’autore: un «uomo elegante e dinoccolato, [...] campione del bel mondo partenopeo, [...] rappresentante dell’arciconfraternita di San Ferdinando di Palazzo di Nostra Signora dei Sette Dolori» e una «onorevole matrona partenopea». Che di entrambi venga esplicitata la provenienza per mezzo di una caratterizzazione che è sia geografica che storica (Napoli, quindi, intesa anche nella sua tradizione) è di particolare rilevanza. Infatti, entrambi gli individui intervengono nel discorso di Rea a nome di una “Napoli” che, pur di non affrontare quello stato di cose su cui l’autore è stato invitato ad esprimersi, preferisce arretrare rispetto alla Storia.⁵² Se Rea insiste sull’antichità e sul legame con i Borbone della confraternita di appartenenza dell’uomo, da un lato, e utilizza per la donna il termine latineggiante di matrona, dall’altro, è proprio per sottolineare quanto entrambi si collochino al di fuori della situazione storica attuale. Questi individui “anti-storici” offrono, inoltre, una lettura deformante di *Mistero napoletano*, dato che ne individuano come unico punto di interesse il sentimento di amore che l’autore avrebbe provato per Francesca, relegando di fatto il contesto storico-politico descritto a una semplice cornice passionale: «grazie al suo afflato di scrittore appassionato mi sono innamorato un po’ anch’io di Francesca... [...] ha raccontato le disavventure di questa donna in maniera non del

⁴⁹ Cfr. *Storie proprio così*, p. 154: «la ripetizione non ha necessariamente bisogno di diversi narratori o di diverse prospettive. Può essere motivata dal rapporto ossessivo di un narratore-personaggio con un determinato evento che, per una qualche ragione, non riesce ad essere processato, dunque narrato [...] e archiviato».

⁵⁰ Cfr. *MN*, pp. 108-109: «Quanto ad Antonio Bassolino [...], lo accompagna una fama di “operaista” che francamente ritengo abbastanza infondata. L’operaismo è una vecchia malattia che ha prodotto parecchi danni, in questa città [...]. Ma oggi che senso ha una simile etichetta? Sta di fatto che a mio modo di vedere è ancora da quella parte che, dopo la notte dello stalinismo, può e deve venire la spinta a risorgere di cui Napoli ha bisogno»; pp. 135-136: «Antonio Bassolino è il nuovo sindaco di Napoli. [...] Un ciclo si chiude anche per questa città [...] e noi, figli della guerra fredda, diventiamo finalmente archeologia [...]. Ci sono eventi che, al di là del loro spessore, hanno forza di simbolo, una capacità di rappresentazione che li trascende e quasi li annulla. A me stanotte è sembrato che non fosse stato semplicemente eletto un sindaco, ma che fosse stato rimesso in moto il processo, il gioco dei flussi vitali [...]. Io stanotte ho sentito il rumore degli orologi, il fiato della storia dissepellita, il tonfo nella fossa della Grande Necessità di cui Napoli soprattutto è rimasta prigioniera senza nulla poter fare per se stessa. [...] una ragazza piangeva senza ritengo [...]. Soltanto passione politica? [...] Mi sono detto che forse, quella ragazza, stava scoprendo in quell’istante un’emozione nuova, quella della speranza come bene collettivo, sociale, oltre che individuale».

⁵¹ *La comunista*, pp. 20-21. Cfr. Carlo Baghetti, *Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea, Mistero napoletano e La comunista*, in «Heteroglossia», 14, 2016, pp. 150-151: «[*La comunista*] è soprattutto l’occasione per Rea di tirare le fila della fortuna critica del testo [*MN*, ndr.] e rispondere alle molte critiche che gli piovvero addosso all’indomani della pubblicazione».

⁵² Cfr. *ivi*, p. 151: «Rea [presenta] un vero e proprio pamphlet politico, nel quale egli non solo si difende dalle accuse che gli sono state mosse per quasi venti anni, ma reagisce dimostrando come quella mentalità, che nel testo precedente aveva descritto come una delle cause principali del disagio di Francesca, [...] continuava ad esercitare le stesse pratiche anche a distanza di quasi cinquanta anni».

tutto disinteressata. Lei ne è stato perduto innamorato»⁵³, «[la matrona, ndr.] ce l'aveva con me, mi rimproverava di avere eletto a protagonista del mio libro una donna immorale e dozzinale spacciandola per una santa. Di conseguenza non ero altro che un truffatore, un subdolo manipolatore di eventi e persone reali».⁵⁴

Rea non esclude che l'impressione dei suoi critici possa essere vera, e anzi ne è convinto. Ciò che più lo amareggia è, però, il risultato al quale mira lo spostamento dell'attenzione dalla miseria della Napoli del passato e dalla tragica fine di Francesca al *romance* in salsa "napoletana": l'intenzione della riduzione. L'autore lo afferma in modo chiaro, rivolgendosi direttamente al fantasma dell'amica: «Pulsioni che non escludo del tutto, bada bene, ma che sulla bocca di tante persone che me le attribuiscono rivelano soprattutto [...] l'interessato desiderio di spolpare quel mio lavoro [*Mistero napoletano*] di ogni contenuto civile e politico per ridurlo a un semplice romanzetto d'amore e di sesso».⁵⁵ Tale riduzione, che si pone come una vera e propria azione reazionaria⁵⁶, nel salvare l'onore della città, facendo di *Mistero napoletano* solo un "mistero" d'amore che si svolge nella cornice di una storia politica, non fa altro che rallentare un movimento del tempo già di per sé lento:

«Ho soltanto messo in discussione la strategia calunniosa di certi esponenti del vecchio partito comunista che, dopo la pubblicazione del libro, non persero occasione per denigrarlo smentendone la veridicità. Non la sua tensione narrativa, bada bene, ma la sua aderenza alla realtà storica, a ciò che effettivamente accadde a Napoli in quegli anni. [...] Quegli uomini erano ossessionati soprattutto da una preoccupazione: scrollarsi di dosso l'accusa di stalinismo che il mio libro aveva riversato sulle spalle di molti di loro, chiamarsi fuori da ogni responsabilità, smentire ogni sospetto di persecuzione di Renzo Lapicciarella e Francesca Spada [...]. E pensare che mi ero illuso di potervi aiutare, con questo libro, a fare i conti con il passato, a gettare tutta l'acqua sporca salvando [...] il buono che pure c'è stato [...] nell'esperienza del comunismo italiano. Ma no. *A voi interessava soltanto salvarvi la faccia, far finta che non fosse successo nulla, oscurare il passato, seppellirlo in un cimitero senza nome e senza croci...*».⁵⁷

La finta resurrezione a cui Francesca va incontro ne *La comunista*, quindi, ben si richiama alla resurrezione a cui è chiamata anche la città di Napoli, proprio come viene esplicitato nel finale di *Mistero napoletano* attraverso la figura mitica di Alceste. Richiamare Francesca, renderla un fantasma in un romanzo che trova finalmente le forze per essere tale, ha per Rea lo stesso significato di richiamare Napoli, e la sua parte migliore, a uno sforzo che è apparso per essa tradizionalmente impraticabile. Come *Mistero napoletano* finiva con il delineamento di una speranza, così termina *La comunista*, con Francesca che prima di scomparire consiglia alla città, della quale è Rea il referente, di rientrare nel "tempo" attraverso la coltivazione di un'utopia.

1.3. Il tempo come tema costante nella narrativa napoletana di Ermanno Rea.

Il tempo è una direttrice importante all'interno della scrittura di Rea. In un modo simile a quello che Meneghelli traccia per William Faulkner, sono centrali nella sua produzione «il conflitto tra temporalità diverse, l'ombra del passato, l'incapacità di liberarsene e insieme la sua identità labile e

⁵³ *La comunista*, p. 27.

⁵⁴ *Ivi*, p. 39.

⁵⁵ *Ivi*, p. 30.

⁵⁶ Cfr. Ermanno Rea, *Nota*, in *Rosso Napoli*, p. 30: «La pubblicazione di *Mistero napoletano*, nel 1995, non passò sotto silenzio. Anzi, provocò molta emozione e anche grandi risentimenti. Inevitabili, del resto, dal momento che il libro si faceva qua e là requisitoria politica, citava con nome e cognome i testimoni ascoltati ponendo tra virgolette le risposte che avevano (in modo incauto?) alle mie domande [...]. [Vi fu anche un'accoglienza] passionalmente ostile e critica: verso la mia "compagna di banco", verso il libro che avevo scritto, verso di me in quanto autore di un teorema "infondato", di una "ricostruzione storica inattendibile e calunniosa"».

⁵⁷ *La comunista*, pp. 32-35.

molteplice, [...] l'immobilizzarsi e il dilatarsi paradossale del presente». ⁵⁸ Il tempo è un parametro intorno al quale e sul quale l'autore agisce per produrre un'interpretazione dei suoi contenuti. Anche se il suo coinvolgimento nei fatti che racconta e nelle linee storico-cronologiche che traccia è innegabile, e innegabile è il suo privilegio di sapere come quegli stessi fatti sono andati ⁵⁹, è per una pratica che presuppone e impone dubbi e proposte non esaustive come quella interpretativa che si ha un'assenza dell'onniscienza ⁶⁰ e un allargamento delle voci disposte al dialogo o alla risposta ⁶¹ nella narrativa che dedica a Napoli.

I tre testi napoletani di Rea – *Mistero napoletano*, *La dismissione* e *Napoli Ferrovia* – sono stati raccolti insieme sotto il suggestivo titolo di *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii*. ⁶² Per una questione temporale ne è stato escluso *Nostalgia* ⁶³, che – come nota Antonio Tricomi – possiede una certa continuità con i precedenti. ⁶⁴ Il titolo di questa raccolta intende sottolineare sia la centralità della città di Napoli come cronotopo narrativo di Rea sia il collegamento ideologico (in senso politico) che lega i testi. Se *Mistero napoletano* è il testo nel quale il “rosso” del comunismo napoletano e internazionale viene descritto in una fase apicale in cui, però, iniziano a farsi evidenti i segni del declino (soprattutto morale), nei testi successivi si ha un cambiamento “cromatico”. Ne *La dismissione* il “rosso” che era stato di *Mistero napoletano* scolorisce dolorosamente a causa di uno sbandamento ideologico che porta l'opera Buonocore, giunto al vertice della propria carriera, a dirigere lo smontaggio dell'Ilva di Bagnoli e a ritrovarsi al centro di una nevrosi collettiva prima individuale. ⁶⁵ In *Napoli Ferrovia* lo scolorimento è compiuto, tant'è vero che l'ideale comunitario e sociale che in *Mistero napoletano* era di pertinenza comunista è ora proposto da un personaggio come Caracas, naziskin convertito all'Islam, che Rea descrive usando come paragone il Luigi Incoronato di *Scala a San Potito*. ⁶⁶ È nell'osservazione di questa disarmonia cromatica – dal rosso della passione comunista al nero di Caracas, passando per la bicromia delle fiammate e delle fanfaluche dell'Ilva – che Rea ha scelto la forma da dare ai tre testi napoletani. Non intendo sostenere che l'idea della trilogia abbia preceduto il momento della sua stessa scrittura, ma solamente sottolineare la grande coerenza con cui è stata composta. ⁶⁷

⁵⁸ Donata Meneghelli, *William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo*, in «Impossibilia», 4, 2012, p. 264.

⁵⁹ Sul “privilegio” del narratore che racconta di un passato che lo ha visto protagonista, cfr. *Storie proprio così*, p. 96: «un narratore che racconta retrospettivamente fatti a cui ha assistito o di cui è stato protagonista gode sempre – che il testo sia finzionale o meno – di una posizione di relativo privilegio, sa sempre di più rispetto al personaggio che egli stesso era mentre esperiva gli eventi; in quanto narratore, sa almeno cosa è accaduto in seguito».

⁶⁰ Giorgio collega proprio l'assenza di un narratore onnisciente all'esternazione di una coscienza etico-politica, spiegandola come una scelta estetica, cfr. *Coscienza etico-politica e realtà nella scrittura di Ermanno Rea*, p. 234.

⁶¹ Proprio tale ampiezza di movimento dialettico permette, infatti, al narratore di sottrarsi al gesto sia dell'intrusione nella mente dei vari personaggi sia di presentarsi come pienamente al corrente di quei fatti e di quegli eventi sui quali la sua attenzione è stata attratta.

⁶² Ermanno Rea, *Rosso Napoli. Trilogia di ritorni e degli addii. Mistero napoletano, La dismissione, Napoli Ferrovia*, prefazione di Giulio Ferroni, BUR, Milano, 2009.

⁶³ Ermanno Rea, *Nostalgia*, Feltrinelli, Milano, 2016.

⁶⁴ Cfr. Antonio Tricomi, *Sempre a Napoli, nel 1799*, in «Il Ponte», 3 marzo 2017, ilponterivista.com/blog/2017/03/03/sempre-napoli-nel-1799.

⁶⁵ *La dismissione* può essere osservato facendo ricorso anche alla categoria della letteratura industriale. Sul rapporto tra *La dismissione* e la letteratura industriale di Ottiero Ottieri e Primo Levi, cfr. Marcella Marmo, *Smontare con cura. Ermanno Rea e la «dismissione»*, in «Meridiana», 42, 2001, p. 156.

⁶⁶ Cfr. Carlo Scognamiglio, *A proposito di Napoli Ferrovia, l'ultimo romanzo di Ermanno Rea*, in «La Cultura», XLVI, 3, 2008, p. 491: «Napoli è un luogo dell'anima, un luogo scabroso, abbandonato, quel lato di sé che si è visto degenerare e che non si è voluto salvare, recuperandolo, ma lo si è semplicemente allontanato allo sguardo. La metropoli, svogliata e oscura, appare all'io come una “responsabilità personale, una colpa, un rimorso».

⁶⁷ Cfr. *Nota*, p. 27: «Una trilogia? La parola è impegnativa e fa pensare a un progetto meditato a lungo [...]. In realtà, per quel che mi riguarda, essa ha invece tutta la casualità tipica della mia biografia che fa di me il prototipo dell'uomo “inconsapevole”, appena un po' complice di chi ha ordito la trama della mia esistenza [...]. Dal punto di vista obiettivo mi sembra difficile negare la continuità, e non soltanto ideale, tra i tre romanzi raccolti in questo volume. Dal punto di vista soggettivo, onestà vuole invece che io smentisca me stesso e risponda alla domanda [...] affermando che, se i tre libri costituiscono di fatto una trilogia, essa si è costruita da sé, in corso d'opera. Ancora una volta a mia insaputa».

È mio parere che risalti subito, nonostante le concordanze e certi richiami, la sostanziale autonomia di ciascuno dei tre testi. Prima di notare come una riduzione di *Mistero napoletano*, *La dismissione* e *Napoli Ferrovia* porti all'emersione delle forme, rispettivamente, del diario, dell'epistola e di una "esplicita" flânerie, vorrei sottolineare il posizionamento dell'io di Rea nei contesti sociali dei quali discute e la provenienza della sua voce. Partendo dall'ultimo testo e risalendo così al primo.

In *Napoli Ferrovia* si ha il ritorno di Rea in una Napoli natia⁶⁸ da cui, però, si sente escluso. Un'esclusione che è vicendevole: come Napoli sembra voglia escludere Rea, così quest'ultimo esclude la possibilità di un ritorno definitivo in città. L'impossibilità dell'integrazione tra Napoli e Rea è, d'altra parte, ciò che caratterizza come cifra la città stessa: ne è un esempio l'esistenza delle comunità di stranieri intorno alla Stazione, che nonostante vivano fisicamente nel centro cittadino sono praticamente relegati ai suoi margini sociali. La possibilità che si concede agli stranieri di vivere e installare attività commerciali è essenzialmente un atto di violenza che la città infligge loro: nella concentrazione di questi individui in una terra di nessuno vi è il rifiuto cittadino alla loro integrazione. Il corpo sociale nel quale Rea si inserisce sotto la guida di Caracas gli è totalmente estraneo, ma non per la provenienza geografica dei suoi singoli elementi: ciò che gli risulta incomprensibile di questo insieme umano è l'indifferenza sociale e politica che l'ha prodotto in quanto tale. Nella descrizione sia della propria estraneità alla città sia di quella di individui che nominalmente ne fanno parte non vi è la denuncia del presente, ma vi è l'attacco nei confronti di un passato che di quest'ultimo tempo è il fautore. Il corpo centrale di Napoli viene osservato nella sua stratigrafia, uno dei concetti che Margherita Ranaldo, rifacendosi alla teoria geocritica di Bertrand Westphal, applica per la costituzione di una «cartografia letteraria della Napoli post-unitaria e contemporanea».⁶⁹ Anche se Westphal sconsiglia di utilizzare l'approccio geocritico su un solo autore o una sola opera, il concetto di stratigrafia può essere utile per osservare come tale corpo di Napoli risulti in questo testo dalla giustapposizione di diverse stratificazioni, l'una in rapporto verticale con l'altra. Lo strato che Rea osserva è per la sua formazione intellettuale e politica il peggiore possibile: la retorica dell'integrazione e dell'accoglienza che era propria di un'idea di società e di politica ha ora prodotto un vero e proprio mito che non supera la prova della realtà. Il richiamo a *Scala a San Potito* ha la funzione di illuminare questo scarto. Se Incoronato poteva dedicarsi alla vita misera e larvale che veniva condotta non vista dalla borghesia a via San Potito è perché la sua ricezione da parte della società era ancora possibile⁷⁰, in *Napoli Ferrovia* invece una simile attenzione risulta essere impensabile. Non è quindi un caso se *Napoli Ferrovia*, prendendo a prestito un ricordo di Caracas raccontato a Ermanno, si apre proprio con la scena di un uomo ferito, "escluso" dallo sguardo e dalla società, al quale nessuno – tranne un altro "escluso" come Caracas stesso – ha prestato il proprio aiuto.⁷¹ *Napoli Ferrovia* si presenta come il racconto di un ritorno durante il quale Rea scopre come a Napoli siano falliti tanto la pratica quanto l'idea di quel comunitarismo politico della sua giovinezza. Ovvero di quanto nella visione dell'autore avrebbe dovuto e potuto resistere al corso del tempo. La

⁶⁸ L'occasione è il conferimento della presidenza del comitato del premio Napoli.

⁶⁹ Margherita Ranaldo, *Mille volti di Napoli nell'Italia unita. Un esempio di analisi geocritica della città dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri*, in «I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo», Atti del XVII congresso dell'ADI, a cura Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri e Franco Tomasi Adi, Roma, 2014, p. 1. Il testo al quale Ranaldo fa riferimento è Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio* (2007), Armando Editore, Roma, 2009.

⁷⁰ Utili per comprendere quali siano i tratti dell'Incoronato di *Scala a San Potito* assunti da Rea in *Napoli Ferrovia* per sviluppare il paragone tra lui e Caracas come figure "tra gli umili" sono: Silvio Perrella, *Gli anni Cinquanta a Napoli: andirivieni letterari*, in «La Rivista dei libri», 10, ottobre 2001; Mario Prisco, *La città verticale*; Cinzia Gallo, *La città di Napoli nella narrativa di Luigi Incoronato*, in «Forum Italicum», 52, 2, 2018, pp. 458-470, nel quale la narrativa di Incoronato viene confrontata anche con quella di Bernari; Laura Cannavacciuolo, *Napoli Boom. Il romanzo della città da Ferito a morte a Mistero napoletano*, Alessandro Polidoro, Napoli, 2019².

⁷¹ Cfr. *Napoli Ferrovia*, pp. 10-11: «Una sera, giusto in via Tristano Caracciolo (una volta vico Croce a Capuana), [Caracas] vide un uomo per terra che dava l'impressione di dormire avvolto in un cappotto scuro. Era notte, non c'era nessuno, soltanto quel corpo accartocciato contro il muro. [...] Si teneva un fianco con entrambe le mani. Caracas provò con dolcezza a staccargliene una e si accorse che grondava sangue. Gli passarono accanto due uomini. Provò a fermarli, chiese aiuto, ma quelli si misero a correre scomparendo rapidamente in una strada laterale».

sua voce, pertanto, proviene da un passato che viene respinto da un presente con la stessa potenza elastica della gomma. Eleggendo la zona della Ferrovia a consuntivo di Napoli e osservando quanto è rimasto del passato e quanto ne è scomparso, Rea può rendersi conto della stratificazione cittadina, nella consapevolezza, però, che la propria flânerie non potrà raggiungere nessun altro risultato che quello della comprensione dell'ingiustizia del tempo.

Ne *La dismissione* il contesto al quale Rea si dedica (l'operaismo nell'osservazione della sua pratica) è una dimensione che non conosce di persona. Se in *Napoli Ferrovia* Ermanno si è fatto accompagnare da un individuo solo superficialmente suo opposto⁷² per avere il supporto, nella descrizione di un argomento che conosce bene, di una propria "rifrazione", solo più forte e ancor più disillusa, ne *La dismissione* a fronte dell'argomento trattato si è posta una necessità diversa. Nella premessa a *La dismissione* Rea caratterizza in modo specifico le pagine che il lettore sfoglierà. Esse non costituiscono «né una requisitoria né un'inchiesta né, tanto meno, una ricostruzione storico-politica [dell'Ilva]»: sono, infatti, «semplicemente, uno "sfogo": una stupida faccenda di sentimenti, di rimpianti, di nostalgie spesso regredite in nevrosi [...], sono la cronaca di una passione [e] nient'altro che un racconto».⁷³ Il virgolettato che racchiude il termine «sfogo», la definizione di «stupida» data alla «faccenda» che il libro ha raccolto e descrive, persino il chiarimento che siamo di fronte a nient'altro che un «racconto»: tutto ciò mira a delineare il posizionamento di Rea rispetto alla storia dell'Ilva di Bagnoli. Quando l'autore più avanti scrive che la propria presenza nel libro ha lo stesso peso di quello di Vincenzo Buonocore, questo non avviene per specificare il grado della propria responsabilità discorsiva (tanto più che un simile gesto risulta essere impossibile persino allo stesso Rea⁷⁴), ma solamente per illuminare quella condizione tra casualità e causalità con la quale la questione dell'industria napoletana gli si è proposta quale tema di un libro. Lo stesso Rea, pur dando il giusto peso storico e civile al ruolo che l'Ilva avrebbe dovuto avere nel territorio napoletano, parla dell'attenzione dedicata all'industria di Bagnoli come risposta a un «riflesso condizionato».⁷⁵ Al di là della chiusura dell'Ilva, Giulio Ferroni descrive infatti come questo tema sia coerente con quanto Rea aveva già inteso fare con *Mistero napoletano*:

«in questa dismissione sono tracciate come in filigrana le tante altre dismissioni datesi verso la fine del Novecento: dismissione della tradizione politica della sinistra, dismissione di modi e forme di vita, di istituzioni e di patrimoni collettivi; forse dismissione di un'intera cultura, di un modo di concepire la scuola e i rapporti tra le generazioni, ecc. [...] vi si leggono le contraddizioni del sogno "civile" legato all'ipotesi di sviluppo industriale del Sud, l'indeterminatezza e la confusione dei progetti politici, l'affacciarsi delle ombre inquietanti della corruzione e del degrado».⁷⁶

È mio parere che ne *La dismissione* si abbia un'anomalia assente, invece, negli altri tomi *Rosso Napoli*; anomalia rappresentata da Vincenzo Buonocore e che può essere illustrata in quanto tale. Nome d'arte che potrebbe essere inteso anche come *nomen omen*⁷⁷ delle buone intenzioni con le quali

⁷² Caracas è, come lui è stato, un fotografo freelance, ha un forte senso (declinato, questo sì, in modo politicamente diverso) del sociale e dell'*essere umano* e, al netto delle differenti riflessioni sviluppate, non si è lasciato incantare dalla malia cittadina, tanto da lasciare che la sua fidanzata Rosa (rappresentazione di una città incapace di gestirsi e impossibile da gestire) morisse.

⁷³ Ermanno Rea, *La dismissione* (2002), BUR, Milano, 2003, p. 7.

⁷⁴ Cfr. *ibidem*: «[Le pagine, ndr.] Le ho scritte insieme a Vincenzo Buonocore (nome d'arte, se non vi dispiace), ex operaio, ex manutentore, ex tecnico d'area delle colate continue, ora disegnatore senza titolo di studio, vale a dire autodidatta. Io non so dire se esse appartengono a lui più che a me. Ho raccolto per mesi le sue confidenze [...]. Ma ha forse qualche importanza stabilire l'esatto punto in cui la cronaca si fa finzione e viceversa?».

⁷⁵ Nota, p. 33.

⁷⁶ Giulio Ferroni, *Prefazione*, in *Rosso Napoli*, pp. 16-19.

⁷⁷ Un altro *nomen omen* de *La dismissione* è quello di Marcella, la giovane che Buonocore ha visto crescere e per la quale diventerà, nella propria maturità, una figura a metà tra il padre e l'uomo-desiderato: il nome di Marcella, che è sorta di

l'Ilva è stata installata a Bagnoli, Vincenzo Buonocore non è lo sparring partner di Rea, come lo sarà successivamente Caracas in *Napoli Ferrovia*, ma è la vera voce di un testo che, tra i tre della trilogia, è quello più propriamente romanzo. Benché sia «calda e pacata, attenta e razionale, non condizionata da schemi a priori e da presupposti ideologici, ma animata da una [...] piena dedizione al “fare”»⁷⁸, la sua voce è lo strumento attraverso il quale Rea arriva a conoscere «esistenze inserite in una comunità che non è più quella stessa dello scrittore-cronista, ma quella del personaggio».⁷⁹ La presenza di questo operaio diventa necessaria, quindi, per accedere a un micro-cosmo sconosciuto quale quello dell'operaismo napoletano: è questa la soluzione adottata da Rea, diversa dall'attribuzione di centralità che gli si riconosce nei testi precedenti. Un micro-cosmo, quello degli operai dell'Ilva, che, tuttavia, tiene a distanza anche lo stesso Buonocore, reo di agevolare con troppa solerzia la dismissione dell'Ilva. All'entusiasmo di star attendendo a un'attività che considera come il proprio capolavoro finale fa da contraltare – sotto forma di lettere minatorie – l'ostilità della comunità operaia di cui nominalmente continua a far parte. Carlo Baghetti ha proposto di considerare il testo de *La dismissione* come un'opera-ponte dal postmoderno. Gli elementi in questo senso innovativi che riconosce a *La dismissione* sono «da una parte l'utilizzo di materiali eterogenei che entrano a fare parte del corpo della narrazione, dall'altro la funzione che il romanzo si ritaglia all'interno della società».⁸⁰ Mentre sono d'accordo nel valutare questo romanzo alla luce di una non-fiction considerata come «modalità», non sarei così disposto ad accettare *La dismissione* come una prova di sbilanciamento rispetto al postmoderno. Nell'individuare Rea come uno dei «prodromi dell'esplosione della non-fiction in Italia» (su cui sono concorde⁸¹), Baghetti sottolinea come questa sua posizione discenda in particolar modo dalla rinuncia agli «aspetti più ludici del postmoderno». L'equazione è sempre la solita: tutto ciò che è ludico è indice di postmoderno, ciò che non lo è indice di uno spostamento. Vorrei, a questo punto, però, discutere cosa abbia significato e cosa no, cosa abbia prodotto e cosa abbia modificato, il postmoderno in quella letteratura napoletana di cui anche *La dismissione* fa parte. Confrontando le posizioni di Donnarumma e Wu Ming 1 in merito alla recente narrativa italiana e individuando come in *New Italian Epic*, in *Ipermodernità. Dove la narrativa contemporanea*, e in *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)* di Gianluigi Simonetti gli autori napoletani non vengano trattati come «gruppo secondo una linea geografico-storico-culturale»⁸², Adalgisa Giorgio descrive la letteratura napoletana postmoderna come un «esempio» di quella «narrativa italiana di matrice postmoderna che non ha rinunciato alla ricerca stilistica, all'approfondimento psicologico [...], che non ha mai abbandonato il reale e non si è mai ridotta a vuota autoreferenzialità».⁸³ Questa letteratura non sarebbe priva di quella che Donnarumma ha definito come «volontà di strappare la materialità dell'esperienza alla falsificazione».⁸⁴ Giorgio inoltre designa la “resistenza” napoletana connettendo la «spiccata tensione verso il reale nella scrittura napoletana» a quel «realismo [che] ha caratterizzato la letteratura meridionale sin dal suo nascere» e sostenendo che persino l'adozione di «moduli narrativi non realisti, inclusi quelli postmoderni» debba essere considerata alla luce di questa stessa discendenza.⁸⁵ L'intenzione che sta

ipostatizzazione dell'Ilva, muore di una malattia lenta e agguerrita, che la fa “marcire” dal di dentro, trovandosi in questo modo coinvolta nello stesso destino toccato all'industria.

⁷⁸ Prefazione, pp. 17-18.

⁷⁹ *Ivi*, p. 10.

⁸⁰ Carlo Baghetti, *La dismissione di Ermanno Rea: opera-ponte dal postmoderno alla non-fiction*, in «Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche», a cura di Elena Pirvu, Franco Cesati, Firenze, 2017, raggiungibile al link <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01728222>.

⁸¹ Per un discorso sulla centralità di Rea nel filone del non-fiction novel italiano, cfr. Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 119-120.

⁸² Adalgisa Giorgio, *Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli*, in «Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa», a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd University TFK, Budapest, 2010, p. 299.

⁸³ *Ivi*, pp. 298-299.

⁸⁴ Raffaele Donnarumma, *E se facessimo sul serio?*, in «Nazione Indiana», 31 ottobre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>.

⁸⁵ *Archetipi napoletani in veste postmoderna*, pp. 300-301.

alla base dell'analisi di Giorgio è quella di evidenziare come anche la letteratura napoletana postmoderna possa essere considerata come critica, nonostante, ad esempio, le vette raggiunte in alcuni testi dall'assurdità (Michele Serio), dalla testualità bibliomane (Giuseppe Montesano) o dalla cultura di strada (Peppe Lanzetta). Il riferimento alla lettura di Giorgio è utile per illustrare due punti. Il primo. Come non basta la ricognizione del "riso" alla denuncia di un testo come postmoderno, così non è sufficiente la semplice presenza di un'eterogeneità di materiali a caratterizzare un testo come posizionato a latere del postmoderno. Il secondo. Benché abbia una certa validità il valore sociale che un autore riconosce alla forma del romanzo, non è questo il discrimine tra diverse logiche culturali: sulla scorta della lettura offerta da Donnarumma, il vero punto della questione è, infatti, il posizionamento della voce dell'io. È quindi proprio per questi motivi che propendo per considerare *La dismissale* non come opera-ponte, ma come un testo che con dignità tende alla critica del reale attraverso una gestione delle voci se non è postmoderna, non è neanche qualcosa di sostanzialmente diverso. Il ventriloquio mascherato di cui si serve Rea per mezzo della figura di Buonocore è, in definitiva, quanto di più distante possibile dalla presa di posizione diretta in virtù della quale sancire spostamenti e "fini". Non è l'uso *sic et simpliciter* di un personaggio dallo statuto ambiguo, un po' figura dell'autore un po' figura diversa, e dall'esistenza reale della quale per pudore non si vuole dire il vero nome, a inficiare la definizione di Baghetti: è la voce stessa di Rea che non sembra trovare la forza sufficiente a essere autonoma e indipendente.

In *Mistero napoletano* il contesto sociale è quello, come raccontato dallo stesso Rea in *Io repoter*, dal quale l'autore fugge. È un contesto che conosce molto bene e dai cui membri è ben conosciuto. Ciò che Rea realizza in *Mistero napoletano* è innanzitutto, con un movimento che via via collega «l'Unità» all'URSS⁸⁶, un appello di quanti a vario titolo dovrebbero essere informati dei fatti. Rispetto a questi individui Rea deve spesso sottoporsi a un processo di auto-agnizione. Fattosi riconoscere, segue da parte dell'interlocutore il collegamento della sua figura alla "missione".⁸⁷ Quella che Rea chiama a raccolta, incontrandone i diversi elementi nelle loro case, nei loro uffici, per strada, è una società dispersa. Eppure, per dispersa che sia, questa "società" gli è indispensabile affinché l'interpretazione che intende proporre di quegli anni non sia caratterizzata dall'insufficienza. A dare un ordine al gran numero di voci convocate, distinguendosene⁸⁸, vi è quella dell'autore, che, pur facendo tanti nomi e tanti cognomi, replicando in qualche modo il gesto *eretico* che fu di Ortese, si fa responsabile di quanto esse affermano, per il semplice fatto di averle accolte nel proprio discorso. La voce di Rea, quindi, traendo forza da un centinaio di voci, da migliaia di carte consultate e anche da un certo numero di opere lette (e citate con indicazioni bibliografiche), è in una posizione diversa da quella schiva del precedente *La dismissale*. Nella sua rievocazione vi è un'etica della reazione che, individuando nella ricostruzione dei sentimenti provati dagli altri nel proprio privato l'unico campo entro cui far agire l'invenzione letteraria, intende illuminare le colpe di chi si considera innocente e l'innocenza di chi è stato "venduto" come colpevole.⁸⁹ La fedeltà a questo tipo di etica si presenta come atto imprescindibile per chi, come Rea e la generazione "utopistica" alla quale sente

⁸⁶ Il movimento centrifugo che da Napoli "parte" per luoghi lontani può essere considerato una vera e propria cifra stilistica, ma anche logica, della scrittura di Rea: oltre che in *MN*, è così sia ne *La dismissale*, nel quale Napoli è collegata alla Cina, alle Filippine e all'India, sia in *Napoli Ferrovia*, nel quale attraverso il cronotopo della "Napoli contemporanea" si arriva tanto al Venezuela e ai paesi del Corno d'Africa quanto alla Napoli "che fu" della giovinezza dell'autore e all'Italia del dopoguerra del padre di Rea.

⁸⁷ Cfr. *MN*, p. 14: «Da quanti anni non rivedevo Franco Grassi? Quando ieri l'altro, al telefono, ho pronunciato il mio nome c'è stato un lungo silenzio. Poi, finalmente, ho sentito la sua voce un po' incespicante: "Ma va'!". Il tono era quello dell'incredulità beffarda, venato forse da un filo di emozione. Ha giocato d'anticipo: "Scommetto che vuoi incontrarmi per parlare di Francesca". "Già. Chi ti ha informato?" "Nessuno"».

⁸⁸ Cfr. *Postfazione*, p. 388: «Rea dimentica la paura e interroga il passato. È anzi assetato di passato e si stupisce di come i suoi interlocutori possano vivere nella dimenticanza e nella rimozione».

⁸⁹ Cfr. *Altrenapoli*, p. 95: «La rievocazione dei possibili dimenticati non è un vano esercizio della nostalgia, ma scoperta di una tradizione alternativa, che sorregga una lotta ancora presente, un'"altra Napoli", che si affianca come un doppio insistente a quella dominata e sconfitta».

di appartenere, «non riesce a perdonarsi che il passato sia andato come è andato».⁹⁰ Tale risentimento etico, che spesso sconfinava in vere e proprie autocritiche, è chiaramente espresso dall'autore di *Mistero napoletano*, in un momento di grande commozione: «A farla breve, ho paura d'essermi imbarcato in un'impresa disperata dalla quale non potrò che uscirne che a pezzi».⁹¹

1.4. Le forme di riferimento della letteratura napoletana di Ermanno Rea.

Riprendendo il movimento ascendente con il quale ho inaugurato questa mia lettura, che vede nell'ultimo della Trilogia il punto di inizio e nel primo il punto di arrivo, e ha visto in *Io reporter* il luogo consuntivo a posteriori nel quale ricercare tematiche e stilistiche costanti, vediamo ora di specificare meglio come dalla riduzione dei testi di questo «unico fluviale romanzo»⁹² emergano determinate forme di riferimento.

Per *Napoli Ferrovia* il riferimento è a quella che nella sua analisi su Silvio Perrella Armando Rotondi ha definito come *promenade literature*. Rotondi fornisce questa terminologia basandosi una serie di studi su quel tipo di spettacolo teatrale nel quale il luogo di rappresentazione e l'interazione con questo ambiente sono di grande importanza per la narrazione che si intende offrire al pubblico. Questa tipologia di spettacolo teatrale, definita come *site-specific theatre*, può essere suddivisa in due categorie, in relazione al movimento che lo spettatore, e non l'attore, fa nel luogo di rappresentazione: è *environmental* quando questi ha «presenza “fissa”», è *promenade* quando – potendosi muovere liberamente per il luogo della narrazione – «diventa partecipe attivo della performance».⁹³ Alla base della *promenade literature* vi è, quindi, l'idea di un movimento all'interno di un luogo che è autonomo per quanto riguarda la prosecuzione del suo discorso. È il moto dello spettatore in un certo contesto, stante l'autonomia di quanto sta accadendo, a determinare la natura della narrazione che vi si produce. Data anche la propria estraneità rispetto ai luoghi nei quali si aggira⁹⁴, e anche la propria vulnerabilità rispetto a questi stessi⁹⁵, nella Napoli derelitta, tossica, abbandonata a sé stessa e schiva verso gli altri Rea si muove per rispondere a una domanda che non può che rivolgere innanzitutto che a sé stesso:

«Perché [frequento Caracas]? Ma è semplice: perché imparo. Scendo con lui nell'inferno, e lui me lo spiega [...]. [...] grazie a lui, ho cominciato a realizzare un progetto [...]: ritrovare le mie origini, i luoghi della mia infanzia, quelle parti della città dove non avrei mai osato tornare da solo al fine di capire un po' meglio chi io sia e che senso abbia avuto per me vivere e invecchia. Ha avuto senso?».⁹⁶

La risoluzione di questo interrogativo non può avvenire solo per via razionale, ma richiede uno sforzo fisico. La ragione di Rea non può sperare in una collaborazione da parte di quella città nella quale si muove e, pertanto, deve superare lo stallo creatosi forzando la resistenza logica di questi luoghi con la *flânerie*, con la “passeggiata”. La passeggiata viene adoperata da Rea in *Napoli Ferrovia* senza fini

⁹⁰ Cfr. Daniele Giglioli, *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, 2016, p. 204.

⁹¹ *MN*, p. 315.

⁹² *Nota*, p. 37.

⁹³ Armando Rotondi, *La promenade literature napoletana di Silvio Perrella tra ricordi letterari, voyance e fiaba*, in «Forum Italicum», 52, 2, 2018, p. 493. Per un approfondimento sul *site-specific theatre* si rimanda a Mike Pearson, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.

⁹⁴ Cfr. *Napoli Ferrovia*, p. 165: «Di giorno, si sa, le carte si mescolano, la piazza si fa incrocio di vettori diversi, di transiti fortuiti. [...] Viverla di notte è mettersi alla prova. Tutto sta a vincere il primo momento di ripugnanza, a superare quel senso di estraneità che può investire anche chi ha vissuto qui tutta la propria giovinezza e non si riconosce, anche per questo, alcun diritto alla separatezza e alla diversità».

⁹⁵ Cfr. *ivi*, p. 73: «“Guarda che sei stato tu a chiedermi di accompagnarti di notte in giro per Malanapoli”. “D'accordo, sono stato io a chiedertelo, ma che c'entra questo con il serramanico?”. “C'entra. Non si va a spasso di notte tra vicoli e immondezze completamente disarmati.” “Io ci sono sempre andato.” “Errore. Non è detto che ti andrà bene la prossima volta.”».

⁹⁶ *Ivi*, pp. 92-93.

di denuncia o di inchiesta né per mettere alla prova determinate strutture ideologiche. Il suo movimento è casuale e determinate dalla casualità sono, quindi, le impressioni che trae. La *promenade literature* a cui si rifà *Napoli Ferrovia* può avere, infine, dei punti di contatto – per quanto riguarda il punto fermo del “movimento” dell’osservatore – con l’«immagine-fatto»⁹⁷: l’osservazione della Napoli attuale, che avviene attraverso il movimento di Rea per i suoi vicoli, non mira alla sua rappresentazione o alla sua riproduzione, ma a una sua interpretazione che non intende, tuttavia, decifrarla, dal momento che il focus del flâneur non è *su* Napoli, ma *su sé* stesso *attraverso* Napoli. Anche se l’occhio – fisico e immaginario, onirico – di Rea si sofferma su certi tratti della città come la sua incuria⁹⁸, questo avviene perché la sua intenzione è quella di riconoscere una familiarità attraverso l’osservazione di un decadente sempre uguale a sé stesso. La spazzatura, il coltello che Caracas porta sempre con sé per difendersi da eventuali aggressioni, l’algerino ferito con il quale *Napoli Ferrovia* si apre, la statua di Giuseppe Garibaldi che osserva la frenesia della zona della stazione: tutto ciò, nel suo essere un insieme di “fatti”, ha il proprio valore semplicemente perché è, non perché viene a disporsi nell’ordine di un teorema o di una tesi. Rea si muove in *Napoli Ferrovia* trovandosi già oltre il generalismo di un teorema o di una tesi.⁹⁹ Poiché l’agire non coincide esattamente con l’essere in movimento e il Rea di *Napoli Ferrovia*, con il suo essere manchevole di “azioni”, ne è la dimostrazione, il protagonista conosce un aumento della propria capacità percettiva: traendo gli elementi necessari dalle immagini-fatto può arrivare a una risoluzione dell’interrogativo che si è posto e attraverso la “vedenza” problematizza sé stesso nel contesto della città di Napoli.¹⁰⁰ Dalla riduzione di *La dismissale* emergerebbe l’epistola. In realtà, di lettere scritte da Buonocore ne parla solo Rea, che ne colloca la presenza in un momento anteriore alla stessa scrittura di *La dismissale*. In verità, per quanto è possibile saperne, le lettere di Buonocore potrebbero anche non essere mai esistite. Il problema rappresentato da *La dismissale* sta infatti proprio nell’inattendibilità di Rea: è lui stesso, d’altra parte, nel finale a sostenere che «tra verità e menzogna vi è un solo confine, quello dell’onestà».¹⁰¹ Definirei *La dismissale* come un romanzo peri-epistolare, proprio per il suo costituirsi intorno a un’idea di epistole, di cui, però, non v’è traccia. Una simile definizione può essere infatti utile sia per rendere conto della loro esplicita assenza sia per sottolineare come *La dismissale* riesca a conservare del romanzo propriamente epistolare la possibilità che la psiche di un individuo venga tracciata senza le mediazioni che si trovano nelle vere lettere.¹⁰² È anche per questo motivo che Rea, eludendo la questione sull’esistenza o meno di Buonocore, ha insistito su un altro aspetto a

⁹⁷ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, p. 229.

⁹⁸ Cfr. *Napoli Ferrovia*, pp. 134-135: «“Sono oppresso dalle domande, Caracas” mormoro all’orecchio del mio amico. “Le sogno perfino la notte”. Proprio così, sogno le mie domande da incubo: quante tonnellate di rifiuti sono accatastate per esempio in questo momento a Napoli [...]? Io sogno spesso le lordure della mia città: di giorno ne attraverso i cumuli, li sfioro, ne capto i miasmi che mi arrivano fino in gola e anche più giù, ma non li vedo. Li vedo invece di notte e ne riporto un immenso spavento. [...] Vorrei sollevarmi in volo per osservare dall’alto la Ferrovia, Garibaldi, via Mancini, il Trianon, via Forcella, il caffè Kimbo, piazza principe Umberto, le affettuose puttane di Caracas, il senso della mia vita, del mio passato, ammesso che stia scritto per terra, lungo le strade di questa grande fetta di città. Ogni tanto mi sento assalire da sensi di colpa per avere tagliato la corda, in quel lontano 1957. Mi dico che forse dovrei tornare a vivere qui in pianta stabile».

⁹⁹ Cfr. Cristiano de Maio, *Napoli bella? Napoli dannata? L’ultima parola di Ermanno Rea*, in «Nazione Indiana», 18 novembre 2007, <https://www.nazioneindiana.com/2007/11/18/napoli-bella-napoli-dannata-lultima-parola-di-ermanno-rea/>: «D’altra parte nel libro i luoghi sembrano possedere dei sensi, sono feriti, malati, sessuali. [...] quelle che Rea riesce perfettamente a materializzare sono le dimensioni incorporee, mentali della città». Cfr. *Napoli Ferrovia*, p. 166: «Ero alla ricerca di prove a sostegno di una tesi inesistente. Quale tesi? Quale teorema? Il mio rebus non l’avrei risolto né con l’aiuto di Luigi, né con quello di Mario Rizzo, né con i ricordi della mia vita e tanto meno con il racconto della vita di un naziskin. [...] Alla mia età, insistetti, non si dovrebbe cercare più niente. [...] Non devo forse io andarmene definitivamente da Napoli? Non devo forse staccare la spina una volta per tutte da questa metropoli che mi pesa addosso da sempre come fosse – lei, la metropoli, assieme a tutte le sue svogliatezza e oscurità – una mia responsabilità personale, una colpa, un rimorso?».

¹⁰⁰ Per il rapporto tra “vedenza”, problematizzazione intellettuale, movimento e mancanza di “azione”, cfr. Gilles Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2* (1985), Einaudi, Torino, 2017.

¹⁰¹ *La dismissale*, p. 370.

¹⁰² Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 190.

quest'ultimo riferibile: «Questo operaio non è esistito realmente? Io ho scritto un romanzo, non volevo essere sociologicamente corretto, ma letterariamente e umanamente corretto».¹⁰³

Se l'epistola non può essere considerata pienamente come una forma di riferimento per *La dismissione* né, come consiglia Marmo, bisogna intendere come centrale la forma del pamphlet politico/storico-politico¹⁰⁴, è possibile individuare il palinsesto sul quale questo romanzo peri-epistolare è stato costruito?¹⁰⁵ Valentina Fulginiti ha avanzato per *La dismissione* la proposta di una «forma di “letteratura di viaggio” *en abyme*, abilmente celata nel racconto».¹⁰⁶ La proposta di Fulginiti mi trova d'accordo per una ragione di costruzione narrativa. *La dismissione* non è un reportage, anche se la presenza del disegno della macchina di Colata Continua¹⁰⁷, la citazione di «alcuni passi» tratti da un «articolo della professoressa Margherita Balconi dell'Università di Pavia (Storia dell'economia industriale)» e le testimonianze in corsivo di sindacalisti e operai vari¹⁰⁸ intendono presentare come preminente il rapporto con la referenzialità extra-testuale. Nonostante ciò, è proprio quello a cui mira il reportage, cioè il racconto di qualcosa che è possibile solo a seguito di uno spostamento, a concretizzare una lettura de *La dismissione* come esperienza di viaggio. Quando relativamente a *La dismissione* si discute di letteratura di viaggio e di esperienze di viaggio non bisogna far riferimento alla letteratura odepiorica né a quella scrittura di viaggio le cui relazioni sono «with the analysis of ethnography, thus with the history and function (and future) of anthropology»¹⁰⁹, ma una certa declinazione di queste diverse forme. Il viaggio che Rea compie attraverso il «personaggio propriamente tragico»¹¹⁰ di Buonocore, il quale a sua volta si addentra (con Cheng Fu) sia nei vicoli della Napoli della contraffazione sia nella struttura scheletrica dell'Ilva, non mira a trarre dai luoghi una «descrizione esteriore dei paesaggi esplorati». Mentre il lettore assiste all'accrescimento della capacità di Buonocore di “sentire” i luoghi dell'Ilva, il viaggio che *La dismissione* racconta tende a illustrare la «trasformazione profonda della persona che racconta».¹¹¹ Il reportage di viaggio ha in *La dismissione* il compito di rendere chiaro come nella loro complessità la mutazione dei luoghi e la mutazione dell'interiorità del personaggio che li osserva coincidano. Nel verificare come questi luoghi – l'Ilva, la Napoli dell'utopia industriale infranta – siano soggiogati da un sentimento di morte, lo scritto di “viaggio” che ne dà conto si presenta come uno scritto di «*dark tourism*».¹¹² Non è un caso, quindi, che a proposito de *La dismissione* lo stesso Rea abbia individuato come sua «chiave di lettura» il corteo funebre di Marcella – figlia di un vecchio operaio dell'Ilva – proprio per il suo essere «fatto corale»¹¹³ di un luogo rispetto a cui agisce come simbolo e metafora.¹¹⁴

¹⁰³ Alessandro Leogrande, *La fabbrica e il vicolo. Ricordando Ermanno Rea* (2002), in «minima&moralia», 16 settembre 2016, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/la-fabbrica-e-il-vicolo-ricordando-ermanno-rea/>.

¹⁰⁴ Cfr. *Smontare con cura*, p. 167: «libro-inchiesta [che] vuol essere una effettiva ricostruzione della smobilitazione della fabbrica, ma solo [come] lo sfogo-racconto dei vari sopravvissuti alla morte di essa».

¹⁰⁵ La varietà nelle possibilità di lettura de *La dismissione* è affermata anche dall'autore stesso, cfr. *La fabbrica e il vicolo*: «Il nodo centrale è il rapporto tra la fabbrica e la città, perché è dentro questo rapporto che ci sono le risposte a [una serie di] domande. Perché un libro sull'Ilva? *La dismissione* può essere letta in vari modi. Innanzitutto è la storia di un uomo che viene assunto a vent'anni e che cresce all'ombra della fabbrica. È ambizioso, vuole affermarsi, [...] quando ha raggiunto parte di ciò che aspirava, si sente dire che l'Ilva chiude [...]. Già questo legittima il romanzo, un disegno letterariamente forte».

¹⁰⁶ Valentina Fulginiti, *Il “Regno del Quasi”*: *Icone cinesi nelle rappresentazioni partenopee di Ermanno Rea e Roberto Saviano*, in «California Italian Studies», 3, 1, 2012, p. 3.

¹⁰⁷ *La dismissione*, p. 123.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 98-104: 98.

¹⁰⁹ *The Cambridge Companion to Travel Writing*, a cura di Peter Hulme e Tim Youngs, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 261.

¹¹⁰ *Smontare con cura*, p. 168.

¹¹¹ *Il “Regno del Quasi”*, p. 9.

¹¹² Cfr. Malcom Foley e John Lennon, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*, Continuum, London/New York, 2000.

¹¹³ *La fabbrica e il vicolo*.

¹¹⁴ *Il “Regno del Quasi”*, p. 11: «La fine dell'impianto è anche la fine di una società, di un'epoca e di una comunità. Non solo la distruzione dell'impianto di Bagnoli sta, metonimicamente, per la scomparsa di un'intera classe sociale, ma lo smantellamento si sovrappone anche alla parabola discendente di un individuo, Marcella, orfana e ultimo discendente di

Per il suo essere romanzo peri-epistolare, ovvero rinunciando alla forma esplicita dell'epistola, ma conservandone il percorso evolutivo che il personaggio compie in un tempo e in uno spazio precisi, da un lato, e per il suo essere "scrittura di viaggio", ovvero costituendosi lungo il doppio asse tempo/spazio, *La dismissale* presenta i temi principali della narrativa che Rea dedica a Napoli.

Nella premessa al testo Rea parla di *Mistero napoletano* come di «libro di fantascienza», «libro giallo – giallo esistenziale» e «libro di viaggio in forma di diario». ¹¹⁵ Prima di discutere di come il diario sia la forma di riferimento di *Mistero napoletano*, bisogna però soffermarsi sulle altre due diciture, che rimandano ad altrettante forme.

La fantascienza di *Mistero napoletano* viene collegata dal suo autore alle tematiche specifiche del «tempo pietrificato» e delle «coscienze espropriate dal loro diritto al cambiamento». ¹¹⁶ È una fantascienza che possiamo definire come politica, dal momento che i due argomenti per i quali propone la categoria sono politici. Il tempo al quale Rea fa riferimento è quello "politico" di Napoli. Questo riferimento viene sviluppato in *Mistero napoletano* all'interno di un vero e proprio «teorema», che viene ampiamente e largamente spiegato dall'autore. Innanzitutto, come scrive Rea nella sua Nota a *Rosso Napoli*, il teorema non è una costruzione logica caratterizzata dall'essere un pregiudizio: «Giuro di non aver abordato la materia armato di una qualche teoria preconfezionata. La "teoria" è emersa in modo autonomo, via via che scrivevo, interrogavo, scavavo, e scoprivo circostanze mai prima conosciute o comunque mai prima meditate in modo serio». ¹¹⁷ Se la definizione di questo teorema è stata possibile solo a distanza, in posizione di «lontananza» rispetto ai fatti che l'autore descrive, ciò è dovuto al fatto che solo attraverso lo scorrere del tempo quello che appariva come una «banalità» mostra di essere sempre stato, invece, nient'altro che un'«evidenza». ¹¹⁸ La capacità critica, d'altronde, veniva collegata al tradimento politico e colui che l'avesse praticata diventata automaticamente qualcuno di cui diffidare. ¹¹⁹ Il teorema in questione viene definito «dell'acquario» in riferimento allo squilibrio che vi è tra "evidenza" e "banalità". ¹²⁰ La metafora visiva delle pareti di vetro che contengono gli individui, i quali non si accorgono né della loro condizione né dei limiti, serve a Rea per illustrare l'ambiguità della condizione nel quale il comunismo napoletano si è trovato ad agire: per quanti sforzi abbiano fatto, nessuna delle loro azioni è riuscita ad essere efficace. Il nuoto del pesce rosso (l'azione comunista) ha smosso solo le acque nelle quali vive: al suo esterno (Napoli) tutto è rimasto, invece, immobile. ¹²¹ È a questo proposito, quindi, che il teorema può essere considerato nel contesto della fantascienza politica: ciò che sembrava impossibile dal punto di vista dell'ideologia, e cioè l'inefficacia del comunismo, si è palesato non solo come possibile, ma si è rivelato effettivo. La fantascienza politica che il «teorema dell'acquario» mostra possibile coincide con la realizzazione dell'incubo inconscio della comunità (sociale, politica, ideale e ideologica) cui è appartenuto Rea. Lo stupore di Rea nel racconto di come le cose sono andate mostra quanto ciò che

una "dinastia operaia", la cui breve e disordinata vita rispecchia lo sbandamento di un'intera comunità. Il funerale di Marcella segue infatti di poco l'esplosione della fabbrica svuotata e dismessa, diventando un evento simbolico per l'intera comunità di Bagnoli».

¹¹⁵ *MN*, pp. 7-8.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 7.

¹¹⁷ *Nota*, p. 29.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 33: «Fossimo stati capaci allora, voglio dire agli inizi degli anni cinquanta, di aderire come un foglio di carta su un muro levigato alla "banalità" di ciò che accadeva sotto i nostri occhi! La banalità ci avrebbe repentinamente illuminato».

¹¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 31: «Paesano è [...] uno stalinista convinto, e la circostanza di essere fornito di un gran cuore non gli impedisce di giudicarci spesso con severità. La sua ingiuria preferita è secca ma, stando all'ardore dei suoi occhi, estremamente sferzante: "Intellettuali!"».

¹²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 107-108: «Non fummo in grado di distinguere che la superficie delle cose. [...] Ripeto: eravamo pesci rossi in un acquario. Avevamo l'impressione che la realtà, intorno a noi, fosse sconfinata; avevamo l'impressione di essere dentro a un oceano: non ci rendevamo conto che a mezzo metro dal nostro naso c'era una parete trasparente, un invalicabile muro invisibile. L'ampiezza dell'orizzonte era soltanto illusione, inganno visivo».

¹²¹ Cfr. *ivi*, p. 32: «È come se percepissimo, sì, di vivere dentro una tragedia – una tragedia tutta nostra, tutta napoletana – ma senza sapere esattamente quale. Ci limitiamo a sentirci *out*, fuori gioco, chiusi in una cabina pressurizzata, ma il disagio che ce ne deriva non ha spessore, non ha profondità».

è accaduto a Napoli si sia situato al confine con il reale e l'illusione. Per l'autore stesso quel diavolo che bisogna decidere se sia un «essere immaginario» oppure uno che «esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi»¹²² è Achille Lauro che, sorprendentemente, è riuscito a consegnare Napoli agli americani; è quell'Italia che, sorprendentemente, soprattutto alla luce di quel processo unitario che, benché problematico, ha reclamato Napoli a un'idea di nazione, ha sacrificato la città in nome dell'acquisizione democratica post-fascista. Se il teorema dell'acquario riesce in qualche modo a essere qualcosa di concreto è perché a produrre il tempo pietrificato di Napoli non è stata «una fatalità soprannaturale», ma «un intreccio di circostanze molto terrene, concrete, politiche. E strategiche»:

«Napoli [...] rinuncia (in modo più preciso, è costretta a rinunciare) a costruirsi un futuro possibile per consentire all'Italia di pagare l'inevitabile tributo al cosiddetto “equilibrio del terrore”. [...] Napoli fu immolata in maniera deliberata sull'altare della Grande Necessità Strategica e nella logica di quella “democrazia bloccata” la quale, ancorché “zoppa”, può sopravvivere soltanto alla condizione di essere alimentata con dosi sempre più massicce di corruzione e di degrado».¹²³

Ma *Mistero napoletano* è anche un «libro giallo – giallo esistenziale». Perché Rea definisce in questo modo il suo testo? Il libro è giallo perché il suo obiettivo principale è risolvere uno degli aspetti di cui si compone il “mistero napoletano” del titolo: «scoprire, a distanza di oltre trent'anni, perché si uccise Francesca, la sera di Venerdì Santo 1961, perché per lei non ci fu salvezza possibile».¹²⁴ Il “mistero” riguardante Francesca, nel corso dell'indagine che Rea conduce, si mostra sempre più sfaccettato: alla domanda sul perché Francesca Spada si sia suicidata si affiancano, infatti, anche altre domande – perché, ancora in vita, Francesca è stata così reticente in merito al proprio passato? Perché non lasciò mai, nonostante tutto le consigliasse di farlo, i luoghi del comunismo napoletano (in primo luogo la redazione de «l'Unità»)? Soprattutto perché Francesca sentì il bisogno di organizzare in modo così accurato la scena della propria morte e per quale motivo scelse – tra le tante a sua disposizione – proprio la poesia di Rilke su Alceste come suo ultimo messaggio? Il “mistero” di Francesca viene assunto come filo rosso dell'indagine di Rea proprio in virtù della sua frattalità. Nel ragionare sugli elementi utili a proporre una soluzione alla domanda sulla sera del Venerdì Santo 1961 Rea si comporta come una sorta di anti-detective¹²⁵: raramente l'autore pone in modo diretto la domanda “principale” ai propri interlocutori, è più frequente, invece, che chieda loro la ragione di comportamenti altrui. Facendo parlare questi individui Rea non fa altro che replicare una pratica che il Partito stesso richiese a Francesca: la confessione autobiografica. A differenza dell'*inquisizione* che il Partito poteva far scattare nei confronti di chi si confessasse¹²⁶, Rea accumula materiali e notizie

¹²² Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Garzanti, Milano, 1977, p. 26. Curiosamente anche Rea discute proprio dell'esistenza del diavolo in termini molto simili a quelli utilizzati da Todorov come paradigma fantastico, cfr. *MN*, p. 65: «Chi, in città, tirò le fila della “malindustria” dalla fine della guerra a tutti gli anni cinquanta? La domanda è oziosa quanto quella sull'esistenza del diavolo. Il diavolo esiste e basta. Si tratta di vedere se si tratta di quell'“ente” di cui si occupa prevalentemente la teologia, oppure no».

¹²³ *Nota*, p. 29-32.

¹²⁴ *MN*, p. 7.

¹²⁵ Cfr. *Prefazione*, p. 9: «Come diario di questa investigazione, [*MN*] non segue i vari momenti della vicenda secondo un diretto percorso cronologico, ma con tutta una serie di lampi, interruzioni, ritorni, sequenze che si dispongono secondo il flusso delle informazioni variamente raccolte e secondo gli eterogenei movimenti della memoria». Sul termine di anti-detective, cfr. Nathan Ashman, *The Impotence of Human Reason: E. C. Bentley's Trent's Last Case and the Anti-Detective Text*, in «Clues», 35, 2, 2017, pp. 1-17; Antonio Di Vilio, *Inherent Vice: Thomas Pynchon beyond the Postmodern Fiction and Anti-Detective Novel*, in «Bibliotekarz Podlaski», XLVII, 2, 2020, pp. 282-290; Guglielmo D'Izzia, *A Brief History of Giallo Fiction and the Italian Anti-Detective Novel*, in «CrimeReads», 13 settembre 2021, <https://crimereads.com/a-brief-history-of-giallo-fiction-and-the-italian-anti-detective-novel/>.

¹²⁶ Cfr. *MN*, pp. 37-38: «Allora tutti i militanti di qualche rilievo che occupavano, o aspiravano a occupare, un posto di responsabilità erano tenuti a scrivere la propria “biografia”. Prima in forma sintetica. Poi in maniera via via più dettagliata in modo da dare a qualche zelante la possibilità di confrontare le varie versioni alla ricerca di quelle piccole contraddizioni così care agli inquisitori di tutti i tempi. Più che “biografie” erano strumenti di tortura. Anzi, di autotortura»; p. 158: «alla

non solo per inquadrare in determinati ruoli i suoi intervistati, e per soppesarne eventuali mancanze in relazione al caso principale, ma anche per fare chiarezza sul contesto generale nel quale tanto loro quanto Francesca hanno vissuto e operato. Come scrive Lucia Faienza, «l'indagine [si fa] espediente euristico attraverso cui la narrativa s'immerge nel reale per tastarne lo spessore».¹²⁷ Fantastico/fantascientifico (politico), da un lato, e “giallo” in cui l'indagine è condotta da un anti-detective, dall'altro, sono i poli sui quali Rea ha costruito *Mistero napoletano* come diario. Quella del diario può essere considerata come una vera e propria ossessione dell'autore: sui diari privati di Francesca Rea passa ore e giornate nel tentativo di ricostruirne i pensieri e i sentimenti; l'assenza negli archivi del Partito dei diari-confessione in cui Francesca scrisse del proprio passato rappresenta il cruccio più grande dell'anti-detective¹²⁸; Rea si dedica spesso a illustrare come il libro possa essere considerato un diario («questo mio diario napoletano»¹²⁹). L'ossessione di Rea per il diario è duplice. È terminologica: l'ampiezza di senso con cui adopera il termine non si riferisce a una sua imperizia, ma sottintende la paura di perdere i materiali raccolti e i ragionamenti sviluppati; è relativa al modo di impostare il lavoro di scrittura. A proposito di quest'ultimo dato, in *Il caso Piegari* – saggio narrativo che riprende da *Mistero napoletano*, sviluppandolo ulteriormente¹³⁰, il caso dell'ostracismo nei confronti del gruppo di studio autonomo (il “gruppo Gramsci”) costituitosi intorno a Guido Piegari in opposizione alla linea meridionalista di Giorgio Amendola – è possibile leggere in che modo Rea ha predisposto la scrittura di *Mistero napoletano* a partire dai diari (da cui poi farà derivare anche lo stesso *Il caso Piegari*) che riempieva giornalmente:

«Mi furono fedeli compagni notturni [i diari] durante i mesi che trascorsi a Napoli nel 1993 a scavare nel passato di Francesca Spada e di quel Partito comunista nel quale avevo militato in giovane età. Ogni sera tiravo le somme del lavoro compiuto nel corso della giornata, riempiendo una facciata dietro l'altra fino a notte alta. *Annotavo soprattutto i dettagli più facilmente suscettibili di finire nel dimenticatoio*: gli occhi degli intervistati, le loro espressioni, la paura, le malizie, le allusioni. Ma senza rinunciare, qua e là, a qualche abbandono fantastico, a qualche congettura obliqua, a qualche astruseria o elucubrazione di tipo personale».¹³¹

Il caso Piegari, quindi, dimostra un tratto del diario aggiuntivo rispetto a quello che Lejeune, opponendolo all'autobiografia, aveva individuato. Se il diario di Lejeune, nel contesto delle scritture intime, si caratterizza per una mancanza di solennità (il suo contenuto può essere ripreso e riscritto)¹³², la forma diario che Rea tratteggia ne *Il caso Piegari* è anche qualcosa di estremamente produttivo,

richiesta di un'autobiografia, Francesca consegnò addirittura uno o più quaderni del suo diario [...], mettendo inconsapevolmente in moto la micidiale macchina inquisitoria del Pci».

¹²⁷ Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Mimesis, Milano, 2020, p. 83.

¹²⁸ Cfr. MN, pp. 36-39: «Non ricordano. Nessuno ricorda. [...] mi sembra molto poco verosimile ciò che [Carlo Obici] mi dice [...]: “Guarda che negli archivi dell'ex federazione comunista napoletana non esisteva alcun fascicolo intestato a Francesca”. [...] Eppure i conti non tornano. Maurizio Valenzi [...] dice infatti che un “caso Francesca” esisteva e come. Esisteva sin dal 1945 e lo aveva provocato in certo senso lei stessa. Aveva consegnato alla segreteria della federazione un suo diario intimo che avrebbe dovuto fare giustizia delle calunnie che circolavano sul suo conto. [...] L'Ufficio quadri e il suo archivio-vergogna furono smantellati tra il 1956 e il 1957. Molte carte scomparvero (un grande falò) nel corso di quei mesi, dopo che il mondo era stato investito dal rabbioso vento dell'Est».

¹²⁹ *Ivi*, p. 281.

¹³⁰ Cfr. Ermanno Rea, *Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 11: «Del Gruppo Gramsci [...] si parla a lungo nel romanzo-verità *Mistero napoletano* [...]. Tuttavia *Mistero napoletano* non racconta quel che accadde al giovane leader di quell'associazione, Guido Piegari, dopo la sua espulsione dal Partito comunista, pretesa e ottenuta da Giorgio Amendola. [...] I capitoli che seguono intendono colmare questo vuoto conoscitivo».

¹³¹ *Ivi*, p. 10.

¹³² Cfr. Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France* (1971), Armand Colin, Paris, 2010³, livre électronique.

pur appartenendo a una scrittura che attiene al passato – di una produttività che resta tale anche nel corso del tempo.¹³³

Benché il diario rimandi a un'idea di semplicità e di poca formalizzazione, per il suo mostrarsi disponibile ad assecondare la vicinanza tra due momenti che definirei come *esperienza* “dell'esperienza” ed *esperienza* della sua scrittura (tra fatto vissuto, osservato, testimoniato, da un lato, e sua reificazione sulla pagina, dall'altro), bisogna tuttavia comprendere quanto questa considerazione non sia altro che un pregiudizio. In *Io reporter* abbiamo visto come Rea sia approdato alla fotografia, lasciando la scrittura giornalistica, per non “tradire” la propria fede politica. Eppure, il ritorno alla scrittura, che si concretizza con *Mistero napoletano*, sembra che in qualche modo contraddica – a causa dell'argomento assunto e della posizione polemica dalla quale questo viene trattato – la “conservazione” di quella stessa fede. In realtà, questa contraddizione è solo il risultato di un difetto prospettico che deriva dalla forma che l'autore ha utilizzato. Quando Rea in *Mistero napoletano* parla dell'illiberalità del comunismo di stampo stalinista potrebbe sembrare, se adottassimo il punto di vista di quei vecchi compagni che ne *La comunista* – come dice l'autore – fecero di tutto per sminuire il testo al rango di romanzetto, che il suo obiettivo sia quello di presentare il comunismo intero come tragedia e basta. La legittimità di questo punto di vista è dovuta alla contraddizione della forma a cui *Mistero napoletano* stesso fa riferimento: nella scrittura diaristica, infatti, l'esperienza di cui si dà conto non è mai esperienza diretta. Pur non venendo mai meno alla sincerità, il diarista non mette su pagina qualcosa che ha con la realtà un legame diretto perché, «detta e quindi ripensata, l'esperienza si trasforma [...] nell'esperienza *seconda* del dire, del ripensare, coi suoi ritmi, le sue esigenze, le sue retoriche peculiari e costantemente asintotiche e [...] con l'eteronomia dei suoi livelli di verisimiglianza». La scrittura dell'esperienza del “fatto” operata dal diarista, invece che portare a una corrispondenza tra quanto scritto e quanto vissuto o quanto è *stato*, comporta «un allontanamento più o meno tangibile da essa».¹³⁴ È per questo motivo che nella lettura del diario di *Mistero napoletano* lo stalinista che Rea vorrebbe porre dinanzi ai suoi stessi errori può legittimamente pensare che l'autore del libro abbia descritto qualcosa che *non è*: non perché Rea non sia stato sincero, ma perché il «*modus dicendi*» del suo diario, e con esso il ragionamento prodotto, non è condiviso.

In quella intersecazione tra spazio e tempo consueta nella scrittura napoletana di Rea, l'autore definisce *Mistero napoletano* come un «libro di viaggio in forma di diario». Questa ulteriore designazione serve a specificare come il testo – pur riferendosi a coordinate molto precise (la Napoli del 1993) – riesca a trattare le oscillazioni di un passato in cui, utilizzando la terminologia di Masullo, non vi è stata una “perdita” e quindi una possibilità di salvezza, né per la città né per i suoi abitanti. È nell'ultima parte della premessa al libro, nella quale Rea si rivolge direttamente a Masullo, per chiedergli se con Bassolino sindaco non siano nuovamente possibili per la città il discorso della «salvezza» e un «tempo-cambiamento», che si ha una nota a piè di pagina in cui l'autore fa una dichiarazione sulla forma diario che ha utilizzato:

«La forma diaristica delle pagine che seguono è soltanto un inganno letterario? Penso di poter rispondere di no. [...] devo ammettere che si tratta di una mezza finzione. Dico mezza perché in realtà esse, pur richiamandosi al contenuto di alcuni quaderni riempiti durante il mio soggiorno napoletano [...], sono state poi ripetutamente rimaneggiate con modifiche, sottrazioni, sovrapposizioni. Non c'è libro che non sia in qualche modo figlio del caos: questo lo è in modo particolare in quanto mescola passato e presente, testimonianza e congettura, memoria e cronaca. Comunque, basterà sapere che in esso non vi è nulla di inventato. L'inganno

¹³³ *Il caso Piegari*, p. 10: «Il bello di certi diari è che più invecchiano, più diventano fonti di sorpresa: soprattutto riguardo ai loro “sottoprodotti”. La parola è antipatica, ma rende bene l'idea: il “caso Piegari” sbarcò infatti nel mio diario come sottoprodotto di un diverso lavoro in corso e in maniera del tutto impreveduta, detrito alla deriva nel mareggiare dei miei scandagli».

¹³⁴ Filippo Secchieri, *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», 23, 1, 2008, p. 79.

non investe mai i dettagli, sempre verificati. Può essere che investa il libro nella sua globalità. Investa l'idea stessa lo sottintende: l'idea di scriverlo».¹³⁵

Nel descrivere questo diario Rea enuclea – ponendolo alla fine del proprio discorso – il concetto dell'idea di scrittura che sta alla sua base. Probabilmente senza saperlo, l'autore ha sottolineato uno dei problemi principali avvertiti dalla letteratura critica sulla scrittura diaristica: attraverso la discussione – che avvia, ma non conclude – sull'idea da cui sarebbe partita la scrittura del diario, Rea attiva una serie di questioni che hanno al riguardo una certa rilevanza.

1.5. Il diario in *Mistero napoletano*.

1.5.1. Per una proposta di diario narrativo.

Partendo dalla domanda “cosa si può fare con i diari?” Irina Paperno traccia le coordinate lungo le quali si è mossa una letteratura critica tanto variegata quanto variegata è l'*expertise* di coloro che si sono occupati di questo tipo di scrittura. Nel riconoscere come il diario «[belongs] to the overlapping domains of history and literature», Paperno ha individuato negli studiosi di letteratura e nei critici letterari, da un lato, e negli storici, dall'altro, le figure che si sono occupate della questione. Insistendo sull'“elasticità”¹³⁶ e l'equilibrio tra soggettività, anche artistica, e oggettività, di valore anche storiografico,¹³⁷ che il diario possiede, i primi «claim that diaries over the course of time have been invested [...] with an aesthetic value and function, becoming works of literature» e hanno rintracciato tanto nella costruzione del rapporto tra destinatario implicito e lettore reale quanto nella possibilità di leggere testi simili come «“as if” text[s]» la loro principale caratteristica artistica¹³⁸; i secondi, invece, insistono sulla quantità di informazioni sul contesto storico e sociale che è possibile desumere da un diario considerato come «account book». A seconda, quindi, dell'impostazione di lavoro che si intende seguire il diario può sia essere valutato come un'opera artistica che, pur riferendosi a fatti concreti e a una quotidianità storicizzabile, possiede dei tratti, da questo punto di vista, osservabili sia essere assunto come testimonianza di uno specifico storico e culturale.

Delineato cosa si può fare con i diari e, assumendo il contesto letterario nel quale questo capitolo si sta sviluppando, preso il partito dei «literary scholars» di Paperno, il passo successivo è quello di distinguere tra le varie “grandi” tipologie di diario e di individuare una serie di domande da soddisfare leggendo il testo, in modo tale che la sua analisi non si svolga né «in terms of content and/or formal

¹³⁵ MN, p. 9.

¹³⁶ Cfr. Rachel Cottam, *Diaries and Journals: General Survey*, in *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, a cura di Margaretta Jolly, Fitzroy Dearborn, London, 2001, vol. 1, pp. 267-268: «[Diary] is an “elastic” – and expanding – stow, which a diarist often carries, and into which s/he casts life's materials and loose ends, ostensibly without arrangement. Often, the diary is written in a compulsive attempt to “hold” and store literally all of the diarist's experience. [...] the diary is characterized by its hybridity and diversity (it is a mixed bag). It may be an intimate confessional or a family album; a collection of historical events [...] or an introspective attempt to capture mood; detached short notes [...] or a narrative account of a particular life episode [...]. It may or may not be dated».

¹³⁷ Cfr. Rachael Langford e Russel West, *Introduction: Diaries and Margins*, in *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, a cura di Rachael Langford e Russel West, Rodopi, Amsterdam, 1999, p. 8: «The diary, as an uncertain genre uneasily balanced between literary and historical writing, [...] between selfhood and events, between subjectivity and objectivity, between the private and the public, constantly disturbs attempts to summarize its characteristics within formalized boundaries».

¹³⁸ Irina Paperno, *What Can Be Done with Diaries?*, in «The Russian Review», 63, 2004, pp. 564-565. La possibilità di lettura di un diario come un «“as if” text» deriverebbe secondo Paperno dal fatto che «we write and read the diary *as if* it is a private text capable of communicating an “authentic” self and an “immediate” experience», cfr. *ivi*, p. 565. In corsivo nel testo. Su tale possibilità, insieme al tratto artistico riconosciuto alla presenza di destinatario implicito e lettore reale, cfr. anche Eckhard Kuhn-Osius, *Making Loose Ends Meet: Private Journals in the Public Realm*, in «The German Quarterly», 54, 2, 1981, pp. 169-171; Jean Rousset, *Le journal intime, texte sans destinataire?*, in «Poétique», 56, 1983, 435-443; Andrew Hassam, *Reading Other People's Diaries*, in «University of Toronto Quarterly», 56, 3, 1987, pp. 435-442.

organization» né «in terms of the purported circumstances of [its] writing»¹³⁹, ma secondo una fusione di questi due poli.

Michèle Leleu ha proposto di suddividere i testi della scrittura diaristica sulla base di un criterio relativo a «trois sphères concentriques dans la vie subjective: les faits et les actes, les idées, les sentiments».¹⁴⁰ Anche se, come Leleu stessa ammette, l'unica regola del diario è quella di non poter né voler sottostare ad alcun “regola” e benché in ogni diario vi possa, quindi, essere una costruzione basata su tutt’e tre queste sfere, tale classificazione risulta essere utile perché nella «mixed bag» del diario (definizione di Cottam) individua un punto fermo dal quale partire: cioè, l’autore, la rappresentazione che questi dà di sé stesso e della propria relazione con gli altri e con il mondo in quel momento circostante. Leleu propone di classificare come «*journaux historiques*» quei testi che si basano soprattutto sugli *acta* («les faits et les actes») dei loro autori, come «*journaux documentaires*» quei testi che si presentano come registri dei loro *cogitata* («les idées»), come «*journaux personnels*» quei diari nei quali la raccolta riguarda i loro *sentita* («les sentiments»). A questi, infine, aggiunge anche un quarto caso, quello dei «*journaux mixtes*», in cui sono presenti *acta*, *sentita* e *cogitata*.¹⁴¹

Una classificazione basata su “grandi” tipologie può essere motivo di scontento critico, in particolare se al criterio della «vie subjective» si oppone quello della situazione comunicativa. Tale criterio può essere molto più produttivo di quello tipologico se il diario è considerato come testo scritto in prima persona e non destinato a pubblicazione (da intendere tanto in senso editoriale quanto nel senso di “mettere in pubblico qualcosa di privato”)¹⁴² o come *diary-novel*. In relazione a queste due forme il criterio comunicativo può, da un lato, secondo gli storici citati da Paperno, illustrare come il diario sia «a cultural artifact existing within a social context»¹⁴³ e, dall’altro, secondo i «literary scholars», specificare come la «journal shape» che questo tipo di romanzo assume non sia un tratto superficiale, dal momento che il *diary-novel* fa suoi «certain themes, certain motifs, certain concerns with which [diary as a form] can be strongly linked».¹⁴⁴ Al limitare tra queste due forme vi è, però, un tipo di diario diverso, che richiede un diverso punto di vista critico. Un simile testo di confine potrebbe essere definito come diario narrativo, avendo in mente quel «narrative essay» di cui parlano Robert Scholes e Karl Klaus:

«In the narrative essay, the author becomes a narrator. But the narrative essay differs from the story itself in that it is built around a specific event or situation which has existed in time and space, and it presents itself as a kind of record of that event or situation. The story told in an essay may be highly personal [...]. It may focus on a particular event or sequence of events; or it may concentrate on a place or person [...]. The “truth” of this kind of essay includes not only

¹³⁹ *Making Loose Ends Meet*, p. 166. Kuhn-Osius propone di concentrare la propria attenzione sui diari specialmente su un aspetto in particolare, dal momento che «many traits belong to the diary but [...] not all diaries have all of them all of the time»: l’aspetto da considerare è quello della «communicative situation of diaristic writing», cfr. *ibidem*.

¹⁴⁰ Michèle Leleu, *Les journaux intimes*, Paris, PUF, 1952, p. 7.

¹⁴¹ Questa classificazione viene ulteriormente sviluppata da Leleu. Se gli *acta* considerati sono tutti riferibili all’estensore della scrittura stessa nei diari *historiques* è possibile riconoscere la forma dei «*journaux-mémoires*»; se chi produce tali azioni è una persona diversa dal diarista si è invece in presenza di «*journaux-chronique*». A seconda del «fin utilitaire» per i quali vengono utilizzati, i diari *documentaires* possono essere individuati a partire dagli ambiti di appartenenza (letterario, artistico, filosofico, ecc.). A seconda che il ripiegamento sul proprio io lasci più o meno spazio alla considerazione del mondo esterno si ha infine l’opposizione tra diari *personnels* di tipo introverso e di tipo estroverso.

¹⁴² Cfr. *What Can Be Done with Diaries?*, p. 572: «The communicative situation of the diary rests on a paradox: the coexistence of the presumption of privacy (the diary as a text not addressed to anyone but the diarist) and the violation of privacy».

¹⁴³ *Ivi*, p. 569.

¹⁴⁴ Gerald Prince, *The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-Genre*, in «Neophilologus», LIX, 4, 1975, p. 477 e p. 481. Per una definizione e per i limiti del *diary-novel*, cfr. Trevor Field, *Form and Function in the Diary Novel*, MacMillan, Basingstoke, 1989, pp. 1-29.

accuracy with respect to factual data, but also depth of insight into the causes and meanings of events, the motives and values of the personages represented». ¹⁴⁵

Per diario narrativo non intendo, quindi, né il *diary-novel* né il diario-*journal*. La distanza dal primo è data dal riferimento a «a world which is already existent». Se la realtà che il romanziere descrive nel *diary-novel* ha un suo proprio significato e le descrizioni di quest'ultima possono incontrare o meno il gusto del lettore, quella del diarista narrativo difficilmente può essere oggetto di una simile critica. La critica estetica che è possibile proporre in merito all'opera del diarista narrativo può riferirsi esclusivamente alla retorica, alla prosa e alla “lingua” utilizzate e alle interpretazioni offerte in merito agli eventi della realtà su cui si sofferma. Ciò che si esime da una simile critica è l'evento stesso che il diarista narrativo intende interpretare: «the diarist is shaped by events that befall him». ¹⁴⁶ La distanza dal secondo è risultato di due fenomeni: la mancanza di una necessità strutturale di deprivatizzazione per entrare in un «public realm», da un lato, e la particolare applicazione di un *ordo* di tipo aristotelico.

Eckhard Kuhn-Osius sostiene che l'incontro tra lettore di diario e scrittore di diario può avvenire solo con un “salto” dall'esperienza del privato al «public realm of speaking and telling»; tale salto rientra in un processo che definisce come «‘deprivatization’ of the diary». ¹⁴⁷ I metodi che individua come sufficienti a effettuare questo “salto” e a rendere «diaristic writing more palatable» sono la presenza nel diario di «well-known story lines, especially travel and historical events», la finzializzazione del contenuto diaristico, il riconoscimento del ruolo di principio di coerenze del testo al commento ¹⁴⁸, infine una presenza consistente di *blanks*. Kuhn-Osius cita i *blanks* di Wolfgang Iser perché il criterio che adotta nella lettura del diario è quello della situazione comunicativa. Il suo interesse è infatti per i modi attraverso i quali il lettore può essere trattenuto dal testo. La presenza dei *blanks* – che non necessariamente è indice della finzionalità di un testo ¹⁴⁹ – nei diari sarebbe una vera e propria tecnica romanzesca con la quale catturare l'attenzione del lettore. Tale presenza nel diario aumenterebbe inoltre la responsabilità dello stesso lettore, che – teso nella loro risoluzione – si rende interprete di ciò che l'autore non è riuscito a dire. ¹⁵⁰ Il diario narrativo di cui si è detto, invece, non ha bisogno di tale deprivatizzazione perché quello che nel diario-*journal* è assenza di teleologia non si trasforma in quello in vergogna di avere un(a) fine. Con ciò non si vuole sostenere che nel diario narrativo siano assenti tutti quei metodi atti alla “palatabilità” di un diario: si intende solamente affermare un diverso scopo. Nel diario narrativo è diaristica la macro-struttura: vi è uno «schema di sviluppo cronologico relativamente esterno e predeterminato», vi è una tendenza allo “zibaldonismo” che favorisce un'«elevata eterogeneità contenutistica dell'annotato», vi è un'«intermittenza dovuta all'imprevedibile manifestarsi delle occasioni scatenanti» ¹⁵¹, vi è ovviamente un'affermazione di prima persona che, da un lato, può esimersi dal determinarsi con un nome e un cognome e, dall'altro, può anche non riferirsi a un destinatario esplicito (che, come ricorda Lejeune, può essere anche il diario stesso ¹⁵²); è narrativa, invece, la progressione e la costruzione del discorso intorno a un'impalcatura che può ricordare la struttura di una trama («Here is a story; it happened to me, or to

¹⁴⁵ Robert Scholes e Karl Klaus, *Elements of the Essay*, Oxford University Press, New York, 1969, p. 22.

¹⁴⁶ *The Diary Novel*, p. 167.

¹⁴⁷ *Making Loose Ends Meet*, p. 172.

¹⁴⁸ Tale riconoscimento fa sì che il ruolo di principio di coerenza venga assunto da una progressione discorsiva su base calendariale avvertibile dal lettore come noiosa.

¹⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 171: «Iser and Ingarden seem to assume that *Leer-* or *Unbestimmtheitsstellen* are peculiar to fictional texts since the purely intentional objects of fiction are not fully determinate in all aspects».

¹⁵⁰ Cfr. Matteo Moca, *Iser, Lacan e l'ermeneutica del testo letterario*, in «Enthymema», 18, 2017, pp. 106-120:114.

¹⁵¹ *Dinamiche della scrittura diaristica*, pp. 83-84.

¹⁵² Cfr. Philippe Lejeune, *On Diary*, Jeremy Popkin, Julie Rak (eds.), trans. eng. Katherine Durnin, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2009.

someone I know. It really happened»¹⁵³), la quale a sua volta può anche diramarsi in e contenere sotto-storie collegate al punto centrale.

Che la possibilità narrativa data da elementi come la Streben, la suspense, l'accelerazione, la caratterizzazione degli individui, ecc., non sia estranea al diario lo si può notare, ad esempio, nell'uso del tempo passato, sia come tempo propriamente verbale sia come dimensione cronologica, e nella gestione della fine. Philippe Lejeune ha definito il diario come «antifiction» perché l'uso del presente in questa forma sarebbe in opposizione rispetto alla fiction. assumendo l'uso del presente che in esso si ha in termini di opposizione rispetto alla fiction. Nella lettura di Lejeune, il presente diaristico – verbale e contenutistico – ha in sé un'incompatibilità con la fiction perché se, da un lato, il futuro risulta essere imprevedibile ed essenzialmente indicibile e, dall'altro, il passato non si presta facilmente alla contraddizione, evitando in questo modo «terribles retours de vérité», il presente invece «oppose un démenti immédiat à tout ce qui serait de l'ordre de l'invention».¹⁵⁴ In realtà, come abbiamo visto, la questione del diario non va intesa in termini di verità e menzogna, ma in termini di *modus dicendi* e di sua condivisione da parte del lettore: la ricostruzione immaginaria del presente o di tutto ciò che, pur appartenendo al passato, l'autore tratta con urgenza nel presente è possibile. Proprio come nella fiction, quel passato epico di cui parla Käte Hamburger è possibile anche nel diario – raggiungendo il suo massimo apice nel diario narrativo – se l'autore mostra di voler considerare gli aspetti di un'antiorità in connessione con un senso e un significato da afferrare nel presente. Nel diario narrativo, quindi, la possibilità narrativa è assicurata da tale uso del passato epico, che non è in contrasto né con il presente della sua scrittura né con il futuro come dimensione cronologica in cui il possibile lettore può affrontarne la lettura.

Collegata alla questione del passato epico è la questione della particolare applicazione che nel diario narrativo si ha di un *ordo* di tipo aristotelico.¹⁵⁵ Il diario-*journal* e la scrittura diaristica presentata nel *diary-novel* come parte di un romanzo difettano di uno dei punti che Aristotele nella *Poetica* elenca come strutturali. La teoria è quella dell'inizio, del mezzo e della fine del racconto:

«Principio è ciò che per se stesso non viene necessariamente dopo l'altro, mentre dopo di lui si dà naturalmente che sia o avvenga un'altra cosa. La fine, al contrario, è ciò che dopo un'altra cosa per sé stessa esiste di necessità o esiste usualmente, ma nient'altro c'è dopo. Il mezzo è ciò che viene dopo altro, ma un'altra cosa viene dopo di lui. Quindi bisogna che i racconti costruiti bene non comincino da un punto qualsiasi né finiscano dove che sia; si debbono invece conformare ai detti criteri».¹⁵⁶

In linea generale il diario-*journal* e la scrittura diaristica del *diary-novel* non conoscono la propria fine. Hanno un inizio che di solito è contingente all'occasione per cui una certa data diventa memorabile, hanno una parte centrale che rappresenta lo sviluppo (diretto o collegato) di quella stessa occasione, hanno un termine. Il loro termine, tuttavia, non è una fine: non è scioglimento, non è risoluzione, non è in rapporto con nulla che possa dirsi "interno" al discorso. Il termine di queste scritture deriva, infatti, da qualcosa di "esterno": mancanza di interesse, morte dell'estensore o dell'autore sulla cui scrittura si svolge il romanzo, smarrimento del supporto, delusione nei confronti dell'attività, ecc. È, quindi, in un rapporto tra esterno ed interno che si decide il termine di queste scritture e in questo modo si determina il loro *ordo* aristotelico. Quella che è una consuetudine nel diario-*journal* e nel diario del *diary-novel* non è presente nel diario narrativo. Lo scrittore del diario narrativo non conosce la fine della propria scrittura, ma sa che vi è: opera, quindi, in un regime di

¹⁵³ Frank L. Cioffi, *The Imaginative Argument. A Practical Manifesto for Writers*, Princeton University Press, Princeton/Woodstock, 2005, p. 113

¹⁵⁴ Philippe Lejeune, *Le journal comme «antifiction»*, in «Poétique», 149, 1, 2007, p. 4.

¹⁵⁵ In merito alla questione del tempo nel diario, molto puntuale è l'osservazione di Meneghelli, cfr. *Storie proprio così*, p. 183: «il diario è una forma narrativa molto problematica, perché chi racconta non sa cosa accadrà il giorno dopo, e perché manca spesso di una conclusione».

¹⁵⁶ Aristotele, *Della poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano, 1974², p. 27.

consapevolezza sconosciuto alle altre due forme. Se nell'*ordo* aristotelico del racconto la fine segue il mezzo, che a sua volta segue il principio, ed è quindi ciò che dà coerenza e soddisfazione all'intero discorso, la particolarità della fine nel diario narrativo deriva dal fatto che – a fronte del principio di coerenza – la soddisfazione che può aversi solo nel punto finale può anche essere delusa. La coerenza del discorso del diario narrativo è data dal rispetto dell'*ordo*, ma la soddisfazione può essere delusa dal fatto che – giunto al finale – l'autore può anche ammettere di non essere riuscito ad andare oltre a quanto è stato esposto nel mezzo come sviluppo di quanto è stato considerato come principio. Nel suo utilizzare la macro-struttura del diario, e quindi nella possibilità di poter essere letto secondo le “grandi” tipologie di Leleu, il diario narrativo si comporta come una scrittura minuscola che ambisce ad essere maiuscola: la sua argomentazione si dirige verso un punto finale che la concluda, e anche se questo non accade la tensione che la sorregge è finalizzata in ogni caso a trovare a una risoluzione del discorso e, quindi, a ritornare alla questione posta nel principio aristotelico. In questa tensione il movimento dell'argomentazione, che si serve delle tecniche che abbiamo detto essere in grado di suscitare l'*interessante*, non si comporta diversamente da quello in atto, ad esempio, in un'opera di fiction.

1.6. *Mistero napoletano* come diario narrativo

1.6.1. Storica, cronachistica, documentaria. Le “tipologie” di Leleu in *Mistero napoletano*.

La lettura di *Mistero napoletano* che propongo è quella di diario narrativo. Facendo riferimento alla forma-base del diario-*journal*, escluderei per *Mistero napoletano* la forma del “diario misto” per la mancanza di quella equivalenza di proporzioni tra *acta*, *cogitata* e *sentita* che Leleu reputa necessaria affinché se ne possa parlare. Tra le “grandi” tipologie quelle che più sembrano avvicinarsi al testo di Rea vi sono la forma storica e la forma documentaria. Benché la natura dell'argomento principale – l'indagine sul suicidio di un'amica – possa suggerire il contrario, l'argomentazione dell'autore cerca di essere quanto più possibile lontana dalla registrazione dei suoi *sentita*. È possibile supporre che sia stato proprio per l'urgenza di questo argomento che Rea ha eliminato dalla propria argomentazione tutto ciò che non fosse considerato utile alla risoluzione del mistero. Eccessive concessioni al sentimentalismo avrebbero potuto depotenziare lo sforzo razionale compiuto dall'autore per giungere alla verità sulla morte di Francesca.

Delle due forme di diario storico quella preminente in *Mistero napoletano* è senza dubbio quella cronachistica. La preminenza di una forma, però, non comporta automaticamente l'irrelevanza di un'altra. *Mistero napoletano*, infatti, non si concentra esclusivamente sulle azioni altrui: non sono né il biografismo né la *res gestae* i suoi poli di riferimento. Il racconto, le supposizioni e le ricostruzioni proposte, il testo stesso persino: nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile per l'autore senza la propria *actio*. È nell'essere attivo dell'autore che prendono forma le azioni degli individui che intervista e degli individui che – attraverso la memoria – vengono “riportati in vita”¹⁵⁷ o riportati alla vita che hanno condotto. Eppure, che l'azione di Rea determini certe reazioni (mnemoniche, ideologiche, semplicemente discorsive) nei suoi interlocutori non è sufficiente a classificarla nel dominio della “forza”. Infatti, è in quello della *leggerezza* che l'azione di Rea meglio si attesta. Una *leggerezza* che ha una sua funzione a livello narrativo, proprio come la poca presenza dei suoi *sentita* è servita a presentare come preponderante lo sforzo razionale dell'autore. Discutendo di *Napoli Ferrovia* si è detto dell'importanza di Caracas come supporto per il narratore nella sua osservazione della città. La preminenza di Caracas in questo testo è dovuta, però, anche a questioni di ordine logico, dato che l'ultraottantenne Rea che attraversa la città ha fisicamente bisogno di un supporto; è quindi coerente

¹⁵⁷ La “resurrezione” e il “ritorno alla vita” sono *topoi* ricorrenti nella scrittura di Rea, in particolar modo quando sono associati a una valenza etica, cfr. Angelo Mastrandrea, *Intervista a Ermanno Rea*, in «Casa della paesologia», 16 maggio 2012, <https://casadellapaesologia.org/2012/05/16/intervista-a-ermanno-rea/>: «Nei romanzi-verità di Rea non manca mai un richiamo alla dimensione etica della resurrezione, a una speranza possibile, un futuro virtuoso da costruire».

con la propria presentazione che Rea sottolinei il ruolo di Caracas. È per una simile logica di coerenza narrativa che l'azione di Rea in *Mistero napoletano* si svolge all'insegna della *leggerezza*. Le scene nelle quali l'autore dà corpo ai propri e agli altrui ricordi attraverso la loro interpretazione sono contrassegnate dalla verbalità. Un esempio utile a comprendere il senso della verbalità in *Mistero napoletano* è il seguente. Rea sta descrivendo la scena finale dell'aggressione a un americano avvenuta nel quartiere Porto. La descrizione è ricca di dettagli: l'autore ricorda la posizione del coltello, il colore della pelle dell'americano, il suo abbigliamento, il proprio comportamento («lentamente sgusciai fuori dal capannello e a passo svelto me la svignai»). Eppure, a fronte di tanti dettagli, l'autore non sa datare precisamente l'evento. A questa incertezza, però, fa da contrasto la grande precisione con la quale ricostruisce i dialoghi e le conversazioni avute in merito al proprio comportamento con Francesca e l'«amico fraterno» Luigi Imbimbo. Questa che può sembrare una contraddizione, la cui coerenza narrativa è data dal filo rosso della sua mancanza di azione (al momento di poter aiutare l'americano Rea fugge, la sua decisione viene variamente commentata da Francesca e Luigi), è tuttavia tale solo se, appunto, si assume come schema di comprensione quello dell'*actio*. L'assenza di azione che Rea si imputa e sulla quale gli amici discutono dipende dalla preminenza che l'autore riconosce alla verbalità: in *Napoli Ferrovia* la diminuzione dell'*actio* serve ad aumentare la capacità della “vedenza”, in *Mistero napoletano* la sua assenza coopera invece a un aumento dell'“intelligenza” che può svilupparsi solo se essa avviene per via verbale. Se Rea, infatti, riporta i commenti degli amici, lo fa solamente perché è attraverso il discorso e la parola che riesce a esercitare l'intelligenza sulle cose. Non è un caso, quindi, che dopo aver ricordato l'episodio dell'americano accoltellato e i commenti sulla sua inazione, dando così pari spazio tanto alla verbalità del ricordare quanto alla verbalità del dialogare, Rea arrivi a capire (*intellegere*) il ruolo degli americani a Napoli e dei napoletani nella città “americana”:

«pare a che colpirlo era stato un altro americano, nero come lui, e come lui implicato in faccende di contrabbando. Scontri del genere erano all'ordine del giorno: [...] i coltelli o all'occorrenza i fucili, erano per così dire a servizio dell'efficienza e dell'armonia [del contrabbando]. Spesso i contrabbandieri si approvvigionavano direttamente dalle navi [americane] [...]. Sin dal loro arrivo, nel '43, gli Alleati avevano trasformato il contrabbando nella maschera stessa di Napoli, scatenando nella città [...] la sua antica vocazione “coloniale”. Il contrabbando l'aveva insieme sfamata e moralmente debilitata. Ma la maschera sarebbe dovuta prima o poi cadere».¹⁵⁸

È attraverso la *leggerezza* della propria azione che Rea può giungere all'intelligenza. Se fosse stato più “attivo”, la verbalità che ne contraddistingue il discorso si sarebbe votata a un'epicità che non si sofferma sulla ragione del gesto, ma solo sul suo impatto. La *leggerezza* è anche ciò che permette al ragionamento, come quello poco sopra riportato sul rapporto tra Napoli, Alleati e contrabbando, di essere narrativo.¹⁵⁹ Mancanza di azioni riferibili all'autore, da un lato, e tendenza alla verbalità, per le ragioni appena esposte, dall'altro, non possono essere quindi gli elementi utili a collegare il diario narrativo di Rea alla forma-base del diario-*journal* “memoriale”. D'altra parte, il lascito che l'autore intende trasmettere al lettore “del futuro” non è quello relativo alle proprie gesta, ma è relativo alla raccolta delle azioni degli altri: di Francesca, di Renzo, di Cacciapuoti, di Caccioppoli, dei dirigenti comunisti e dei redattori de «l'Unità».

Mistero napoletano ha legami anche con la forma documentaria del diario storico di Leleu. In relazione a questi ambiti, che l'argomentazione e l'interpretazione di Rea circa i “fatti” napoletani occorsi durante la propria assenza si riferiscano tutti a e, soprattutto, vengano tutti contenuti *nel*

¹⁵⁸ MN, pp. 62-65.

¹⁵⁹ Italo Calvino in *Lezioni americane* utilizza la figura di Cavalcanti per esemplificare il concetto di leggerezza in tre accezioni, la seconda delle quali mi sembra essere conforme a quanto detto dell'*intelligenza* attraverso la *leggerezza* ravvisabile in Rea, cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988, p. 17: «la narrazione d'un ragionamento o d'un processo psicologico in cui agiscono elementi sottili e impercettibili, o qualunque descrizione che comporti un alto grado d'astrazione».

“teorema dell’acquario” rende narrativo il diario di *Mistero napoletano*: è, infatti, nelle trattazioni dei vari argomenti che l’autore affronta che si sviluppano diverse sotto-trame. È nel trattare l’argomento *filosofico* della pietrificazione del tempo di Napoli che Rea costituisce il proprio dialogo a distanza con Aldo Masullo, richiamato più volte nel discorso per confermare – quando l’autore osserva quanto è accaduto durante la propria assenza – e sconfessare – quando nel presente segue le fasi dell’elezione di Bassolino a sindaco – il tema del tempo-di-pietra. È nel trattare l’argomento *politico* dell’incapacità del Partito di modificarsi relativamente alle scoperte sullo stalinismo che l’autore tesse la storia del proprio rapporto con l’ideologia, con la sua teoria e, soprattutto, con la sua pratica e, quindi, la storia dei propri rapporti con i frequentatori de «l’Unità». È nel trattare l’argomento *storico-politico* di quanto accaduto a Napoli a partire dalla fine della seconda guerra mondiale che si delineano le figure degli Alleati, di Achille Lauro, della plebe e del “vicolo” da rendere civile; figure che comportano i racconti su come l’autore si sia prodigato nella ricerca di informazioni circa la presenza degli americani nel porto di Napoli e la loro legittimazione politica (Rea si descrive come in dialogo con vari funzionari americani e in cammino verso la base NATO di Bagnoli), sul significato e l’impatto del sindaco-armatore sull’informazione a Napoli (per aver posseduto «Il Mattino») e sull’aspetto urbanistico della città, sul valore politico che la plebe napoletana ha avuto nei rapporti di potere interni al Partito, con una maggioranza che non intendeva occuparsene e una fronda che Rea collega al concetto di Lumpenproletariat.¹⁶⁰

1.6.2. L’indagine e la tensione investigativa in *Mistero napoletano*.

Se si volesse iniziare la lettura di *Mistero napoletano* saltando la premessa autoriale andrebbero persi sia l’esposizione di Rea degli ambiti (in quel luogo già presenti) ai quali il testo appartiene sia il chiarimento dell’occasione della scrittura. Rea ritorna continuamente nel corso di *Mistero napoletano* su quanto esposto nella premessa, istituendo dei collegamenti che ora confermano quanto scritto ora lo sviluppano ora, inoltre, lo smentiscono. Se nella premessa, quindi, leggiamo della domanda che nei giorni napoletani lo hanno assillato (perché Francesca si uccise il Venerdì Santo 1961?), in apertura di testo e alla data che lo principia si legge che Francesca «non sopportava un solo istante di disattenzione, soprattutto da parte di coloro che lei chiamava i “miei amici”», che lo stesso concetto di amicizia era, però, nel circolo dei comunisti di allora avversato¹⁶¹ e che la lettura dei diari di Francesca da parte dell’autore ha avuto una precisa connotazione: «Ho letto questi diari [...] come una sua *tardiva richiesta di giustizia*, il suo *estremo appello all’amico di tanto tempo fa*: sii il mio testimone, spiega tu al mondo sino a che punto fui innocente. Fui vittima. Fui ingenua. Fui strumento inconsapevole di trame tessute da perfide volontà».¹⁶² La premessa e il suo sviluppo narrativo precisano, quindi, le ragioni per cui *Mistero napoletano* è stato scritto: come soddisfazione di una “richiesta” e di un “appello” che Rea ha avvertito come rivolti a sé stesso. Questa percezione di Rea è stata possibile per l’amicizia che legava i due, per il valore soprattutto di attenzione all’altro che Francesca riconosceva all’amicizia, dall’ostracismo del comunismo stalinista nei confronti di un rapporto sociale che può essere soggetto solo all’umanità del singolo e non alle sue posizioni ideologiche. È come sviluppo della percezione di una “richiesta” e di un “appello” da parte di Rea che quest’ultimo – attenendosi a «indizi», «prove», «accuse», «alibi», «documenti», «testimonianze» e «perché no?, alla memoria, mia e altrui» – prova a formulare, rifacendosi alla premessa che ha

¹⁶⁰ Cfr. *MN*, p. 223: «Perduto [...] dietro le sue astratte equazioni politico-ideologiche, il partito dimostrava di non saper scendere tra gli uomini e le donne soprattutto dei ceti più miserabili, di non sapersi immedesimare in loro, di non saper fare per essi, giorno dopo giorno, qualcosa. [...] Quanti di noi sarebbero stati pronti e felice di correre nei vicoli, di oltrepassare i confini delle *bidonvilles*, di calarsi in fondo al pozzo della fame e della disperazione per organizzare non soltanto grandi battaglie politiche, cortei, proteste, ma forme di pronto intervento per soddisfare [...] taluni bisogni primari».

¹⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 12: «Gli stalinisti “laureati” la giudicavano [l’amicizia, ndr.] un sentimento decadente, sintomo di una malattia politica nascosta, destinata prima o poi a venire alla luce. Se poi l’amicizia cementava un intero gruppo, cuciva insieme una pluralità di persone, la “derivazione” era già bella che consumata».

¹⁶² *Ivi*, pp. 12-13. Corsivi miei.

scritto e in qualche modo anche prescindendone, una domanda e proporre una prima, ma insufficiente, risposta: «La domanda alla quale mi sento chiamato a rispondere è una sola: perché si uccise Francesca? Una scorciatoia potrebbe essere la seguente: si uccise perché, come un pesce in un acquario stagnante, sentì venirle meno via via l'ossigeno. L'acquario ovviamente è la metafora dietro la quale si nasconde la città, Napoli, la metropoli cupa e melmosa degli anni quaranta e cinquanta».¹⁶³ Alla fine di *Mistero napoletano* Rea mostra di essere riuscito a ricostruire la scena preparata da Francesca per il proprio suicidio, a partire dalle testimonianze che ha raccolto e che costituiscono ciò che definisce «il “poco” che so».¹⁶⁴ La seconda parte di *Mistero napoletano* è caratterizzata da una vera e propria accelerazione: dopo aver raccolto e passato in rassegna “indizi”, “accuse”, “prove”, “alibi”, “documenti”, “testimonianze” e i brandelli della propria e dell'altrui “memoria”, Rea si concentra esclusivamente sui rapporti tra Renzo e il Partito e tra questi e Francesca. Alla leggerezza come l'abbiamo intesa si aggiunge ora la *velocità*, tanto del testo quanto della capacità ragionativa dell'autore¹⁶⁵, che individua nella tesi sostenuta da Renzo l'inizio dell'ostilità da parte del Partito:

«si può dire che a Napoli sia stato effettivamente sviluppato quel “partito di tipo nuovo” – aperto, democratico, indipendente rispetto a esperienze altrui, a modelli politici altrui – così come fu ipotizzato da Palmiro Togliatti [...] nel 1944? O, piuttosto, come io penso, i dirigenti comunisti meridionali [...] hanno continuato a pensare in termini di trasposizione meccanica dei modelli della rivoluzione sovietica nella nostra realtà con la conseguenza di dar corpo [...] a metodi di direzione politica chiusi, sospettosi, autoritari e ostili a ogni libertà di dibattito?».¹⁶⁶

Le posizioni appena esposte rappresentavano una vera e propria minaccia per una serie di individui, potenti nel Partito, che non intendevano fare – benché fossero facili nel somministrarla – atto di auto-critica.¹⁶⁷ Sempre più spinto ai margini del Partito, ma impossibile da espellere per il suo essere simbolo del «nuovo – tutto il nuovo che si sarebbe potuto sperare [e] che la malattia del “continuismo” non avrebbe cessato di tenere ostinatamente fuori della porta»¹⁶⁸, Renzo subì in ogni caso un'“espulsione”: dalla città di Napoli, invece che dall'istituzione-Padre.¹⁶⁹ Trovata una risposta al primo dei due nodi di cui si compone la scaletta di *Mistero napoletano*, resta a Rea la risoluzione del secondo: «Primo nodo. Perché Renzo fu espulso da Napoli? Soprattutto: perché subì l'espulsione? Secondo nodo. Questione Alcesti. Il suicidio di Francesca ebbe luogo dopo un anno che Renzo era stato trasferito a Roma [...]. Non era un po' tardi per uccidersi facendo proprie le ragioni di Alcesti?».¹⁷⁰

In sostituzione di Renzo a «l'Unità» giunge Aldo De Jaco, «uomo d'apparato» con il compito di «normalizzare un ambiente ritenuto inquinato e ribelle».¹⁷¹ In una simile situazione Francesca viene a trovarsi in una condizione di minoranza, oltre che di minorità, tanto che persino la sua decisione di partecipare come critica musicale del giornale a una soirée al teatro San Carlo con indosso un

¹⁶³ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 373.

¹⁶⁵ Cfr. *Lezioni americane*, p. 31: «In ogni caso, il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo».

¹⁶⁶ *MN*, p. 360.

¹⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 361: «[Renzo] chiedeva di ridiscutere tutto, di azzerare il passato, di ricominciare daccapo. E questo era inaccettabile per un gruppo dirigente che non aveva alcuna intenzione di uscire dalla scena. [...] La sua pretesa di rompere completamente con il passato equivaleva in sostanza a un'autocondanna».

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 365.

¹⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 368: «[Nell'autunno del 1959] Reichlin, il direttore dell'«Unità», mi mandò a chiamare; mi disse: a Roma avremmo bisogno di te... Era chiaro che glielo avevano suggerito, chissà poi perché dal momento che [mi ero limitato] a sostenere delle idee, soltanto delle idee. [...] Avevo amato, amavo la politica, che è un'altra cosa rispetto alla carriera politica. Ecco, io avrei voluto fare quell'altra cosa. Ero con le spalle al muro. Risposi a Reichlin: ‘Va bene, lascio Napoli e vengo a Roma...’».

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 366-367. In corsivo nel testo.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 372. In corsivo nel testo.

bell'abito divenne il pretesto per chiarire la posizione del Padre/Partito nei suoi confronti.¹⁷² Rea non crede che la vera ragione del suicidio di Francesca possa essere questa, pertanto passa in rassegna le informazioni caratteriali che ha a disposizione sull'amica: Francesca era «donna troppo piena di fremiti romantici»; aveva una profonda cultura classica; era ammiratrice di Seneca, il cui gesto estremo rivedeva in quello replicato da Renato Caccioppoli, tanto da trasecolare di fronte a chi non riusciva a provare ammirazione per chi «spregia le cose esteriori, le basse passioni, in nome di un suo ideale di bellezza virtuosa».¹⁷³ Sulla base di questi dati e della propria conoscenza dell'amica, Rea – da esterno – motiva il gesto di Francesca facendo riferimento alla sua lealtà nei confronti di un ideale in cui si intrecciano una linea estetica e una linea etica. Se Francesca si suicida – è la congettura fatta da Rea – è per affermare sulla propria esistenza, nel momento in cui se ne priva definitivamente, la propria volontà, sull'esempio romantico e sull'esempio stoico di Seneca *via* Caccioppoli.

Resta all'autore da risolvere un'altra questione relativa al suicidio di Francesca: perché ha scelto di lasciare come ultimo messaggio una poesia? E perché proprio una poesia su Alceste? Preliminarmente, Rea compie un'indagine parallela a quella sul suicidio per individuare quale sia la poesia che nessuno ricorda, ma che tutti sanno essere stata presente sulla scena preparata dalla stessa Francesca. È opinione dell'autore che il lascito della poesia sia da intendere come diretto a Renzo e «come testamento o messaggio, non so se più sentimentale o politico».¹⁷⁴ Nel puntellare la propria opinione Rea non manca, però, di considerare quali furono le impressioni di quanti quel giorno e il giorno successivo discussero dell'accaduto e della presenza della poesia.¹⁷⁵ Dalla conversazione avuta con Renzo, Rea si convince infatti che la poesia di Rilke non debba essere considerata del tutto come un messaggio d'amore, della donna cioè che si immola per il destino dell'uomo, dal momento che nulla avrebbe impedito ai due di condurre una vita insieme, anche se a Roma (lo stesso Renzo aveva chiesto a Francesca di rinnovare i voti nuziali proprio poco prima di partire). Per comprendere meglio in che modo l'Alceste possa essere testamento/messaggio di tipo non propriamente sentimentale Rea affronta una lettura critica della poesia stessa (condividendo con il lettore anche i riferimenti bibliografici dell'edizione dalla quale cita). Nell'interpretazione che Rea fa di Alceste (e nella quale si possono individuare in Admeto e Thanatos, il dio che vuole la sua morte, Renzo e il Partito¹⁷⁶), la donna di ascendenza euripidea della poesia di Rilke non agisce per amore, ma «per “dovere”» e per orgoglio di sé stessa. Francesca/Alceste, quindi, deciderebbe di morire, nel contesto del rapporto tra Renzo/Admeto e il Partito/Thanatos, per ragioni che sono contingenti, ma anche indipendenti: l'orgoglio e il “dovere” possono, cioè, essere per l'amore nei confronti dell'amato, ma possono anche essere considerati in modo *assoluto*, ovvero come sentimenti provati verso sé stessa. L'indagine di Rea, con la lettura di Alceste, può dirsi – nella sua insufficienza – conclusa: il “perché” del suicidio *può* avere motivazioni nell'isolamento e nell'ostracismo causato dalle posizioni “normalizzanti” del Partito (nei propri confronti, nei confronti di Renzo), il “modo” in cui tale suicidio si è consumato *può* essere spiegato come un'estrema esternazione di volontà in un contesto in cui la volontà del singolo è stata deprezzata e umiliata. Trasmettere a Renzo come proprio ultimo messaggio una poesia incentrata sulla figura di Alceste può essere, quindi, inteso come il tentativo di Francesca di far capire all'amato che l'unica lotta possibile per un «rivoluzionario di professione» può essere solo quella per la propria volontà e per le proprie idee – lotta che se condotta bene può compiere, a sua volta, il bene collettivo: «Non fu forse un abisso quello in cui precipitò Francesca, senza tuttavia rinunciare – neanche nel momento più tragico e disperato – a tessere l'elogio della speranza?».¹⁷⁷

¹⁷² *Ivi*, pp. 314-315.

¹⁷³ *Ivi*, p. 317.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 332.

¹⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 334: «A nessuno anzi venne in mente di servirsi di quei versi come strumento di interpretazione di ciò che era accaduto. Furono considerati soltanto frammenti d'un testamento poetico, forse la testimonianza di una grande passione letteraria o, al più, il veicolo d'un forte riferimento sentimentale: il sacrificio di Alceste come atto d'amore indicibile. Comunque, senza alcun nesso stringente con il suicidio».

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 339: «E se Thanatos fosse nient'altro che il partito, il *terribile* partito le cui sentenze sono, appunto, “più d'ogni scienza, non cosa da comprendere”?».

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 381.

La fine del racconto di *Mistero napoletano* può essere insoddisfacente: la risposta al “perché” è solo una supposizione, il motivo del “modo” si basa solo sulla lettura di una poesia che, benché suggestiva, resta soggettiva. Tutto ciò può dimostrare, come sottolinea Meneghelli, che nella scrittura del testo non vi sia stato «il tentativo di far coincidere quanto [si è scritto] con un’immagine precostruita, schematica e addormentata della realtà». ¹⁷⁸ Eppure, nel loro disporsi come punto oltre il quale l’autore non *intende*, non *sa* o non *può* andare, per insufficienza di indizi, prove, testimonianze e “memorie” o per incapacità ricostruttiva, la risposta e il motivo che Rea riporta pongono indubbiamente una “fine” il cui raggiungimento era stato preventivato *già* nella data del «lunedì, 18 ottobre 1993» – con l’esposizione della domanda – e verso la quale tutto il racconto è stato diretto. Indicativa del raggiungimento di tale fine va considerata, in mia opinione, la pagina di chiusura di *Mistero napoletano*, «sabato, 29 gennaio 1994 (sera)».

Non è tanto l’istituzione di un rapporto tra la pioggia che cade durante l’ultimo giorno di permanenza napoletana dell’autore e la speranza che, «grazie al coraggio e alla forza», si possano risalire «tutti i gradini del grande baratro», di un rapporto quindi in cui a un momento di oscurità e cupezza (la pioggia, il “grande baratro”) si fa seguire un momento positivo (la risalita dei gradini), quanto il sentimento che questa pagina – con le sue immagini – suscita che va considerato in relazione alla “fine” del racconto. La pioggia napoletana non emenda le coscienze dei colpevoli, che in quanto tali – a parte alcune eccezioni – non sono consci di quanto hanno fatto, ma è consonante con lo sfogo di menti, relativamente ai “fatti” di Francesca, irrequiete ¹⁷⁹ (e di cui l’autore è simbolo). In quanto sfogo di qualcosa che si è accumulato – dati e testimonianze, ma anche pressione sentimentale e psicologica – la pioggia di Rea, nell’ultima pagina, non è motivo di tristezza («questo tempo cieco [...] non corrisponde affatto al mio umore: non sono triste» ¹⁸⁰), ma è momento di rivelazione e di risoluzione di un conflitto sentimentale interno. È rivelazione di «grandi verità» («Per esempio che ciascuno di noi vale le storie [...] della propria travagliata maturazione») ed è risoluzione di “debiti” («Non [sono triste] perché mi illudo di aver estinto un debito contratto con me stesso tanto tempo fa, nella convinzione che non si può amare né una città né un amico [...] senza essere poi disposti a mettere in gioco se stessi in nome della loro innocenza»). ¹⁸¹ Come tale, pertanto, la pioggia non può “capitare” che nell’ultima pagina, quella cioè conclusiva. D’altra parte, il trattamento, per così dire, simbolico degli agenti atmosferici che si abbattono sulla città non è una tecnica aliena alla scrittura di Rea: basti pensare, ad esempio, alla neve della data del «25 gennaio 1994». L’autore parla di una nevicata napoletana tanto anomala e “fantastica” da far perdere alla città i suoi connotati caratteristici. L’iniziale «bizzaria» della situazione è fonte di ilarità e divertimento per gli amici di allora dell’autore, eppure il prodotto di questa nevicata ha già in sé gli elementi dell’infausto e del violento: chiunque poteva diventare “bersaglio” di proiettili di ghiaccio, è in «un disgustoso color cenere» che queste armi prendevano forma, è solo con la prevaricazione che un gioco andato oltre la propria misura poteva essere fermato («uno di noi si presentò in redazione [con] le tasche colme [di palle di neve]. [...] Fummo costretti a “disarmarlo”: quattro contro uno»). La neve stessa si trasforma velocemente da «passatempo» a «calamità». La scena della nevicata napoletana introduce nel discorso di Rea il racconto di quanto era accaduto, in poco tempo, a Renzo, la cui vita era passata, in modo molto veloce, da essere oggetto – a causa della presenza di Francesca – del chiacchiericcio dei colleghi (il «passatempo») a essere qualcosa rispetto a cui, nella prospettiva del Partito, prendere misure contenitive (la «calamità», l’uomo da “disarmare”) ¹⁸²

¹⁷⁸ *Calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo*, p. 273.

¹⁷⁹ Cfr. *MN*, p. 358: «Dopo tanti decenni si direbbe che il pudore – o il desiderio di rimozione – continua a tenere oscuro lo schermo. Il che non vuol dire che nel corso di questo mio viaggio io non mi sia trovato di fronte a svariati casi di coscienza – tormenti tardivi, forse, ma non per questo insinceri – da parte di uomini spaventati dal fatto di sentirsi chiamati a fare un bilancio della propria vita».

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 381.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Cfr. *ivi*, pp. 340-341: «[Amendola e Cacciapuoti nominano Renzo caporedattore de «l’Unità», ndr.] In caso contrario, sarebbero stati costretti ad attribuirgli un adeguato incarico di natura squisitamente politica, e questo lo si voleva evitare a ogni costo. Mille volte meglio insomma l’attività giornalistica, che consentiva di prolungargli senza scandalo eccessivo

Il «sabato» in cui Rea lascia Napoli sotto lo scrosciare della pioggia è una vera e propria “fine” e non un “termine”: dipende cioè dai meccanismi interni al testo, alle scoperte e alle supposizioni che costituiscono la parte centrale del libro, e non a quei rapporti che abbiamo individuato in precedenza tra esterno e interno del diario. Vi è una fine perché la logica che si è creata nel racconto di Rea è giunto all’atto pratico della risposta al “perché” e al “modo” esposti come *domanda* all’inizio. Benché sia possibile leggerla sotto il segno dell’insufficienza, la risposta trovata da Rea non marca un termine, anche se in più occasioni l’autore – fiaccato dal lavoro di ricerca e dallo sforzo immaginativo – si è mostrato sul procinto di abbandonare il progetto:

«Ho cominciato a scrivere questo diario il 18 ottobre 1993. [...] Devo ammettere con me stesso di aver raggiunto uno stato di stanchezza di cui sarebbe giusto preoccuparsi: che cosa cerco che non abbia già trovato o meglio che non sia consapevole di non poter trovare mai? La verità? Non ci sono né verità né certezza. C’è soltanto una lunga, impressionante traccia che parla di assenza di gioia, di cupo vivere che qua e là assume l’aspra dignità del dolore. [...] Quante volte lo dico a me stesso: saresti ancora in tempo per smettere; puoi ancora fare un grande falò di tutte le tue carte, rassegnarti a una serena smemoratezza del passato, a una liberatoria rimozione così come hanno fatto in tanti che mi accolgono stupiti e talvolta perfino indignati per la mia pretesa di volerli riportare indietro». ¹⁸³

Dal momento che né un «falò» né la rassegnazione si sono verificati e che la rimozione che conduce alla smemoratezza è stata, in realtà, la cifra di ben pochi di quelli che l’autore ha interpellato, *Mistero napoletano* porta a compimento ciò che Rea si era ripromesso di fare. Il successo della “fine” di *Mistero napoletano* va inteso alla luce della gestione del *tempo* da parte dell’autore: propostosi di verificare quanto è accaduto nel passato da un punto di osservazione “presente”, tale non soltanto perché radicato nell’*hic et nunc*, ma perché intende essere efficace nel connotare – in prospettiva futura – questa stessa dimensione come in possesso di una etica in grado di gestire lo strumento della critica, Rea costruisce un rapporto temporale molto particolare, nel complesso “elastico”. Se tale rapporto temporale tra passato indagato, presente da cui parte l’indagine, e che sarebbe anch’esso da indagare a causa della sua incomprendibilità¹⁸⁴, e futuro al quale lasciare in una sorta di eredità questa stessa indagine è “elastico”, questo non vuol dire che ciascuna delle temporalità interessate dall’occhio di Rea siano prive di precise caratterizzazioni. Se il futuro è il tempo nel quale i “debiti” del presente nei confronti del passato sono più vicini a una risoluzione e, contemporaneamente, il tempo dell’utopia e dell’auspicio, mentre il presente è quello della chiarezza, il passato è il punto zero. Il passato è, quindi, la dimensione temporale più forte, quella della violenza da cui nasce la riconciliazione del presente e la pace del futuro. Il sentimento del tempo passato di Rea è senz’altro epico, come storico è quello del presente e poetico quello del futuro.

A proposito della possibilità del tratto epico in *Mistero napoletano* anche La Capria ha adoperato questo termine questo nella lettura che ha offerto del testo. La Capria reputa elemento d’interesse del testo il suo essere «uno dei pochi libri scritti da un autore napoletano su Napoli che ci parla veramente di storie della borghesia napoletana» e la presentazione di «personaggi [che] *pensano*, ragionano e sono in tutto e per tutto all’altezza di chi li racconta». L’epicità di *Mistero napoletano* – nella lettura offerta – si deve essenzialmente al carattere epico che i personaggi tratteggiati da Rea pensano di

l’emarginazione da ogni organismo dirigente di partito alla quale Renzo era stato condannato dopo la vicenda Piegari e dopo che si era rifiutato di sottoporsi a quella sorta di rito barbarico che andava sotto il nome di “autocritica”».

¹⁸³ *Ivi*, p. 315.

¹⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 137: «D’un tratto sono stato preso da un pressante bisogno di raccoglimento: desideravo raggiungere [...] la casa dove abito, per staccare la spinta del presente e reinserire quella del passato. Il presente, per me, non è altro che un disordinato controcanto, un’anomalia dentro una storia finita tanto tempo fa anche se – almeno questo io credo – soltanto a partire da stanotte, da oggi [giorno dell’elezione di Bassolino a sindaco, ndr.], alla città è consentito di seppellire veramente i propri morti e di cominciare l’inventario delle proprie ferite. Che cos’è questo libro, del resto, se non un trascurabile contributo a questo inventario?».

avere. L'“epico” che La Capria riconosce a *Mistero napoletano* è, quindi, di natura donchisottesca.¹⁸⁵ L'esaltazione di questi personaggi si rivelerebbe, poi, anche nel linguaggio adoperato dall'autore per descriverne l'ambiente e le azioni. In quei momenti in cui il linguaggio dell'autore si presenta incoerente con ciò che sta trattando (come nel caso dello sciopero dei tranvieri trattato con il tono «enfatico-epico» proprio di un «assalto al Palazzo d'Inverno» o dell'ammutinamento del «Potëmkin») vi sarebbe la spia del ritorno del passato stalinista di Rea stesso, che si servirebbe quindi di quella retorica verso la quale la sua posizione dichiarata è di disprezzo. La motivazione che La Capria adduce per spiegare perché Rea, pur da questa posizione, abbia preferito descrivere con i toni dell'epica il comunismo stalinista di Napoli è individuata nel fatto che la violenta guerra interna del Partito poteva spiegarsi solo con il contrasto catastrofico tra un “vecchio” mondo ideologico e una città privati della possibilità di salvezza, da un lato, e un “nuovo” pensiero politico che avrebbe potuto concretizzare questa salvezza, dall'altro.¹⁸⁶

Di epico sono convinto che si possa parlare nel caso di *Mistero napoletano*, ma non con l'intenzione di La Capria, che giunge agli esiti critici per la via del gusto politico. Battaglie, lotte in campo aperto, tradimenti segreti, macchinazioni nell'ombra, martiri e glorificazioni: i personaggi di Rea, ciascuno ascrivibile a un preciso “campo”, e quindi a precisi *accampamenti* e *quartieri*, agiscono e discutono comprendendo tali dissidi all'interno delle proprie personali prospettive, facendosi cioè portatori di quelle che Marie-Laure Ryan definisce come «embedded narratives».¹⁸⁷ Ma non è da un punto di vista, per così dire, contenutistico che intendo discutere di epica in relazione a *Mistero napoletano*. Si è detto che il sentimento del tempo passato in *Mistero napoletano* è epico. Considerando che il passato sul quale si espone Rea è un passato reale (gli eventi di riferimento sono accertati) e che quindi il discorso prodotto si compone di enunciati fatti sul vissuto di soggetti reali e su esperienze verificatesi in ambienti reali, l'affermazione contiene già in sé un'infrazione a quanto sostenuto da Hamburger circa il preterito epico. Il tempo verbale passato che viene utilizzato nelle narrazioni come l'epica non indicherebbe una certa collocazione cronologica del fatto esposto, ma solamente la sua finzionalità.¹⁸⁸ Il problema principale che deriva dall'applicazione della teoria di Hamburger sul preterito epico al testo di *Mistero napoletano* riguarda il fatto che in questo non vi sono personaggi finzionali, ma proviamo a fare un passo ulteriore. Abbiamo visto che tra le varie definizioni che Rea dà di *Mistero napoletano* nella Premessa vi è, oltre a quelle di libro giallo e di libro di viaggio in forma di diario, quella di libro di fantascienza. Uno degli ambiti di pertinenza di *Mistero napoletano* è quindi individuato nella fiction: questo collegamento viene instaurato sulla base del fatto che per quanti hanno vissuto la “realtà” come si è effettivamente sviluppata a Napoli tra gli anni Cinquanta e Sessanta questo stesso sviluppo non può che essersi presentato come una vera e propria fantasia. Oltre alla domanda sull'epilogo della vita di Francesca, se Rea scrive *Mistero napoletano* è anche per rispondere alla domanda “come è stato possibile che ciò che è stato è *stato* in questo modo?”. Il narratore e i personaggi di *Mistero napoletano* sono persone reali, come reale è il loro passato. È lo statuto di ciò che hanno vissuto ad essere, paradossalmente, simile a quello della finzione: il “fatto” è reale, è il suo “sviluppo” ad apparire fantasioso; d'altra parte, è lo stesso autore a rispondere allo

¹⁸⁵ Cfr. Raffaele La Capria, *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano, 1998, p. 145: «questi personaggi strappati dalla vita che li tratteneva sono nel libro fin troppo mitizzati. Ma forse una certa mitomania apparteneva anche a loro, ed era necessaria all'autore, per tirarli fuori dall'oblio cui erano probabilmente destinati. Quel Caccioppoli e quella Francesca che suonano il piano a quattro mani e s'innalzano di colpo nella sfera del sublime, quei paroloni, quella devozione al Partito, alla propria “missione”, insomma, vien da pensare: chi credevano di essere?»

¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, pp. 146-148.

¹⁸⁷ Cfr. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1991, p. 156: «Embedded narratives [...] are the story-like constructs contained in the private worlds of characters. These constructs include not only the dreams, fictions, and fantasies conceived or told by characters, but any kind of representation concerning past or future states and events: plans, passive projections, desires, beliefs concerning the history of TAW [Textual Actual World, ndr.]. Among these embedded narratives, some reflect the events of the factual domain, while others delineate unactualized possibilities».

¹⁸⁸ Cfr. Käte Hamburger, *The logic of literature (1957-1977)*, trans. eng. by Marilyn J. Rose, Indiana University Press, Bloomington, 1973², pp. 68-96.

sviluppo fantasioso dei fatti reali con lo strumento della congettura come prodotto equidistante tanto dall'immaginazione quanto dalla realtà. Nel seguire tale sviluppo di tali fatti, il passato epico di *Mistero napoletano* permette all'autore, benché il suo discorso non sia assolutamente finzionale, come non finzionali sono gli individui citati al suo interno, di narrare – e non semplicemente di esporre – dei fatti collocati cronologicamente nella posteriorità e di effettuare quel cambiamento tra *origo*-io e *origines*-io utile, nell'un caso, alla costruzione della congettura e, nell'altro, a dar voce alle diverse, e talvolta concordi, talvolta in opposizione, *embedded narratives*.

«[I miei] libri nascono sulla base di un percorso molto personale: vado nel posto di cui voglio scrivere, ci sto dei mesi e provo a mescolare personaggi e situazioni». ¹⁸⁹ Questa frase di Rea trova effettivo riscontro nei libri: in particolare, in *Mistero napoletano* l'autore racconta della casa che ha preso in affitto in via Calabritto a Napoli. Di questa casa leggiamo che il suo proprietario è «una giovane donna molto bella: capelli corvini, due occhi neri e lucenti», ha un qualcosa di «acerbo che a tratti la fa sembrare ancora una ragazzina» e un carattere «avido e prepotente», ma capace anche di una certa «dolcezza di modi». Apprendiamo anche che questa donna ha un fratello, con il quale è in contrasto per il possesso di certi oggetti, e che è informata del lavoro condotto sul mistero di Francesca. La prima citazione di questa casa avviene al ritorno dell'autore dalle festività natalizie passate a Milano. L'arrivo a Napoli è contrassegnato da una grande ansia e da una grande paura e l'immagine che l'autore utilizza per figurare sé stesso nella Napoli ritrovata dopo Milano è quella del «navigante senza bussola». Non appena esce dalla stazione entra in un taxi e si precipita a casa: ha paura che la documentazione raccolta sia stata «tutt[a] trafugata[a], oppure incomprensibilmente distrutt[a]». Ripreso possesso degli spazi, capisce che ciò che ha raccolto non è sparito, anzi: il volume degli oggetti presenti in casa è aumentato. Trova infatti due velieri e un certo numero di statuine in bronzo: «Qualcuno insomma era penetrato in casa durante la mia assenza riempiendola di odiosa paccottiglia. Chi? E perché?». Interrogata sull'accaduto, la padrona di casa sostiene di essere entrata in casa e di aver disseminato l'appartamento di «orribili oggetti», eredità del padre, per sottrarli al fratello. La donna chiede a Rea di mantenere il segreto e di respingere il fratello, qualora gli chiedesse di entrare in casa. L'autore chiude la conversazione con la donna in questo modo: «“Dio mio,” è stato tutto quello che ho avuto la forza di dire prima mettere giù la cornetta, costernato». La costernazione è dovuta, infatti, al fatto di essersi ritrovato nel mezzo di una lite familiare e, quindi, in quella che definisce come la solita commedia napoletana, in cui il futile e il farsesco degradano la tragedia. ¹⁹⁰ Verso la fine di *Mistero napoletano* Rea torna a parlare della lite tra fratello e sorella e della questione degli «orribili oggetti» trovati in casa. I due si sono finalmente riappacificati e gli oggetti sono stati divisi equamente. Il commento dell'autore su questa riappacificazione non è, però, positivo e non la reputa un «guadagno», dal momento che la proprietaria, libera da altre preoccupazioni, può ora dedicare la propria attenzione alla casa e al suo inquilino. Inizia, infatti, a insistere affinché l'autore la ragguagli sulla storia che sta seguendo (Rea è al momento alla ricerca della poesia lasciata da Francesca come messaggio a Renzo). La proprietaria gli chiede se sia proprio sicuro che il chiarire i «passaggi oscuri» della storia di Francesca e la risposta è la seguente: «“No. Non ne sono affatto sicuro. Purtroppo, non c'è niente di cui possa dirmi certo, in questa ricostruzione. L'unica cosa di cui sono sicuro è che tu non mi farai risparmiare neppure una lira.” Ha riso di cuore, e devo ammettere che era veramente bella nel suo maglione nero accollato». ¹⁹¹

Queste porzioni di storia fanno parte di quello che definirei come romanzo della padrona di casa. Non vi sono indizi espliciti utili per sostenere che quanto Rea ci racconta in merito alla questione della casa sia inventato: ad esempio, a differenza dei sentimenti e dell'interiorità di altri personaggi come Francesca, che Rea descrive a partire dai diari della donna che ha in possesso e che solo in questo modo può ricostruire, della proprietaria di casa ci viene detto solo ciò che l'autore ci può

¹⁸⁹ *La fabbrica e il vicolo*.

¹⁹⁰ *MN*, pp. 239-243.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 318-319.

verosimilmente dire (la sua avvenenza, i suoi scatti umorali, il rapporto con il fratello, ecc.). Supponendo quindi che il romanzo della padrona di casa non sia effettivamente un romanzo, ovvero che non sia opera di finzione, dobbiamo rilevare il ruolo che questo ha all'interno di *Mistero napoletano*, nei luoghi in cui trova collocazione testuale. A cosa serve questo "romanzo" all'interno del "mistero" di Francesca? Per rispondere a questa domanda bisogna porsi un'altra: perché questo "romanzo" comincia proprio «martedì, 4 gennaio 1994 (sera)»? A essere rilevante, infatti, è la sua collocazione tra quanto precede questa data e quanto la segue.

Alla data del «mercoledì, 22 dicembre 1993 (sera)» Rea scrive che il giorno dopo ha un appuntamento con Carlo Obici e l'ingegnere Gennaro Fresa, che è stato giovane allievo di Francesca («Dunque Francesca insegnò. Non lo sapevo. Lei non me ne parlò mai. [...] Inoltre non fa alcun cenno di questa esperienza nei suoi diari»¹⁹²). L'appuntamento con Fresa è stato organizzato da Obici e Rea si sente un po' a disagio per l'apprensione dell'amico, finché non scopre finalmente le sue motivazioni.¹⁹³ Alla data seguente («giovedì, 23 dicembre 1993 (in treno per Milano)») l'autore registra le informazioni ricevute da Fresa, il quale gli descrive il sentimento affermatosi a scuola, anche tra gli stessi colleghi professori, circa la persona di Francesca: «Tutto in lei era motivo di stupore e di scandalo: come si vestiva, come si agghindava, la maniera confidenziale con la quale trattava gli allievi. [...] Fu subito, senza che neppure si pronunciasse l'espressione, la "donna del peccato", germe d'infezione di cui occorreva al più presto liberarsi». Fresa racconta a Rea che Francesca non gli fu tanto fonte di ispirazione scolastica quanto, invece, fonte di ispirazione etica e politica: infatti, fu grazie a lei che il ragazzo si iscrisse al Partito.¹⁹⁴ Dopo la comprensione del comportamento di Obici, riparatore in qualche modo delle cose che non ha potuto personalmente rivelare allo stesso autore, e la registrazione di quanto detto da Fresa, il quale restituisce un'immagine di Francesca come militante autentica, che ha creduto in una "missione" anche al costo di mettere in secondo piano una professione, alla data del «venerdì, 24 dicembre 1993» vi è un nuovo sviluppo. Scopriamo in tale data che se per i propri militanti la "missione" era l'obiettivo da perseguire, per il PCI stesso non è stato così. Nel 1950, che è l'anno di riferimento di queste pagine, Renzo sostiene di voler ritornare alla professione di medico per cui aveva studiato e di essere intenzionato a trasferirsi a Milano, presso una clinica. Parla quindi con Amendola, il quale – con suo grande stupore – non oppone alcuna resistenza. Proprio questa mancanza di resistenza lo convince della necessità di restare a Napoli, nel PCI napoletano: «Era un'imperfezione. Percepì con improvvisa evidenza questo suo essere *imperfezione*, il punto di rottura di un'uniformità vissuta sempre più come Alto Imperativo, come grande, mistica necessità storica». Ciò che Rea intende farci notare circa il comportamento di Amendola alle "dimissioni" di Renzo è la tendenza del Partito e dei suoi uomini, soprattutto nel Meridione, ad approfittare delle situazioni. Dopo la questione delle "dimissioni" di Renzo e dopo aver citato un documento statunitense nel quale si prospettava un'invasione dell'Italia «per contrastare i comunisti» e si sosteneva «la necessità d'una presenza continua delle forze americane "nelle acque e nello spazio aereo dell'Italia"»¹⁹⁵, l'autore discute dell'arrivo del generale Carney a Napoli, della trasformazione del suo golfo in «Grande Sentinella dell'Occidente su tutto il Mediterraneo» e della predestinazione della città stessa a teatro di guerra (fredda). Il collegamento tra la tendenza del Partito ad approfittare delle situazioni e l'attenzione statunitense non risulta essere immediatamente ravvisabile. È, infatti, per questo motivo che, a conclusione della pagina del «24 dicembre 1993», l'autore discute del *trasformismo* adottato dal Partito in merito alla propria linea politica nel 1950:

¹⁹² *Ivi*, p. 227.

¹⁹³ Cfr. *ibidem*: «Carlo desidera essermi utile davvero, desidera collaborare a questa tardiva inchiesta anche se limitando all'indispensabile le sue rivelazioni, senza strafare, ma anche senza nascondere le sue e le altrui responsabilità».

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 233: «"Non fu affatto un atto passivo: mi aveva convinto" [...]. "Mi aveva convinto con i suoi ragionamenti ma anche con la sua passione: per lei il Pci era tutto. L'insegnamento, la scuola, erano soltanto accidenti lungo il suo cammino nella vita. La sua maggiore aspirazione era invece d'essere dentro al partito, di agire per il trionfo di quella causa. Lei la chiamava così: causa».

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 237.

«Già da parecchi mesi il partito aveva deciso di mobilitarsi corpo e anima intorno a[ll'] alternativa [guerra-pace], a quel “pendolo”: tutto il resto veniva dopo. In cima alla scala delle priorità [...] bisognava collocare la “lotta per la pace”. Pace sovietica, naturalmente. [...] I problemi nazionali, le rivendicazioni, le aspirazioni specifiche di ciascuno e quant'altro dovevano passare insomma in second'ordine».¹⁹⁶

Il comunismo stalinista italiano, nel contesto della stretta sempre più presente degli alleati atlantici intorno al paese, e soprattutto nella città di Napoli, si fa fautore di una “lotta per la pace” da mettere al primo posto innanzitutto come strategia anti-americana: la dichiarazione a favore della “pace” va considerata in un quadro geo-politico in cui le attività militari e d'intelligence americane erano palesi, come dimostra l'arrivo di Carney a Posillipo; queste non potevano essere intese che come attività di “guerra”. La *pax* sovietica è quindi il contrattacco comunista, più che altro retorico, a tale quadro; allo stesso tempo, però, è anche la sconfitta di quella “missione” avvertita visceralmente dai militanti come Francesca, ma che venne tralasciata, tanto da fare della politica «pura nevrosi». In conclusione di questa pagina di diario Rea dà la parola ad Aldo Masullo. Interrogato da Rea su cosa abbia significato il 1950 per Napoli e per il comunismo, Masullo spiega che l'approfittarsi da parte del Partito della situazione geo-politica dell'epoca, con il conseguente cambio politico a favore della linea retorica del “pacifismo sovietico” (e a sfavore, quindi, delle attività pratiche), sancì la sconfitta della *salvezza*. Riprendendo quanto sostenuto nella Premessa circa la correlazione tra cambiamento, tempo-in-progressione, Storia e “salvezza”, il professore individua nella scelta del Partito di attestarsi sull'anti-americanismo, e quindi di presentarsi come un'alternativa e non come una soluzione, una scelta anti-storica. Per Masullo, infatti, l'anti-americanismo del PCI è stata una pratica “statica”, che non comportò altro che la ripetizione del già-detto e del già-proposto: è stato un «fare teatro».¹⁹⁷

Per mezzo della metafora del fare teatro e del pervertimento che non permette cambiamento, Masullo illustra un meccanismo che Rea, alla fine del suo discorso, riporta alla situazione delle “dimissioni” di Renzo. Infatti, come dice il filosofo, «“mentre non si riusciva a fare politica, non si riusciva neppure a salvarsi dalla politica. L'etica della salvezza comporta che, laddove io mi accorga che il mio impegno non serve a cambiare ma minaccia di portarmi alla perdizione, io tenti [...] di salvarmi da questa perdizione. [...] Quindi io avrei il dovere di salvarmi. Senonché io sono inchiodato a questa mia maschera. Quindi, da un lato, non posso fare veramente politica, dall'altra, non posso liberarmi da essa...”».¹⁹⁸ Il soggetto che non riesce a fare veramente politica, e che non riesce a condurre in avanti la propria “missione”, a causa del pervertimento della sua istituzione di riferimento, ma che allo stesso tempo, pur soffrendo della situazione, non è capace di distaccarsene è simboleggiato da Renzo, il quale, pur ricevendo l'assenso di Amendola, ovvero del Partito, alla propria decisione di allontanamento, non riesce infine a operare un taglio netto.

Obici che, turbato dal passato in generale e dalla propria parte in esso, presenta Fresa a Rea; lo stesso Fresa che illustra all'autore un aspetto del passato di Francesca sconosciuto e dal quale, ancora una volta e sempre di più, risalta in che modo l'amica intendesse la propria partecipazione alle attività del Partito come una “missione”; il *tradimento* di tale “missione” compiuto dal Partito, che, nel quadro geo-politico internazionale, preferisce la semplice opposizione (“pace sovietica” vs. aggressività *occidentale*) all'azione. Tutto ciò è quanto precede l'inserzione del “romanzo” della padrona di casa. Cosa costituisce, invece, ciò che lo segue? A partire dalla data del «mercoledì, 5 gennaio 1994 (mattino)» Rea riprende la ricostruzione del passato attraverso il ricorso alla propria e all'altrui memoria. Sostenendo quanto la lotta per la pace fosse stata a Napoli una linea di azione di molto precedente al momento in cui il PCI decise di assumerne la guida, per paura di essere “scavalcato”

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 237-238.

¹⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 238: «Ognuno era inchiodato a una parte fissa, in quanto fare teatro significa fare repliche, ripetere sempre le stesse operazioni, le stesse parole. Poi c'è da dire che, una volta pervertita la politica, che è governo del cambiamento, in regia teatrale, divenne difficile compiere gesti di rottura».

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 239.

da ciò che Rea definisce come «“piazza”», l'autore individua due fasi del pacifismo: una, anteriore, caratterizzata dalla «spontaneità» e una, posteriore, egemonizzata dal Partito e caratterizzata dall'«unilateralità (demonizzazione dell'Occidente, e degli Usa in particolare, e divinizzazione dell'Urss e dei suoi alleati)». Rea sostiene che è proprio nell'assunzione da parte del PCI del pacifismo come unica linea politica che va scorto il momento in cui per tanti militanti qualcosa iniziò a infrangersi: «come negare che anche questa forma strabica di pacifismo concorse a far crescere in tanti di noi rabbia e intolleranza verso l'imperante stile stalinista, verso quella cultura della gerarchia, dell'adulazione, dell'ipocrisia che, col pacifismo (ogni tipo di pacifismo), non ha mai avuto alcunché da spartire? [...] Un pacifismo, insomma, oltre che strabico, pesantemente strumentale».¹⁹⁹ Agli occhi dell'autore, fu l'assunzione di questa linea politica a far sì che altre questioni venissero dimenticate: prima tra tutte, la rivendicazione sul porto di Napoli, che doveva ritornare a essere produttivo e favorire la rinascita dopo gli eventi bellici.

Leggendo il “romanzo” della padrona di casa insieme a quanto lo precede e a quanto lo segue può accendersi una spia di finzionalità, anche a causa di un certo numero di corrispondenze. Ad esempio, nella lite tra fratello e sorella vi potrebbe essere la rifrazione dell'opposizione tra i militanti obbedienti e quelli disobbedienti circa la linea della pace sovietica, o anche l'opposizione – declinata per mezzo del simbolo della famiglia – tra Occidente e Oriente; nei velieri e nelle statuine di bronzo sui quali i fratelli discutono e alla cui vista si sottraggono vicendevolmente vi potrebbe essere la rifrazione di quel porto di Napoli e di quelle industrie pesanti sui cui numeri in passivo l'autore molto si concentra e che il Partito “sposta” strumentalmente nei propri discorsi a seconda della situazione; nella «commedia» napoletana dei fratelli nella quale l'autore si trova a essere suo malgrado e a fronte delle «tragedie» che, invece, lo interessano vi potrebbe essere la rifrazione di quel «fare teatro» di cui parla Masullo.²⁰⁰ Eppure, come detto in precedenza, nulla vi è in grado di consigliare di adoperare per questo “romanzo” una lettura finzionale. L'interiorità della proprietaria di casa è trattata allo stesso modo di quella di Maurizio Valenzi o di Carlo Obici e come per questi, personaggi reali, l'unica citazione possibile è quella relativa alle frasi che l'autore ha registrato sui propri taccuini, così per la donna l'unica citazione possibile è quella relativa alle sue telefonate, memorabili nella misura in cui le sue parole o si riferiscono all'orrore provato o alla ricerca condotta; se la casa appare come brutta in modo borghese non è perché sia necessario alla trama che l'ambiente domestico faccia da contraltare alle personalità vetero-comuniste e anti-borghesi che via via accoglie, ma solo perché – semplicemente – non incontra il gusto di Rea e perché anche tale gusto deve essere trattato con «esattezza appassionata».²⁰¹ Analizzata la sua collocazione testuale²⁰², si può ora rispondere alla

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 245.

²⁰⁰ Una tale supposizione trova un certo riscontro anche nel fatto che la spazialità rappresentata nell'intermezzo del “romanzo” sia proprio quella di un appartamento; precisa spazialità che, nel contesto di quella letteratura napoletana non è un dato irrilevante se se ne considera il ruolo di *topos* sia narrativo («napoletana “drammaturgia della scena chiusa”») sia, come nel saggio di Benjamin, saggistico. Ruolo che, inoltre, viene ulteriormente caratterizzato da Rea, dato che a quella principale (interno/esterno) l'autore aggiunge anche la dualità presente/passato. Per quest'ultimo punto, cfr. Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli, 2003, p. 126-129: «La ricorrente immagine di uno spazio chiuso, evocante una temporalità bloccata, è certo omologa, in termini di realismo, al contesto sociopsicologico degli inferi partenopei. Ma essa è anche un esemplare cronotopo, misura spazio-temporale entro un “paesaggio d'invenzione” [...]. [...] nella migliore tradizione narrativa napoletana [...] entro l'alveo dell'immagine chiusa, lo spazio-tempo della città porosa, dove il tempo storico non avanza, chiuso nel cerchio-budello della ripetizione, l'evento stesso è problema, è tema».

²⁰¹ Cfr. *MN*, p. 230: «io credo che anche l'esattezza sia una virtù cardinale, sia dentro alla passione, non fuori. Abbiamo parlato [Rea, Fresa ed Obici, ndr.] intorno a un lezioso tavolo di bambù della cui presenza sono del tutto innocente, come sono innocente d'ogni altro oggetto con cui è stato arredato l'appartamentino di via Calabritto dove vivo ormai, assieme alle mie ossessioni, da oltre due mesi». La stessa esattezza in merito al proprio gusto estetico viene inoltre espressa da Rea anche nei confronti del ritratto che Valenzi gli sta facendo, cfr. *ibidem*.

²⁰² La collocazione testuale dei “piccoli” romanzi, nel loro mettere in comunicazione diversi elementi, non è quindi casuale. Sulla non-casualità delle collocazioni testuali, cfr. *Calendari, orologi e altri disperati tentativi per dominare il tempo*, p. 268: «la concatenazione dei frammenti nel discorso, l'ordine secondo il quale affiorano, non è casuale. Un frammento si aggancia a quello che lo precede grazie a un'immagine o una sensazione [...] comune ad entrambi e che consente di associare, confondere, tempi differenti.».

domanda “a cosa serve il “romanzo” della padrona di casa?”. L’utilità è la medesima degli altri *piccoli* “romanzi”, spesso lunghi poche pagine, presenti in *Mistero napoletano*. Innanzitutto, va individuato il discrimine tra questi *piccoli* “romanzi” e la storia principale del testo, ovvero ciò che differenzia queste pagine dalle altre.

Benché l’attore principale di questi *piccoli* “romanzi” sia il medesimo della ricerca sul mistero di Francesca, la differenza principale è data dal fatto che nulla di quanto raccontato – come nel caso della proprietaria di casa – comporta un “guadagno” per l’indagine di Rea né, d’altra parte, ne inficia la compattezza. Sono, infatti, storie autonome che posseggono una propria linea di sviluppo che non necessariamente si esaurisce nella pagina che le accolgono, ma che, anzi, può anche interrompersi in un luogo ed essere ripresa più avanti. È questo, ad esempio, il caso del “romanzo” di Ischia, nella prima parte del quale, poco dopo l’inizio di *Mistero napoletano*, l’isola viene descritta, oltre che come il luogo di una collaborazione professionale tra Rea e Francesca per un’inchiesta su Lauro che non vedrà mai la luce, come parte di «una sorta di geografia remota» sulla quale vivere la speranza di un «rosso-estate, voglio dire, rosso-avventura», mentre nella sua continuazione, verso la fine del testo, diventa il luogo di una speranza che non è stata all’altezza di sé stessa e dell’ammissione da parte di Francesca che quanto richiestole dal Partito come contributo militante a «l’Unità» (la curatela della critica musicale) non la soddisfaceva più.²⁰³ Come si può comprendere, il “romanzo” di Ischia non produce uno sviluppo ulteriore in merito alla ricerca di Rea sulla morte di Francesca e lo stesso si può dire anche per quello sulla padrona di casa, nel quale Francesca non compare nemmeno (lo stesso vale anche per il “romanzo” del ritratto di Rea dipinto da Valenzi). Queste pagine, che sembrano semplicemente *stare* nel corpo di *Mistero napoletano*, senza *fare* alcunché, svolgono invece un importante ruolo, che compiono in relazione alla prosecuzione del racconto. Non va dimenticato che *Mistero napoletano* contiene una storia che, benché sia priva di colpi di scena, ha un tasso molto alto di violenza, di morte, di paralisi – tutti fenomeni che vengono descritti come accaduti o ancora in fieri. Le congetture, le supposizioni, le ricostruzioni che l’autore propone non si presentano come momenti che rallentano la tensione narrativa in cui tali fenomeni rientrano: anzi, ne fanno pienamente parte. Dal punto di vista del discorso la descrizione del pianto di Renzo nella camera in cui Francesca giace cadavere ha la stessa intensità della costruzione della proposta di Rea di leggere nella poesia di Rilke un messaggio politico. La tensione è quindi sempre al suo massimo apice perché manca di un punto di sfogo che possa risolverla.²⁰⁴ Questi “piccoli” romanzi – è la mia proposta di lettura – assolvono per procura a tale ruolo, benché non abbiano, come si è detto, alcun rapporto con l’indagine portata avanti dall’anti-detective Rea: sospendono, con la propria presenza, una tensione generale che non può essere depressa, ma che può essere invece frammentata, senza che ciò ne comporti la risoluzione.

Per ritornare all’esempio riportato, il “romanzo” della proprietaria di casa – nonostante le consonanze con quanto lo precede e quanto lo segue – serve nel luogo in cui Rea lo ha collocato per sospendere momentaneamente la tensione che a partire dalla presentazione di Obici e Fresa ha montato sempre più raggiungendo un apice (quello della paradossale pace sovietica) oltre il quale sarebbero stati necessari una risoluzione, un’esplosione, uno sfogo, ma che non possono esserci, dal momento che il movimento principale è quello iniziato con la domanda sul suicidio di Francesca e che termina con la proposta autoriale di una risposta. La sospensione del “romanzo” della proprietaria di casa che interviene tra la registrazione di Rea circa la propensione del PCI per la pace (sovietica) e la definizione di quanto questa linea d’azione sia stata per alcuni militanti il momento in cui più chiaramente si è mostrata la “commedia” teatrale della politica comunista in Italia ha dei rapporti con i *frammenti* della tensione su cui interviene, ma si caratterizza ulteriormente per il fatto che la propria

²⁰³ Cfr. *MN*, p. 46 e pp. 298-299.

²⁰⁴ È da notare che a conclusione del “romanzo” della proprietaria di casa vi sia proprio un riferimento all’idea di «sfogo», che Rea associa a quanto detto sulla «commedia» del quale è stato costretto a essere partecipe. La medesima idea è, inoltre, ravvisabile anche nel “romanzo” di Ischia, alla cui conclusione Francesca si lascia andare di fronte a Rea confessando che non ne può più di svolgere le mansioni che il Partito, per mezzo della redazione giornalistica, le ha assegnato.

Streben interna giunge all'esplosione per mezzo del commento infastidito di Rea riguardo alla parallela "commedia" fraterna in cui si è trovato.

Il discorso fin qui fatto sui *piccoli* "romanzi" di *Mistero napoletano*, oltre a illustrare in che modo il testo sia effettivamente composto e in che modo il discorso dell'autore prosegua al suo interno, tende a mostrare come il libro di Rea possa essere concretamente definito come diario narrativo e non come testo diaristico resosi palatabile. I *piccoli* "romanzi" sono da considerare, infatti, come la prova del fatto che *Mistero napoletano* non ha bisogno della deprivatizzazione per rendersi interessante agli occhi del lettore. Essendo, da un punto di vista della storia seguita dall'autore, delle storie pressoché ininfluenti, non sono i centri di senso dell'indagine sul suicidio di Francesca. Questi *piccoli* "romanzi" non suscitano più interesse narrativo di quanto ne suscitino quelle pagine in cui Rea ammette le difficoltà incontrate durante la propria ricerca. Non costituiscono, quindi, un tramite tra il privato dell'autore e il pubblico nel quale è attestata la figura del lettore.

Un discorso simile si può fare anche per la finzionalizzazione del contenuto diaristico, altro mezzo di deprivatizzazione del diario. Nel corso dell'indagine l'anti-detective fa nomi e cognomi delle persone che interroga, delle opere che consulta indica gli estremi bibliografici. Solo di Francesca, in alcuni casi di Renzo e in altri di persone che non è stato possibile raggiungere (per sopraggiunta morte o per irreperibilità), l'autore si arrischia a una ricostruzione sentimentale, basandosi sempre, tuttavia, sui diari scritti dall'amica e giunti in suo possesso. Si potrebbe pensare, a questo punto, che una certa opera di finzionalizzazione possa trovare luogo nei *piccoli* "romanzi", ma ciò non accade. Prendiamo ad esempio i tre citati nel corso del mio discorso. In quello della proprietaria di casa l'interiorità della donna, ma anche del fratello con il quale è in lite, non è mai esposta né indagata: l'autore non si domanda quali possano essere i suoi sentimenti o i suoi pensieri. L'argomento da analizzare per valutare se vi sia stata un'opera di finzionalizzazione può essere individuato nella gestione dei dialoghi intercorsi tra questa donna e l'autore:

«Prima di mettermi al tavolino a scrivere queste note le ho telefonato. [...] Mi ha chiesto [...]: "E le tue indagini su Francesca, come vanno? Chissà che donna straordinaria dev'essere stata questa Francesca...". [...] l'ho redarguita con stizza: "Ma lo sai che hai commesso un reato? Si chiama violazione di domicilio. Potrei denunciarti...". "Ma tu non farai una cosa simile." "No, non la farò. Ma tu mi devi almeno delle spiegazioni [...] [ecc.]».²⁰⁵

In apparenza di poco conto, ma due elementi in particolare vanno analizzati in relazione a questo dialogo: il contesto di scrittura e la brevità delle frasi. Rea ci dice che la telefonata da cui provengono le frasi del dialogo è avvenuta prima della scrittura della pagina che stiamo effettivamente leggendo. La memoria è fresca, il supporto cartaceo facilmente raggiungibile: se non si è disposti ad immaginare Rea appuntarsi quanto riferitogli dalla donna nel momento stesso in cui le sta parlando, non vi dovrebbe essere difficoltà a leggere la pagina di *Mistero napoletano* come scritta immediatamente dopo l'evento. Più che di opera di finzionalizzazione propenderei a discutere di opera di semplificazione: probabilmente la telefonata sarà durata più a lungo di quanto Rea afferma, vi saranno state frasi non completate, ragionamenti non conclusi, sospensioni, lunghi silenzi, saluti – tutto questo manca: la telefonata tra i due è opera della fantasia di un autore che, fino a questo momento, si è guadagnato la fiducia del lettore per mezzo di quell'«esattezza appassionata» che lo porta a citare tutto e tutti, sempre, tanto da meritarsi, come dice ne *La comunista*, un "processo" da parte dei vecchi comunisti stalinisti, o piuttosto sarà stata soggetta a una semplificazione, mirante a tenere a bada quanto più possibile l'atmosfera da «commedia» che la stessa telefonata ha coronato?

Nei "romanzi" del ritratto e di Ischia vi sono invece altri dettagli da inquadrare per smentire una possibile accusa di finzionalizzazione. In *Mistero napoletano* l'autore ci dice che non riuscirà a vedere completato il ritratto che l'amico gli sta facendo: la mancanza di una "fine" potrebbe far

²⁰⁵ *Ivi*, p. 242.

pensare che l'opera stessa non sia mai esistita, che sia stata una trovata di Rea per riempire – letterariamente – i colloqui avuti con Valenzi. Eppure, basta una ricerca: il ritratto esiste e finché Rea è stato in vita ha campeggiato nel suo salotto romano²⁰⁶; delle opere pittoriche di Valenzi esiste persino una mostra antologica.²⁰⁷ Nel “romanzo” di Ischia è la citazione stessa di un gran numero di persone, testimoni del tempo passato sull'isola, a invalidare la possibile accusa; è molto difficile che Rea sia riuscito a ricordare a molti anni di distanza le esatte parole che Francesca gli disse, ma ciò non significa che un'opera di semplificazione, come nel caso della telefonata, non possa essere del tutto implausibile.²⁰⁸

Kuhn-Osius, citando Iser, ha discusso dei *blanks* come del mezzo definitivo da adottare affinché un diario possa sottrarsi dalla sfera del privato al quale apparterebbe. In *Mistero napoletano* è possibile discutere di *blanks*? Il testo è costellato di vuoti che il suo autore intende riempire: la morte di Francesca, il significato del suicidio, il motivo profondo dell'inefficacia del PCI di trascinare la città di Napoli fuori del tempo-di-pietra. Eppure, tutti questi vuoti non possono essere paragonati a quelli di cui parla Iser. Innanzitutto, perché i vuoti di Rea non sono tecniche di romanzo: essi sono *assenze* che esistono nella realtà ed è solo in virtù di questa loro relazione con la realtà che trovano “spazio” nel testo. Non costituiscono una strategia di irretimento narrativo: la loro stessa esistenza rappresenta il motivo per il quale *Mistero napoletano* è stato scritto. Quando Rea arriva ad affermare di non essere stato in grado di fornire ulteriori proposte su quanto è accaduto a Francesca e alla città, e quindi di non essere riuscito a coprire il “vuoto”, non fa altro che sottolineare un fallimento; fallimento a cui è destinato anche il lettore, dal momento che al centro della questione non vi è un'«attività interpretativa» sul testo, ma solo l'inconoscibilità di una realtà “bucata”. *Mistero napoletano* ha dei vuoti non perché l'autore ha inteso lasciare un non-detto, un qualcosa di profondo da rintracciare e da «attualizza[re] a livello di contenuto», ma perché quei vuoti sono tali per una loro natura ontologica di cui nessun «itinerario che si basa su una precisa tecnica epistemologica ermeneutica, sull'attenzione al marginale, a ciò che non fuoriesce dalla superficie» può aver ragione.²⁰⁹ Il vuoto di cui tratta Rea non richiede collaborazione interpretativa, e non per professione di arroganza o di sufficienza; in questo senso la congettura dell'autore non si comporta, in relazione a tale vuoto, come la parola piena di Jacques Lacan, perché non si rivolge a nessun individuo per mezzo della cui ricezione Rea potrebbe ricevere un riconoscimento. L'autore sa già chi è, sa chi è stato e, soprattutto, sa altrettanto bene chi non ha voluto essere e, per questa strada, chi non è: è e sarà sempre, come si leggerà ancora in *Napoli Ferrovia*, un comunista, ma non è stato né potrà mai essere uno di quei comunisti che il Partito voleva; è uno che è fuggito per “sopravvivere” a sé stesso, ma che è ritornato perché tale sopravvivenza si è rivelata solo come biologica; è uno che sa di non sapere, ma che fa di tutto per colmare questa ignoranza, anche ricorrere alla via apparentemente più lontana dalla conoscenza, ovvero la logica dell'immaginazione. Quando ricorre all'Altro, agli individui che intervista, ciò avviene non perché la sua risposta sia in grado di determinare retroattivamente la propria parola come *domanda*, ma perché è attraverso la sua risposta che la propria *domanda* trova le “parole” necessarie.

²⁰⁶ Cfr. Paolo de Luca, *Lucia Valenzi: “Quando Ermanno Rea posò per mio padre Maurizio”*, in «la Repubblica», 12 ottobre 2016, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/10/12/news/lucia_valenzi_quando_mio_padre_maurizio_fece_il_ritratto_al_suo_amico_ermanno_rea_-149646031/.

²⁰⁷ Alcune delle opere sono raggiungibili al link della Fondazione Valenzi: <https://www.fondazionevalenzi.it/mostra-antologica-maurizio-valenzi/>.

²⁰⁸ Cfr. Mario Barenghi, *Napoli. Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in *Tirature '09. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, a cura di Vittorio Spinazzola, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 45: «Rea nasce giornalista, e il genere narrativo che pratica è quello del romanzo-documento, del *non fiction novel*. Stando alle sue dichiarazioni (ma non si fatica a credergli), nulla di quanto racconta è inventato».

²⁰⁹ Iser, *Lacan e l'ermeneutica del testo letterario*, p. 107.

Il desiderio di Rea – l'avvicinarsi quanto più possibile alla risposta sul mistero di Francesca – non è legittimato dalla natura di soggetti che, ascoltandolo, ne riconoscono la persona, anzi, accade il contrario: sono questi soggetti che, portati a fare i conti con se stessi e con quanto hanno e non hanno compiuto nei confronti di Francesca, vengono riconosciuti come tali dall'appello dell'autore. Il ruolo di quel soggetto che è l'Altro risulta essere in ogni caso rilevante: d'altra parte, è grazie alle persone con cui discute che Rea può formulare le proprie supposizioni e le proprie ricostruzioni; eppure, è altrettanto vero che questo Altro non si situa "frontalmente" nei confronti dell'autore. Si potrebbe obiettare che è dalla condizione paradossale di una "parola" che nasce in un confronto che alla riprova dei fatti non è tale, di appello a un Altro considerato come fonte di informazione e non tanto di interlocuzione, che si crea un *blank* che il lettore è invitato a interpretare. La mia proposta di risposta, nel caso di *Mistero napoletano*, è no, perché il motivo stesso per cui nell'autore sorge una *domanda* che nel corso dell'indagine guadagna sempre più "parole" viene chiaramente esposto: "non l'hanno fatto gli altri, ci ho pensato io". È l'Altro che per primo si è autoescluso storicamente dal dialogo (l'amministrazione comunale mai chiara nei rapporti con gli Alleati, il Partito sempre oscuro e obliquo nei confronti dei propri militanti eterodossi, le personalità che non hanno impedito che un certo destino – di Francesca e di Napoli – si compisse nel modo che è stato), a Rea è rimasto solo di ricostruire il "bordo" di questo vuoto e di questa assenza. In questo senso Rea si comporta come l'uomo disposto al sacrificio, ma in modo particolare: valutata come inefficace la resistenza (negli esempi di Francesca, di Renzo, ma anche di Caccioppoli e degli altri napoletani andati via dalla città), l'ultimo atto possibile resta quello della significazione del dolore e dell'interiorizzazione, in cui l'Altro viene incluso, ma solo a patto che mantenga le distanze.²¹⁰ Il vuoto di *Mistero napoletano* è quello del trauma della Realtà, non il risultato di un ammiccamento al lettore: contingente, non testuale.

1.6.3. Dal *mistero* "napoletano" al segreto di Pulcinella. Il ruolo del «diaframma».

Prendendo a modello il discorso sul capo di Buona Speranza di cui John Maxwell Coetzee tratta nel saggio "L'indolenza in Sudafrica", e confrontato nel fare questo dal precedente benjaminiano, che per primo istituisce un rapporto tra Napoli e la società degli ottentotti²¹¹, parlerei anche per *Mistero napoletano* di un discorso napoletano. Con questa espressione intendo tutto ciò che, dalla lettura del testo, è possibile desumere circa la considerazione che l'autore mostra di avere relativamente all'oggetto cittadino. Il discorso napoletano è, quindi, diverso da quell'ipotesi che La Capria in *L'armonia perduta* fa intorno al supposto carattere della napoletanità, in particolar modo perché il discorso di Rea pertiene più alla storiografia e ai "fatti" che non alla mitografia e all'immaginazione.²¹² Condividendo l'afflato politico e civile della critica di Filangieri al termine napoletano²¹³, Rea fa coincidere quest'ultimo con tutto ciò che nei fatti di cui si è occupato è risultato essere scostante e refrattario allo sviluppo imposto dal corso degli eventi:

²¹⁰ Cfr. Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino, 1974, vol. I, pp. 230-316; Francesca Ruina, *Lacan e l'estetica del vuoto*, in «Aperture», 30, 2014, <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Ruina30.pdf>; Massimo Recalcati, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan* (1993), Mimesis, Milano/Udine, 2013; ID., *Contro il sacrificio. Al di là del fantasma sacrificale*, Raffaello Cortina, Torino, 2017, pp. 56-62.

²¹¹ Cfr. Walter Benjamin e Asja Lacis, *Napoli porosa*, a cura di Elenio Cicchini, Dante & Descartes, Napoli, 2020, p. 35: «Diffusa, porosa, disseminata è la vita privata [a Napoli, ndr.]. Ciò che distingue Napoli da tutte le altre città ha a che fare con il kraal degli Ottentotti: ogni comportamento e affare privato è inondato dalle correnti della vita pubblica come da una marea. L'esistenza, che per i nordeuropei è la più intima delle faccende, qui a Napoli diventa fatto collettivo».

²¹² Vedi la critica che il sociologo Domenico De Masi fa a La Capria in merito all'ambito della sua ipotesi, cfr. Raffaele La Capria, *Il fallimento della consapevolezza*, Mondadori, Milano, 2008, pp. 65-66.

²¹³ Cfr. Elena Croce, *La patria napoletana*, Adelphi, Milano, 1999, p. 62: «"Credimi, per chi ha un po' d'onore e di sangue nelle vene, è una gran calamità nascere napoletano"».

«a Napoli ho vissuto [con disagio, ndr.] la mia giovinezza per via delle chiusure culturali... parlo della pittura, della poesia, del romanzo, del teatro... c'era un provincialismo, un'esaltazione del localismo, del dialetto [...], un invito quasi all'autocelebrazione [...] e una chiusura nei confronti, invece, del resto di Europa e soprattutto del resto della nazione. Se tu a un certo punto pratichi oltre misura il napoletanismo e la napoletanità e così via, è, beh, un modo di chiudere le porte a un'esperienza più ricca, più vasta. Ricordo questa chiusura molto forte e questa celebrazione».²¹⁴

Nel discorso napoletano di Rea è possibile anche individuare, oltre all'«irritazione verso quella vecchia Napoli, futile e farsesca, [in cui] è del tutto impossibile salvarsi dalla commedia»²¹⁵, quali sono gli elementi per i quali questo aggettivo viene utilizzato: la sensazione di immobilismo temporale («tempo sospeso, strutturalmente anacronico, portatore di memorie rimosse»²¹⁶), una lontananza strutturale (per quanto riguarda la città) e mentale (gli individui al potere) dal pensiero della modernità, la paura di un cambiamento dello status quo (nonostante le rivendicazioni contrarie), una sorta di condanna al retrogrado, la questione problematica dell'identitarismo e del Sé collettivo²¹⁷, il contrasto tra i miti della fuga centripeta e del ritorno doloroso, la predisposizione a reagire alla Grande Paura che vi sia sempre qualcosa di contrario in agguato.²¹⁸ Napoletano è il comunismo stalinista dell'epoca perché incline all'immobilismo e al gesto di restare uguale a sé stesso, scacciando il “nuovo” (Renzo) e i critici (il gruppo Piegari); napoletano è il tempo-di-pietra causato dalla paura dell'incontrollabile, dello sconosciuto e di quanto sia in grado di provocare quella perdita di cui parla Masullo; napoletane sono le fughe: quella tentata da Renzo e quella compiuta da Rea. Infine, napoletano è quel *mistero* di Francesca che in realtà non è tale.

Tutti gli intervistati di Rea rispondono alle sue domande e lì dove qualcuno ha dei dubbi circa un evento la memoria di qualcun altro completa il dato; tutti conoscono la donna e mostrano di conoscerne sia le azioni sia i pettegolezzi che queste hanno suscitato; in più di un'occasione non è Rea a dover andare alla ricerca delle persone da intervistare, ma sono queste stesse a convocare l'autore per parlargli. Più che a un *mistero* “napoletano” siamo dinanzi a un segreto di Pulcinella, che tutti conoscono, ma che nessuno ha voluto assumersi l'onere di revocare dalla «commedia» per riconoscerlo come «tragedia». Un'azione simile può essere, infatti, possibile solo se il suo fautore è stato in grado di uscire dall'*acquario*, solo una volta che – assunto un diaframma – sia stato in grado di emanciparsi da quella ripetizione che comporta il “teatro” masulliano e il blocco del progresso. Abbiamo visto come Rea maturi molto presto la decisione di allontanarsi da Napoli e di allontanarsi da certe posizioni ideologiche (pur conservando l'“idea”). È proprio questa distanza, geografica, ma anche retorica, perché in relazione con un certo logos, che permette all'autore di concepire *Mistero napoletano* come testo. La distanza ha funzionato in Rea come una «mediazione intellettuale» più che come eredità di una prospettiva: infatti, è in questa mediazione che l'autore rinviene un vero e proprio «diaframma»²¹⁹ che gli permette due cose.

La prima è quella che Rea definisce come purificazione, intendendo con ciò sottolineare l'importanza delle quantità di tempo e spazio accumulate rispetto alla vita condotta a Napoli: senza queste, infatti,

²¹⁴ Intervista a Ermanno Rea, *Ermanno Rea. Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta* (06 novembre 2014), in «Rai Cultura», aprile 2019, <https://www.raicultura.it/filosofia/articoli/2019/04/Ermanno-Rea--f432b8c7-a489-4f08-bf37-fd5ba3b1d29b.html>.

²¹⁵ MN, p. 243.

²¹⁶ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in «allegoria», 73, 2016, p. 291.

²¹⁷ Cfr. Bruno Arpaia, *Andare via, restare*, in *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, a cura di Giuseppe Tortora, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1994, p. 12: «Napoli è condannata a non potersi porre il problema della propria identità e della propria diversità, perché la sua cultura la porta continuamente a credere ancora una volta, in modo tipicamente barocco, che solo essendo nulla si può essere tutto».

²¹⁸ Per la relazione tra la Grande Paura e la delusione sociale di una comunità, cfr. Rosellina Balbi, *Madre Paura. Quell'istinto antichissimo che domina la vita e percorre la Storia*, Mondadori, Milano, 1984, pp. 58-83.

²¹⁹ *La fabbrica e il vicolo*.

non gli sarebbe stato possibile, oltre al ritorno, la spinta all'interpretazione. Senza il diaframma costituitosi a partire dall'allontanamento il gesto interpretativo non avrebbe potuto sottrarsi alla tirannia della nostalgia e al ruolo di questa nell'osservazione dei fatti oggetto di *Mistero napoletano*. La seconda è una posizione che riguarda l'uso del napoletano. Rifacendosi al concetto delle "due Napoli" di Rea (Domenico), De Caprio sostiene che a rendere napoletana una certa narrativa sia, oltre all'«ambientazione», soprattutto la lingua, che si presenta spesso come «impasto linguistico tra i cui ingredienti figurano l'italiano locale e il dialetto».²²⁰ Tale assunto viene corroborato da una serie di testi che pongono in rilievo il contrasto, a volte sfumato a volte più netto, tra le "due Napoli".²²¹ Come scrive de Rogatis a proposito della narrativa di Elena Ferrante, in cui l'assunto appena ha uno sviluppo esemplare, oltre a situarsi nella «griglia spaziale del basso», l'uso del napoletano è rappresentazione di un violento e di un istintuale contrapposto al pacato e al razionale per mezzo del suo rinvio «a un universo psicologico e culturale di sopraffazione, uno stato prelinguistico, barbarico, di amputazione delle parole».²²² Il «diaframma» che Rea ha acquisito durante la propria lontananza dalla città ha una funzione anche da un punto di vista linguistico: nella sua scelta stilistica di non adoperare il napoletano, neanche per sottolineare o caratterizzare scatti d'ira o sentimenti forti di individui che sono napoletani, vi è appunto l'indizio di una scelta di campo. In un testo palesemente di «ambientazione napoletana» come *Mistero napoletano*, ma in cui non vi è traccia né del dialetto né di impasti linguistici particolari, il riferimento più utile non è quello delle due Napoli, ma quello delle tre Napoli di Carlo Bernari. Quando Rea afferma che il suo «diaframma», pur allontanando i «detriti», «non è mai deviante» intende sostenere che, dal suo punto di vista, non è possibile dire nulla di incisivo sulle Napoli borghese e del vicolo se il punto di osservazione è situato al loro interno. La possibilità dell'espressione è concessa solo se vi è un posizionamento in quella terza Napoli che per Bernari riassume tratti borghesi e plebei pur avendone di propri.²²³ Tale posizionamento, di conseguenza, ha delle ricadute dal punto di vista linguistico. Se si accettasse la proposta di De Caprio l'assenza del napoletano da *Mistero napoletano* andrebbe spiegata con l'assenza di personaggi appartenenti agli strati bassi e provvisti di spazio di parola, eppure così non è.²²⁴ L'assenza del dialetto in *Mistero napoletano* va spiegata in diversa maniera.

Autore dal grande senso materialistico della vita (basti pensare alla considerazione che ha del porto in *Mistero napoletano* rispetto a quella "umanistica" avanzata da La Capria²²⁵), l'interesse di Rea è sempre diretto verso i fatti. Poiché il "fatto" (la morte di Francesca, lo sfacelo del PCI, la depressione cittadina) in una visione materialista come quella dell'autore è il risultato concreto e tangibile di eventi e azioni che, nella loro successione, è difficile individuare singolarmente, Rea si è servito dell'italiano come mezzo linguistico più consona a un racconto in cui la soluzione dei fatti è praticabile solo per via ipotetica. Per la sua natura prelinguistica e per la sensazione che esso appartenga a un dominio lontano dalla ragione, se il dialetto è assente in *Mistero napoletano* è perché la costanza interpretativa che Rea applica nei confronti dei "fatti" non avrebbe potuto giovare affatto «[del suo] passaggio repentino dei toni, [della sua] capacità di lacerare all'improvviso l'involucro

²²⁰ Chiara De Caprio, *Spazi, suoni e lingue nel romanzo "di Napoli"*, in «Nazione Indiana», 16 dicembre 2017, <https://www.nazioneindiana.com/2017/12/16/spazi-suoni-lingue-nel-romanzo-napoli/>.

²²¹ Tale contrasto può estrinsecarsi nel rapporto tra una Napoli fortemente caratterizzato in senso plebeo e un'Italia caratterizzato in senso borghese oppure tra una Napoli tutta plebea e una Napoli che, invece, intende disfarsi di questo tratto.

²²² Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave, e/o*, Roma, 2018, pp. 171-172.

²²³ Carlo Bernari, *Napoli silenzio e grida*, Editori Riuniti, Roma, 1977, pp. 248-250.

²²⁴ Rea è nato in una famiglia di piccoli commercianti di vernici della zona Mercato; Cacciapuoti è un ex operaio entrato nel Partito grazie al valore della sua condizione e non è alla sua cultura politica; benché l'autore dia un'immagine dei quartieri "bassi" funzionale a rappresentare il divario tra l'immaginazione dei funzionari di partito e la realtà delle loro popolazioni, lo stesso Renzo – prima di laurearsi in medicina – era solo il primogenito di un garzone di barbiere che per arrotondare lo stipendio vendeva flaconcini di profumi.

²²⁵ Raffaele La Capria, *L'occhio di Napoli* (1994), Mondadori, Milano, 1996, pp. 29-31: «A Napoli, per quanto ne so, il porto [...] è come una cittadella o un fabbricone sul mare, con le sue gru, i suoi bacini di carenaggio, le sue navi, i suoi depositi, le sue infinite attrezzature verticali e orizzontali, un luogo dove si va per lavorare, come in una fabbrica appunto, e nient'altro»

dell'italiano».²²⁶ Dalla prospettiva della terza Napoli di Bernari l'autore può evitare, da un lato, la commedia della plebe e il moralismo della borghesia e, dall'altro, di dover ricorrere sia al dialetto della prima²²⁷ sia all'italiano locale della seconda.²²⁸ Nel momento in cui il racconto non intende accertare né gli eventi né i fenomeni che li hanno prodotti, ma solamente dare espressione a una storia senza referenti extratestuali, anche Rea – come nel caso di *Nostalgia* – ricorrere al dialetto e all'impasto di cui parla De Caprio.

La ricerca di *Mistero napoletano* è condotta da Rea in funzione di anti-detective. Non ha ricevuto mandato; non ha l'obbligo di presentare dei risultati ad alcun committente; opera in autonomia; la legittimità della sua attività – benché tenda a risolvere il “caso” – deriva solo dalla propria prosecuzione; il suo *modus operandi* non obbedisce a un codice di condotta, ma solo alle considerazioni fatte via via dall'autore.²²⁹ Infine, non costituisce professione: terminata questa ricerca, non ve ne sarà un'altra. L'indagine di Rea è connotata dall'intenzione di essere memorabile – memorabili devono essere le sue supposizioni, memorabili sono le informazioni raccolte, memorabili le situazioni descritte e i sentimenti ricostruiti. L'uso della lingua italiana da parte di Rea in *Mistero napoletano*, coerentemente con la “memorabilità” della ricerca di cui dà conto, è espressione di quel ragionato e quel soppesato senza i quali la storia di Francesca non sarebbe altro che una storia d'amore, mentre la sospensione della tensione di cui si è parlato è funzionale alla mancanza di risoluzione per la quale viene impiegato questo registro linguistico. È, d'altra parte, coerente anche con la forma-base del diario utilizzato dall'autore la sua scelta di utilizzare un registro linguistico con il quale intende consegnare al lettore una storia “memorabile”. Si è visto in precedenza come il principale pregiudizio riguardante la forma del diario sia quello relativo a una sua supposta immediatezza. Utilizzare un codice linguistico avvertito come irrazionale e istintivo, e quindi come praticabile solo laddove si intenda diminuire il tempo tra l'evento e la sua registrazione, non avrebbe fatto altro che avvalorare la derubricazione di quanti hanno considerato *Mistero napoletano* come mera opera di finzione.

2. *Mistero napoletano* e l'ipermoderno.

2.1. Una questione preliminare: il nome di Ermanno e la sua azione.

In *Mistero napoletano* l'autore non viene mai riconosciuto per nome e non viene mai chiamato Ermanno. Lo si sarà notato anche nella lettura di questo capitolo: in questa sede non è mai stato utilizzato il nome proprio, ma sempre il cognome o l'apposizione autore. Se nella Trilogia questo dato risulta essere comprensibile in *La dismissione* e *Napoli Ferrovia*, non lo è per quanto riguarda *Mistero napoletano*. Se in *Napoli Ferrovia* l'assenza del nome di Ermanno può essere spiegato analizzando quanto la storia si costituisca sul reciproco riconoscimento tra autore e città, che rende inutile il dato onomastico, e il medesimo fenomeno può essere spiegato in *La dismissione* notando che la sua questione centrale interessa il legame tra Buonocore e l'Ilva, perché in *Mistero napoletano* nessuno “riconosce” l'autore come Ermanno?

Quello della mancanza del nome dell'autore non è un elemento di poco conto, dal momento che alcuni degli interpreti con cui avrebbe voluto dialogare si stupiscono del suo ritorno in città. Una prima risposta da non sottovalutare sta nella forma stessa di *Mistero napoletano*: la forma-base del diario

²²⁶ Elena Ferrante. *Parole chiave*, p. 171.

²²⁷ Sull'uso del dialetto nella letteratura degli autori campani, cfr. Patricia Bianchi, *La funzione del dialetto nella narrativa di autori campani contemporanei*, in *La città e le sue lingue. Repertori linguistici urbani*, a cura di Nicola De Blasi e Carla Marcato, Liguori, Napoli, 2006, pp. 270-272.

²²⁸ Un esempio di italiano locale è dato dalla frase italiana che La Capria in *Ferito a morte* ammette di aver costruito su una struttura dialettale con il fine di smascherare la vacuità dei personaggi borghesi ritratti.

²²⁹ Cfr. *MN*, p. 144: «Da tempo, e ora mentre scrivo più che mai, mi vado chiedendo se ho veramente il diritto di svelare, di “mettere in piazza”, queste pagine di diario, queste schegge d'intimità. La risposta che mi sono dato non so se è soddisfacente: in certi momenti mi sembra di sì, in altri no»; p. 220: «Non credo che sia mio diritto violare oltre un certo limite pene e segreti, rovistare nel pozzo dei sentimenti più intimi che intercorsero tra Renzo e Francesca».

non necessita che il suo estensore si dichiari. Eppure, come abbiamo visto, *Mistero napoletano* non è “semplicemente” un diario: perché nello sviluppo della sua storia nessuno dei personaggi lo “chiama”? Non accade nulla di simile neanche quando Rea presenta ricordi di dialoghi avvenuti in passato: se nei dialoghi del presente non è infrequente, dato un determinato contesto, che gli interlocutori si parlino senza riconoscersi continuamente nel nome, perché in quelli del passato – rispetto ai quali l’unico contesto di cui siamo a conoscenza come lettori è quello relativo al fatto che appartengono, appunto, a un tempo ormai scorso – avviene la medesima cosa? Una seconda risposta può consistere in questo: l’autore rifiuta il proprio nome perché ha un piano ben preciso. Come agisce questo uomo che né si dichiara né viene dichiarato, e che per comodità di scrittura chiameremo a questo punto Ermanno? La scelta di Rea di privare sé stesso del nome è autonoma rispetto alla forma letteraria che ha deciso di usare oppure è motivata dalla capacità della forma-base stessa del diario di mettere in crisi la relazione con il proprio io?²³⁰

Nella scala gerarchica che si costituisce in *Mistero napoletano* alle prime posizioni, in ordine decrescente, vi sono: l’accusativo dell’oggetto indagato e quasi raggiunto nella sua “verità” (le sorti di Francesca, ma anche la degradazione di Napoli), il dativo del soggetto implicito al cui rispetto l’accusativo si riferisce (Francesca come soggetto che vanta un debito da saldare da parte di Rea, ma anche i comunisti smemorati), l’ablativo dello strumento (il testo stesso nella sua forma) e solo alla fine il nominativo di Ermanno. La mancanza del nome di Ermanno si attesta nonostante l’autore si fregi della marca pronominale e grammaticale *io*, eppure nella scala gerarchica appena tracciata è l’ablativo a precedere il nominativo, è lo strumento del diario narrativo a essere più rilevante del gesto di Ermanno di dire io e di riferire chiaramente a sé stesso le supposizioni e le congetture presentate nel testo. Perché accade? Per una ragione che può essere spiegata rifacendosi alla storia degli usi politici delle forme letterarie. Nei suoi studi sui diari composti in Russia nel corso degli anni Trenta, Jochen Hellbeck riconosce la crescita personale come unica finalità della scrittura di questi testi. Nella propria disponibilità a funzione come registro “puritano”²³¹, il diario nella Russia di questo periodo permetteva di tener traccia della fedeltà del soggetto alla cultura e all’ideologia sovietiche. Il diario “stalinista” sarebbe stato il *laboratorio* per l’individuo che, allineandosi all’ideologia politica dell’Uomo Nuovo, aveva il compito di ri-definirsi rispetto alla vecchia cultura. Nella sequenza di queste pagine il diarista avrebbe dovuto dimostrare come diventare l’Uomo Nuovo in circostanze storiche nuove.

Nella propria indagine, Ermanno si imbatte in un’impasse: non riesce a reperire i diari che Francesca ha scritto su “invito” del Partito. Queste scritture sono importanti non solo perché potrebbero colmare determinate lacune relative al passato dell’amica, ma anche perché si configurano come quel *laboratorio* di cui parla Hellbeck. La congettura di Ermanno, nonostante l’assenza di questi diari, è che il Partito non abbia mai accettato Francesca a causa della sua incompatibilità con l’idea dell’Uomo Nuovo, in particolare per due ragioni: la denuncia di furto e il fatto di essere madre. Queste due ragioni non costituirebbero un grosso scandalo se non fosse che, da un lato, il furto è avvenuto durante la ritirata dei tedeschi dall’Italia – coincidenza che potrebbe alimentare il sospetto che anche Francesca si sia comportata come il nemico, in un modo inaccettabile per i comunisti – e che, dall’altro, il padre dei figli di cui è madre è stato fascista (motivo per cui è stato anche incarcerato). Nel *laboratorio* del diario di Francesca non vi sarebbe stata la crescita dell’Uomo Nuovo, ma la prova schiacciante della sua incompatibilità con la premessa.

L’ablativo dello strumento ha maggiore rilevanza rispetto al nominativo di Ermanno *per sé*. Condividendo la forma letteraria della scrittura che ha decretato la condanna di Francesca, *Mistero napoletano* permette che sia il lettore a desumere quanto sia stato lo stesso Partito a non essere

²³⁰ Valerie Raoul, a tal proposito, sottolinea la capacità del diario di porre in termini filosofici ed esistenziali la relazione dell’estensore con la propria identità e con la propria esistenza nel tempo, tanto da parlare di «self-consciousness of the use of the *journal intime*», cfr. Valerie Raoul, *The Diary Novel: Model and Meaning in La Nausée*, in «The France Review», 56, 5, 1983, p. 703.

²³¹ Cfr. Jochen Hellbeck, *Revolution on my Mind: Writing a Diary under Stalin*, Harvard University Press, Cambridge, 2006.

all'altezza delle premesse che poneva. Nel suo essere incentrato sulla persona e sulla memoria di Francesca *Mistero napoletano* contiene due elementi: la descrizione dell'oltraggio che lei ha patito a causa del Partito e il tentativo di Rea di oltraggiare quest'ultimo attraverso l'omaggio a quegli individui che sono stati realmente – per loro danno – Uomo Nuovo (Renzo, Caccioppoli, Piegari, ecc.).

Si è visto come l'*actio* di Ermanno sia caratterizzato funzionalmente dall'attributo della leggerezza. Il suo agire viene descritto attraverso il ricorso a una gamma semantica da cui emergono principalmente la discrezione al limite dell'ingenuità, l'onestà e la necessità della fiducia (nella parola altrui, nella propria memoria): «mi pare che almeno in occasione di questo libro io abbia un obbligo di assoluta sincerità: a costo d'apparire ingenuo. [...] non sempre sarà in grado di dare conto [di persone o situazioni, ndr.]: per mancanza di ricordi precisi, per discrezione, perché non pertinenti in maniera diretta a questa vicenda».²³² Se questi elementi riescono a far parte di un testo votato all'oltraggio è perché quest'ultimo è attivo in particolar modo nell'uso politico che Ermanno fa del diario, tanto del proprio quanto di quello che Viola Spada, figlia di Francesca, gli affida. L'attacco violento che la discrezione/ingenuità, l'onestà e la fiducia nella parola di Ermanno non sarebbero in grado di sostenere non può essere escluso alla luce del loro impiego: «Sulla superficie di questi diari io vedo rifrangersi qualcosa della stessa tragedia vissuta dalla mia città in quegli anni, e negli anni successivi, qualcosa che, se non è identificazione né sovrapposizione, è sicuramente contrappunto, rinvio, come se tra Francesca e Napoli intercorressero onde sonore, un intreccio d'echi».²³³ Può quindi valere anche per Rea ciò che George Orwell ha scritto in merito alla propria scrittura e al punto di svolta rappresentato da *Homage to Catalonia*, anch'esso diario a metà tra l'omaggio e l'oltraggio, anch'esso critico nei confronti dello stalinismo e – sulla scorta gramsciana – dell'ideologia che si fa mezzo di mantenimento del potere.²³⁴ Non oltraggiando direttamente il soggetto che gli interessa, cioè il Partito, e lasciando che a emergere sia solo l'intenzione di omaggiare quanti da quello sono stati umiliati, Rea è riuscito a portare la «political writing into an art».²³⁵

L'inganno – letterario, artistico – che Rea cita nella premessa di *Mistero napoletano* e che riferisce relativamente al «libro nella sua globalità» può essere inteso nella dinamica appena espressa tra un omaggio e un oltraggio che si compenetrano vicendevolmente nel rapporto tra contenuto e forma. Il nome di Ermanno nell'architettura palese e nell'architettura “invisibile” su cui *Mistero napoletano* è costruito sbalza così all'ultimo posto della gerarchia in virtù di una ragione narrativa.

Data, quindi, questa ragione, si pone il problema di capire in che modo si disponga Ermanno come attore del *mistero* di cui parla come autore del libro. Sulle congetture e sulle supposizioni che produce Ermanno non intende esercitare un esclusivo dominio, anzi: le rende oggetto di una vera e propria condivisione.²³⁶ La congettura e la supposizione vengono fatte circolare affinché anche gli altri interpreti degli anni del comunismo napoletano possano comprendere il proprio ruolo nel *mistero* su cui il testo si concentra. In tal senso, è mio parere che la mancanza in *Mistero napoletano* del dato onomastico di Ermanno sia da collegare alla precisa intenzione dell'autore di rendere per il lettore quanto più agile possibile il processo di immedesimazione nell'indagine. L'invito all'immedesimazione nel ruolo di chi cerca di risolvere il *mistero* che avviene eliminando il proprio nome non va, quindi, inteso come un'ammissione di insignificanza rispetto al lavoro compiuto. Va inteso, piuttosto, come l'esaltazione dell'azione di scoperta e di avvicinamento alla verità, che risulterà tanto più rilevante quanto meno invadente sarà la presenza di colui che ha effettivamente condotto l'indagine.

²³² MN, p. 347.

²³³ Cfr. *ivi*, p. 143.

²³⁴ Cfr. George Orwell, *Why I Write* (1946), Penguin, London, 2014, ebook: «the more one is conscious of one's political bias, the more chance one has of acting politically without sacrificing one's aesthetic and intellectual integrity».

²³⁵ *Ivi*.

²³⁶ Non è infrequente che queste vengano esposte a quanti siano disposte ad ascoltarle, persino a quelle persone che non hanno avuto rapporti diretti né con Francesca né con il Partito, come nel caso della padrona di casa.

Il racconto della propria attività di anti-detective e della raccolta delle informazioni necessarie alla formulazione di congetture e supposizioni viene svolto da Ermanno alla luce del dubbio e del sospetto: nel dubbio che qualcosa di importante gli sia sfuggito e nel duplice sospetto, da un lato, che non tutti i suoi interlocutori gli abbiano detto la verità e, dall'altro, che non tutti i documenti scomparsi siano scomparsi per caso. Eppure, è proprio in ragione di queste condizioni che Ermanno procede, tanto da rendere il dubbio e il sospetto – concretizzati nelle interrogative così frequenti in *Mistero napoletano* – gli strumenti utili ad avvicinarsi alla realtà di fatti che non possono essere pienamente ricostruiti. In *Mistero napoletano* si ha una distinzione tra fatto come modo oggettivo in cui l'evento si è prodotto e informazione come rendiconto soggettivo e dell'evento stesso. Il confine tra oggettività e soggettività, tra fatto e informazione, non viene assunto come punto di partenza per il discorso di Ermanno, ma è una condizione che in esso si produce e che richiede una reazione. Di questa stessa reazione gli elementi più vistosi diventano, quindi, il dubbio e il sospetto, che ricadono anche su Ermanno, il quale «piuttosto che giudicare, si sente messo in causa» e scopre sulla propria pelle che ciò che avrebbe dovuto essere al di fuori dell'ordinario è, invece, del tutto al suo interno (di qui, pertanto, le lunghe pagine dedicate alle molestie sessuali fatte da Cacciapuoti alle donne de «l'Unità», alla ricostruzione dei verbali dispersi relativi ai dibattiti sulla condotta di Piegari, alle macchinazioni dietro la scelta di inviare Renzo a Roma, ecc.).²³⁷ La mancanza del nome, alla luce di tale disposizione di Ermanno, non è, quindi, indice dello sfruttamento della forma-base del diario al fine di illustrare la problematica relazione dell'autore con il proprio io. Da un lato, l'uso dell'*io* in assenza, però, della marca onomastica testimonia l'insufficienza di una conoscenza di tipo oggettivo, dal momento che «la semplice ricognizione dei dati [...] non può spiegare nulla».²³⁸ Questa insufficienza, però, non è totalizzante, ma si applica solamente al paradigma positivista, tant'è vero che, parallelamente all'acquisizione di tale considerazione, in *Mistero napoletano* a essere esaltata è la posizione “interna” dell'autore come unica prospettiva praticabile. Assunta tale posizione, diventa automatico che a essere oggetto del racconto sia anche lo stesso Rea, in un doppio movimento in cui si hanno un allontanamento da sé per “dire” di Francesca e degli anni napoletani e un avvicinamento a sé per “dire” delle reazioni che quest'operazione suscita. Come scrive Paolo Tamassia, «dire ciò che di una storia parla e risuona nella propria, significa in realtà non dire né la storia dell'uno, né la storia dell'altro, né una individualità, né l'altra, ma l'una e l'altra: significa dire “ciò” che avviene nell'andare dall'una all'altra».²³⁹ Dall'altro, il dubbio e il sospetto di Ermanno e il suo essere personaggio interrogativo sono ciò che permette l'immedesimazione del lettore. Nel suo essere ricettivo rispetto alle informazioni ottenute dagli altri con il fine di pervenire a un obiettivo, Ermanno elabora uno spazio di coinvolgimento del lettore, che non sarebbe stato possibile se *Mistero napoletano* non fosse stato un testo che si legittima alla luce delle supposizioni che propone. Che la parola e la scrittura vengano spesso definite come incubo e peso che grava²⁴⁰ relativizza lo sforzo continuo che Ermanno profonde nell'esercizio del suo essere interrogativo. È in questo sforzo che il lettore può immedesimarsi, affinando sull'ansia di Ermanno di avvicinarsi il più possibile alla verità del “fatto” la propria ansia di scoprire le molte chiavi possibili del *mistero*.²⁴¹

2.2. *Mistero napoletano* al centro di due slanci.

²³⁷ Cfr. Paolo Tamassia, *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'Adversaire di Emmanuele Carrère*, in «Mimesis», 26 luglio 2020, www.mimesis.education/uncategorized/paolo-tamassia-documento-e-finzione-nel-romanzo-il-caso-delladversaire-di-emmanuel-carrere/.

²³⁸ *Ivi*.

²³⁹ *Ivi*.

²⁴⁰ Cfr. *MN*, pp. 363-364: «le dissi soltanto che non disperavo di liberarmi da quello che ormai vivevo come un vero e proprio incubo: la parola scritta. Non sopportavo più responsabilità di alcun genere, a cominciare da quelle relative al gioco delle parole messe in fila una dietro l'altra. Odiavo la sintassi. [...] Soprattutto perché la sintassi mi obbligava a pensare e io non volevo pensare, ero stanco di far finta di pensare il nulla che c'era dentro di me».

²⁴¹ Sull'essere “interrogativo” del narratore come punto privilegiato per l'opera di immedesimazione del lettore, cfr. Stefano Brugnolo, *Narratori perplessi e personaggi elusivi: su alcune modificazioni recenti dell'arte narrativa*, in «Enthymema», 25, 7, 2020, pp. 6-15.

2.2.1. Una proposta per l'ipermoderno di *Mistero napoletano*.

Publicato nel 1995, *Mistero napoletano* è stato scritto tra il 1993 e il 1994. Fa riferimento esplicito a eventi di quarant'anni prima, i quali vengono osservati da una prospettiva ad essi ulteriore e, in certo qual modo, correttoria, ma strizza l'occhio al futuro, nella formulazione della speranza che ciò che è da venire giunga nel segno del positivo (è l'immagine della resurrezione di Alceste promossa dalla forza di Eracle). Il suo autore si esprime solo ed esclusivamente in prima persona, le congetture che presenta sono da riferire solo ed esclusivamente a lui, eppure questa figura resta innominata – a qualsiasi livello – per tutta la lunghezza del testo e il simbolo grafico che più sembra rappresentarlo è il punto di domanda, non quello esclamativo. La certezza è avulsa da ogni contesto e i documenti, quando raggiungibili, vanno interpretati e non hanno valore di testimonianza, benché siano di capitale importanza nell'irrisolutezza e mancanza di finale dell'inchiesta condotta. Come considerare tutti questi fenomeni che sembrano disporsi in opposizione l'uno all'altro? La mia proposta è che *Mistero napoletano* vada considerato come un testo esemplare di una fase dell'ipermoderno italiano da definire come aurorale.

La parola per Rea è «incubo», ma, come dimostra la progressione delle date che appone nel testo, è anche un'attività che va praticata con costanza. Per comprendere in che modo la parola di Rea si particolareggi bisogna tenere presente che il suo argomento di riferimento è soprattutto la Storia e osservare in che modo questa sia stata affrontata dalla letteratura precedente e coeva a *Mistero napoletano*. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta la narrativa italiana mostra un notevole interesse per la Storia, che diventa «oggetto di varie sperimentazioni narrative» in cui il tempo del presente risulta essere «schiacciato» e «perturbato» dal tempo del passato. Nella seconda fase di questa narrativa interessata alla Storia (metà degli anni Ottanta) il passato viene assunto come «un'occasione per osservare comportamenti umani che si ripetono sempre uguali», tanto che diventa possibile, come fa Tirinanzi De Medici, individuare alla *presidenza* dei romanzi storici quattro moduli: erudizione a scopo antiquario (la Storia è semplicemente un «gusto»), erudizione riparatoria (la «controstoria degli sconfitti e dei marginali»), racconto di «vite illustri», racconto «genetico» («il nesso passato-presente [...] illustra una tappa del percorso che ci ha portati dove siamo oggi»). Grazie alla grande varietà di risultati a cui il romanzo storico italiano giunge tra anni Settanta e anni Ottanta attraverso l'incontro di vari generi e di varie retoriche e alla caduta della settorialità dei codici discorsivi da utilizzare, diventa possibile negli anni Novanta dare spazio al «polo documentario» e contemporaneamente alla parola dell'autore come «mediazione intellettuale» per mezzo della quale organizzarne il senso; senso che non è assoluto, ma relativo, dal momento che quest'ultimo viene tratto nella condizione storica a cui appartiene la parola interpretativa: «La demistificazione pertanto si configura come a sua volta momentanea, soggetta a ulteriori demistificazioni. [...] la letteratura può sottrarre gli eventi a questa dinamica di perpetuo divenire e continua mistificazione, e inscrivere nello spazio della verità».²⁴²

La mediazione di Ermanno rispetto ai «fatti» di cui dà conto non è all'insegna del gusto antiquario per la Storia, ma è all'insegna del disgusto per essa: l'operazione di *Mistero napoletano* tende a fare «controstoria degli sconfitti e dei marginali» dal tempo presente di un individuo anch'esso sconfitto e marginale. Il disgusto che porta alla controstoria non è motivato ideologicamente, ma ciò non vuol dire che Ermanno discuta senza rifarsi a un'idea. La mediazione, quindi, si svolge nel contrasto tra un'ideologia che ha fallito, e con essa le strutture che vi si rifacevano, da un lato, e un'idea che invece è sopravvissuta, dall'altro; tra comunismo come Partito e socialismo democratico come idea.

Inoltre, va rilevato come non sia dal presente dal quale Ermanno conduce l'indagine che il fallimento assume chiaramente la propria fisionomia: già nella memoria del passato questa consapevolezza appare ben definita. Se tale consapevolezza già maturata nel passato storico viene richiamata nel presente è perché a seguito della costituzione di quel «diaframma» di cui si è detto la fantasia che il disastro non fosse reale si è rivelata per quel che realmente era. Il diaframma non fa altro che

²⁴² Cfr. *Il romanzo italiano contemporaneo*, p. 75-88. In corsivo nel testo.

confermare quanto Ermanno ha percepito al momento della propria partenza da Napoli. Che “qualcosa” sia effettivamente accaduto è per Ermanno innegabile, ciò su cui si espone esprimendo la propria “parola” e il proprio disgusto per la Storia è il punto cieco che ha permesso a questo “qualcosa” di sfuggire.

Nel suo essere mediazione nei confronti di quanto è accaduto la parola di Ermanno si relativizza: non accenna, cioè, a smettere di riferirsi al contesto materialistico dei “fatti”, e quindi a Napoli. Benché i “fatti” abbiano rilevanza *nazionale*, perché hanno come oggetto non solo il PCI napoletano, ma anche la sua struttura generale, i rapporti tra questo e l’Italia, la parola di Ermanno è *municipale* per il discorso napoletano che produce. Facendo un calco a partire dal termine “glocal”, la parola di Ermanno può essere definita come “munizionale”. Trattando dei “fatti” occorsi a Francesca e Renzo, nella particolarità di una situazione inquadrata in precise dinamiche locali (il PCI e la questione meridionale, il “meridionalismo” vincente di Amendola, la sconfitta dell’idea di Lumpenproletariat), e accompagnando a tale trattazione la sua discussione del discorso napoletano, Ermanno illustra anche la condizione dell’Italia in un arco di tempo che si conclude negli anni Sessanta, ma che principia nel secondo dopoguerra (sfruttando, in ciò, la metonimia malapartiana della *parte napoletana* per il *tutto italiano* ed *européo*). Come scrive Walter Pedullà a proposito della letteratura del meridionalismo, il «meridionalismo è praticato come linguaggio letterario [...]. La narrativa partendo dal meridionalismo va oltre, racconta altro, tutta la vita del Sud e molto di più. Chi scriverebbe solo per la propria regione e per la sola attualità?». ²⁴³ La possibilità per la parola di Ermanno di essere “munizionale” non si evince solo dall’intersecazione del “fatto” napoletano con la vita nazionale. La lingua usata da Ermanno, il suo disporsi come innominato e, nonostante ciò, la «mediazione» di cui si fa artefice, la caratterizzazione non folkloristica dei suoi personaggi, l’inclusività dell’ideale politico che Rea contrappone all’esclusività dell’ideologia stalinista: tutti questi elementi concorrono, infatti, non solo a presentare al lettore “municipale” quanto i fatti della sua località vadano intesi in un contesto più ampio, ma anche a far accettare al lettore “nazionale” che la storia italiana è costituita anche da sacche di singolarità che vanno considerate. Se può essere pacifico che il lettore “municipale” accetti la lettura di *Mistero napoletano* perché coglie in quanto raccontato l’esistenza di nuclei tematici di suo interesse, il possibile disinteresse del lettore “nazionale” viene ovviato da Rea per mezzo di precisi procedimenti. L’immedesimazione possibile grazie all’assenza del nome di Ermanno, il suo essere anagraficamente napoletano (da intendere come cittadino italiano), l’assenza di nostalgia per un’ideologia, il suo essere ipoindividuale piuttosto che iperindividualizzato ²⁴⁴, cioè il disporsi al modo epico come «espressione di una massa di cui tutti, potenzialmente, facciamo parte» ²⁴⁵: questi sono tutti elementi che danno forza al portato nazionale della parola “munizionale” di Ermanno. Se alcune delle figure le cui azioni vengono ricostruite da Ermanno sono caratterizzate dalla fissità di quella che Alex Marlow-Mann definisce come «Neapolitan Formula» ²⁴⁶, i suoi interlocutori e lui stesso hanno conosciuto delle trasformazioni che risultano chiaramente dal confronto delle diverse epoche storiche vissute. È l’esperienza di tali trasformazioni, che vengono narrate dall’autore, che costituisce l’elemento in base al quale riconoscere credibilità ai personaggi di *Mistero napoletano*, come si può evincere ad esempio dai vari commenti di auto-biasimo di Valenzi ²⁴⁷

²⁴³ *Il mondo visto da sotto*, pp. 8-9.

²⁴⁴ L’unico tratto individualizzante desumibile dalla lettura di *Mistero napoletano* e relativo alla figura di Ermanno riguarda, infatti, solo la sua età. Tale riferimento si ha, peraltro, solo in termini ironici e solo in un punto, cfr. *MN*, p. 190: «Il paesaggio spesso mi distrae, allora lui mi richiama all’ordine: “Tendi troppo alla svagatezza, ragazzo”. Bontà sua, mi chiama proprio così, “ragazzo”».

²⁴⁵ *Il romanzo italiano contemporaneo*, p. 53.

²⁴⁶ Cfr. Alex Marlow-Mann, *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, pp. 41-70.

²⁴⁷ Cfr. *MN*, pp. 191-192: «Sono convinto che [Valenzi] non mi ha mentito in nulla. Sicuramente ha schivato parecchie domande: ma si può pretendere da un uomo un’assenza *totale* di reticenza intorno a vicende così scabrose come quelle che riguardano la vita del Pci negli anni dell’odio e dello stalinismo? “La verità [...] è che nella follia stalinista ci siamo stati tutti quanti dentro fino al collo, siamo stati tutti nello stesso tempo vittime e persecutori, compiendo azioni e pensando cose che non avremmo voluto mai fare né pensare. Eravamo calati dentro a una realtà molto più grande di noi, che avevamo avuto il merito (o il torto, se vuoi) di abbracciare con un entusiasmo illimitato. [...] Come mai accettammo tutto

o dalla valutazione a posteriori data da De Jaco circa la correttezza del proprio comportamento nei confronti di Francesca.²⁴⁸ Che la credibilità di questi personaggi si basi quindi sull'esperienza di simili trasformazioni può essere considerato come un elemento utile al fatto che il testo possa suscitare l'interesse non solo del lettore municipale, ma anche di quello nazionale.

Ciò che nei romanzi seriali si verifica con uno svolgimento su più tomi di una trama che segue le trasformazioni dei personaggi in relazione alle trasformazioni del tempo storico, in *Mistero napoletano* avviene nel segno della concentrazione; condizione che, tuttavia, non comporta una descrizione superficiale della psicologia dei personaggi. La parola di Ermanno che struttura e ristrutturava varie esistenze fornisce loro, in questa concentrazione, un «senso retrospettivo» che colloca le loro trasformazioni, ma anche le loro persistenze, sullo sfondo del corso storico.²⁴⁹ Benché, quindi, dall'indagine condotta da Ermanno sui «fatti» che hanno comportato l'epilogo di Francesca si evinca, se confrontata con la bontà di un'idea schiacciata dalla perversione dell'ideologia, l'incredibilità del periodo storico discusso, gli individui che vengono ascoltati o quelli di cui vengono ricostruite le esistenze hanno vissuto esperienze credibili proprio perché vengono da Rea «ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali». Con un certo anticipo su alcune posizioni della letteratura coeva, l'autore dà ampia considerazione alla quotidianità e all'ambito personale individuati come spazi di forza attraverso cui seguire la comunicazione tra «valori collettivi» e «senso dei destini individuali».²⁵⁰

Nel porre sé stesso come ente mediatore tra il passato e il presente, tra il «fatto» e la sua interpretazione, vi è la consapevolezza di Rea circa la produttività della discussione della realtà *anche* in termini letterari. La sua parola, in questo senso, è già oltre il gesto postmoderno di rendere indipendenti i poli della realtà e della letterarietà.²⁵¹ La sua concezione del racconto è, infatti, estremamente positiva, benché sia conscio del fatto che, come mezzo, non potrà risolvere l'obiettivo prefissatosi. Eppure, tra la formulazione di una congettura e la decisione di non tentare nulla è la prima strada quella che l'autore decide di percorrere. Per mezzo di ciò che Donnarumma definisce come realismo balzachiano²⁵², ovvero la ricostruzione minuziosa dell'*interno* dei fatti e delle cose, e che Rea applica alle strutture del Partito, ai conflitti tra le sue personalità, agli asti creatisi, alle parole ascoltate e confidategli, in *Mistero napoletano* non si assiste alla trasformazione degli eventi in finzione, e quando Ermanno espone le proprie supposizioni, lo dichiara sempre. La stessa determinazione dell'autore, testimoniata anche dal racconto de *La comunista*, di strappare il testo dal dominio del «romanzetto», può essere messa in relazione con la «resistenza alla finzializzazione» e alla «trasformazione in [fiction] degli elementi tratti dalla cronaca e dalla storia»²⁵³ che si attestano nella letteratura italiana proprio negli anni di composizione e pubblicazione di *Mistero napoletano*. Nel difendere la serietà del rapporto tra cronaca e storia, da un lato, e letteratura, dall'altro, *Mistero napoletano* ha già in sé un'infiorescenza ipermoderna.²⁵⁴ Ermanno non saprà mai come siano andate effettivamente le cose: non c'è svelamento, ma al massimo ricostruzione e collegamento tra sensi e sensazioni; la sua parola, mentre cerca di cogliere la portata di un certo «male», trattiene in sé il peso

con assoluta umiltà, spesso a occhi bendati? Non è facile capirlo, oggi. Non è facile capire il nostro impetuoso desiderio di dire a noi stessi: non sono più un borghese. [...] E poiché mi fa schifo, vado con i proletari [...]. Allora devo fare quello che vogliono gli operai, cioè il partito [...]. Il mio imperativo diventa così *sottomettermi*.”». In corsivo nel testo.

²⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 371-372.

²⁴⁹ Cfr. Massimo Fusillo, *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, in «allegoria», 73, 2016, p. 148

²⁵⁰ *Ipermodernità*, pp. 61-62.

²⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 147: «[Nel realismo ipermoderno] la lente si è inspessita: non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione (quella, o un'altra) è consustanziale all'atto della rappresentazione».

²⁵² *Ivi*, p. 70.

²⁵³ *Ivi*, p. 117.

²⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 118: «la letteratura ipermoderna combatte la finzializzazione universale, proprio perché ci fa i conti. [...] Ogni rappresentazione ha una forma, ogni racconto è costruito, ogni scrittura è [...] è un artefatto; ma questo non significa che ogni rappresentazione, ogni racconto, ogni scrittura sia fiction, cioè invenzione».

di una fatica, che è quella della restaurazione dei diritti di una verità.²⁵⁵ Tali diritti vengono esercitati da Rea attraverso la decostruzione del modo in cui i fatti storici del PCI napoletano sono stati tramandati e trasmessi. Per fare ciò, in assenza di una documentazione che possa essere considerata probatoria, il gesto principale compiuto da Ermanno è quello di una contrapposizione che deriva da una presa di posizione: un individuo che non viene chiamato per nome che, per riabilitare un'idea e coloro che l'avevano fatta propria, si scontra con un insieme di personalità, debitamente nominate, che invece hanno fatto di quell'idea – in nome dell'ideologia – un oggetto di perversione e dei suoi sostenitori dei soggetti da silenziare. La *vulgata* relativa a un PCI dai tratti democratici viene rovesciata non per semplice amore del sospetto, ma perché è la definizione del modo in cui determinati eventi si sono verificati che ha prodotto il sospetto. Questa stessa *vulgata* diventa oggetto di una narrazione da parte di un soggetto che afferma continuamente la propria posizione rispetto ad essa, che – per il suo stesso gesto – occupa un ruolo di minorità e che – per storia personale rispetto al Partito e alla città – è stato costretto alla marginalità. L'operazione di Rea, che non intende riscattare attraverso *Mistero napoletano* riscattare la propria minorità e la propria marginalità, più che mirare al proprio beneficio mira a quello della città e del paese, tanto da poter essere considerata come un tentativo di (contro-)storia patria.

Il tratto ipermoderno di *Mistero napoletano* consiste nell'insieme di vari elementi: il confronto che Ermanno, in prima persona e assumendosene la responsabilità, ha con gli eventi “munizionali”; la sua posizione di mediazione nei confronti di questi eventi e la consapevolezza che solo attraverso questo gesto è possibile confermare il “diritto” della verità²⁵⁶; la credibilità delle esperienze ricostruite a fronte dell'incredibilità del tempo storico in cui si sono avute; la concezione positiva del racconto; l'esaltazione del documento commentato e citato in completezza di dati, e la sua chiara circoscrizione nel flusso narrativo. Eppure, se si è discusso in termini di auroralità è perché il tratto ipermoderno di *Mistero napoletano* non risulta essere pienamente compimento.

2.2.2. Di qua dall'ipermoderno.

Innanzitutto, è da considerare il finale del testo, con la speranza riposta nell'Ercole che potrà riportare Alceste dall'oltretomba. Se quella riposta in Bassolino è la speranza di chi vede solo desolazione intorno a sé e tenta, nonostante tutto, di scorgervi del buono, di ben altro tenore è quella riposta nella metafora di Ercole. La fiducia nell'arrivo di Ercole, di qualcuno in grado di sconvolgere i rapporti tra vita e oltretomba, equivale – nella controstoria fatta da Ermanno – alla fiducia nella possibilità di una rivoluzione positiva. Ciò che è possibile evincere dalla scrittura della controstoria che Ermanno dedica al PCI è in particolare lo scollamento che in esso è avvenuto tra “parola” e “cosa”, tra discorsi politici e pratica effettiva. Se Ermanno insiste nella propria indagine e nella decostruzione della *vulgata* sul Partito è perché l'elemento basilare della sua azione conoscitiva è l'illusione che il cambiamento possa avvenire, in particolare se gli individui riescono a fare i conti con il proprio passato. Un rapporto tra azione conoscitiva e desiderio di ri-unione tra parola e cosa che l'ipermoderno condivide, a patto, però, di accettare che «nessuna rivoluzione è più possibile».²⁵⁷ La stessa indagine di Ermanno può essere letta nel segno della speranza di Rea che avvengano il riconoscimento dei danni (e delle colpe, delle ingiustizie) e la ripartenza euforica, magari all'insegna di quell'idea sconfitta dall'ideologia.

²⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 126.

²⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 208: «Parti ineliminabili della retorica realistica ipermoderna sono il racconto in prima persona e l'esibizione della 'storia vera'. La narrativa postmoderna giocava con l'onniscienza o, almeno, faceva spesso parlare narratori che conoscevano ogni cosa, anche se alla fine mostravano la bancarotta di qualunque pretesa di interpretazione definitiva, poiché il tutto è inafferrabile, incomprendibile, irriducibile a unità. Nel romanzo e nei racconti ipermoderni il narratore in prima persona è pressoché istituzionale [...]. Naturalmente, la qualità della voce in prima persona varia in tutta la sua gamma, e va da un massimo di volontà testimoniale all'esibizione dell'incapacità di ordinare, comprendere e vedere le cose».

²⁵⁷ *Ivi*, p. 105.

Lo stesso Io di *Mistero napoletano* risulta essere, inoltre, leggermente diverso da quello ipermoderno che Donnarumma tratta soprattutto in relazione alla scrittura documentaria e testimoniale. Mentre quest'ultimo, pur essendo come quello di Ermanno, «precario, instabile, dubitoso, ma tenace», è teso allo sforzo di riabilitare sé stesso, spesso finendo nel pantano dell'egotismo e del moralismo, l'Io di *Mistero napoletano* non condivide questa predisposizione. Questo avviene perché, nonostante la marginalità di Ermanno nei confronti del Partito e di Napoli, il suo utilizzo della prima persona singolare e il suo continuo specificare che quanto si legge nel testo si deve alle sue ricerche e alle sue supposizioni, la preoccupazione di questo Io non tende a una «riabilitazione del soggetto».²⁵⁸ La presenza mediatrice e pervasiva dell'Io di Ermanno è un gesto verbale di responsabilità compiuto in un contesto in cui – come quello descritto in *Mistero napoletano* – quest'ultimo come manifestazione etica non è stato praticato. Ermanno non parla perché si sente messo ai margini, ma perché dai margini in cui ha vissuto non ha sentito proferire, per anni, alcuna voce. Prima ancora che di desiderio di partecipare alla vita pubblica²⁵⁹, riguardo a *Mistero napoletano* si dovrebbe discutere in termini di desiderio di speranza che una vita pubblica cui partecipare possa effettivamente esserci. È per questo motivo che al rifiuto dell'ideologia Ermanno oppone la difesa dell'idea e della sua capacità di aggregare gli individui. Un'opposizione che non viene sviluppata all'interno di una dicotomia del tipo “buono vs. cattivo”, visto che molti dei personaggi appartenenti all'apparato ideologico del PCI vengono descritti con toni più che positivi: il gesto verbale di Ermanno non è, quindi, moralistico o “esemplare”, ma mira a sottolineare l'efficacia delle “cose” nell'inganno delle “parole”.

Più nello specifico, la definizione dell'auroralità ipermoderna di *Mistero napoletano* si basa su un mancato compimento da parte del testo delle premesse ipermoderne, su quelle che Donnarumma definisce come «persistenze postmoderne» o su una concomitanza di entrambi questi fattori? *Mistero napoletano* può essere inquadrato come diario narrativo, ma anche come un testo d'indagine in cui l'opera di risoluzione avviene per mano di un anti-detective attraverso il dialogo con gli “altri” e la ricerca documentaria. Descritto in quest'ultimo modo *Mistero napoletano* confermerebbe una delle tre definizioni date al testo dall'autore stesso. Il «giallo – giallo esistenziale» di *Mistero napoletano* soddisfa però la tradizione del genere? In realtà, il dialogo socratico²⁶⁰ di Ermanno come anti-detective e l'applicazione di una certa “teoria del giallo” distanziano *Mistero napoletano* dal genere. Se i dati e gli elementi della ricerca documentaria di Ermanno sottolineano il posizionamento del testo all'interno di quella «bipartizione tra iperfinzionale e non finzionale» che organizza «la produzione narrativa degli anni Novanta»²⁶¹, il dialogo socratico e la forma del giallo servono, come rileva Hanna Serkowska per il caso di Andrea Camilleri, solo a dare razionalità a una scrittura che per l'ampiezza degli argomenti trattati corre il rischio della dispersione.²⁶² Che la forma del giallo sia in *Mistero*

²⁵⁸ *Ivi*, p. 128.

²⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 108

²⁶⁰ Per una definizione della combinazione tra dialogo socratico e indagine presente nel genere giallo, cfr. Katarzyna Piekarz, *Metodo di indagare basato sul dialogo nella serie montalbaniense di Andrea Camilleri e strategia del dialogo filosofico*, in «Zrodla Humanistycznej Europejskiej», 6, 11, 2013, pp. 175-176: «Indagare e di conseguenza arrivare alla verità costituisce il suo obiettivo principale, l'obiettivo che [Montalbano] certamente condivide con Socrate. [...] La verità e la presa di coscienza da parte dell'interlocutore di Socrate sono un risultato della conversazione adeguatamente tutelata dal filosofo; a questo scopo viene sottomesso tutto il filo logico e tutta la dinamica del dialogo, il che fa venire in mente il modo montalbaniense di indagare e di condurre interrogatori».

²⁶¹ *Il romanzo italiano contemporaneo*, p. 122.

²⁶² Sulla produttività della combinazione tra forma del giallo e volontà di razionalizzazione, cfr. Umberto Eco, *Postille al Nome della rosa. La metafisica poliziesca*, in *Il nome della rosa* (1980), Bompiani, Milano, 2000, pp. 602-603: «Io credo che alla gente piacciono i gialli non perché ci sono i morti ammazzati, né perché vi si celebra il trionfo dell'ordine finale [...] sul disordine della colpa. È che il romanzo poliziesco rappresenta una sorta di congettura, allo stato puro. Ma anche una diagnosi medica, una ricerca scientifica, anche una interrogazione metafisica sono casi di congettura. In fondo la domanda base della filosofia (come della psicoanalisi) è la stessa del romanzo poliziesco: di chi è la colpa? Per saperlo (per credere di saperlo) bisogna congetturare che tutti i fatti abbiano una logica, la logica che ha imposto loro il colpevole. Ogni storia di indagine e di congettura ci racconta qualcosa presso a cui abitiamo da sempre [...]. A questo punto è chiaro perché la mia storia di base (chi è l'assassino?) si dirama in tante altre storie, tutte storie di altre congetture, tutte intorno alla struttura della congettura in quanto tale».

napoletano solo strumentale è possibile rilevarlo dallo spessore dell'indagine psicologica fatta da Ermanno sui personaggi della storia, dalla confusione tra «premesse ideologiche» e interessi personali o dal grande spazio concesso – in opposizione al maschilismo tradizionale del giallo – al femminile (attraverso la figura di Francesca, di sua figlia Viola, delle colleghe d'un tempo). L'ambiguità della morale degli individui risulta essere inconciliabile con l'ideologia del genere che preferisce «demarcazioni abbastanza nette o [...] melodrammatiche».²⁶³ Questa preferenza del giallo non è assecondata in *Mistero napoletano* dal momento che nella storia descritta non vi è giustizia (la risoluzione definitiva circa il caso di Francesca) e non vi è perché questa può attestarsi solo quando vi sono colpevoli acclarati. Non essendovi giustizia, Ermanno come anti-detective non è né «superuomo» né «giustiziere machiavellico».²⁶⁴

La non soddisfazione del giallo in *Mistero napoletano* piuttosto che alla tendenza a «rinarrare narrazioni» o all'assioma secondo cui il richiamo al passato come tempo pregno di «senso di storia in atto che il presente non ha» si debba solamente come sostegno per «storie in fondo deboli, incerte, con personaggi esili o inconsistenti»²⁶⁵, è da considerare, in mia opinione, in riferimento a una forma «debole» di impegno civile²⁶⁶, «sulla linea che in parte è stata anticipata da Sciascia e Machiavelli».²⁶⁷

«Il “giallo” è una metafora della realtà, che ci permette di entrare nelle connessioni tra gli eventi che la costituiscono, considerata sotto un determinato profilo [...]. Dunque, i traumi, gli strappi, le lacerazioni dell'ordine e dei patti, gli atti violenti, le ipocrisie, i mascheramenti, i sostrati [...]. Quanto più la metafora è ricca e problematica [...], il nostro grado di conoscenza della problematicità del reale aumenta».²⁶⁸

Non è quindi nel contesto postmoderno di libera rielaborazione e ricostruzione che la depressione del modulo “giallo” di Rea si innesta.²⁶⁹ Eppure, come considerare il sospetto di Ermanno secondo cui vi sarebbe una verità da dover raggiungere e che è stata silenziata? Come spiegare, al di là del piglio documentaristico e un amor di precisione dalle radici giornalistiche, il balzachianesimo che Ermanno attua per infrangere questo silenzio? La premura di Ermanno nello scandire giornalmente le fasi della propria scrittura, oltre a essere consona alla possibilità del diario di «conservare la spontaneità della trascrizione a caldo, cercando al tempo stesso di preservare l'esattezza dei dati»²⁷⁰, potrebbe essere una reazione alla precarietà in cui opera (di ritorno da Milano Ermanno pensa immediatamente che dei malintenzionati siano penetrati in casa sua). Il tratto paranoico della sua immaginazione non va rintracciato nella sensazione che avverte di star attendendo a un'attività non gradita da tutti. Piuttosto, è nell'unione tra precisione del dato, forma-base del diario e sospetto che qualcosa si frapponga tra azione (d'indagine) e risoluzione (del *mistero*) che la parola di Ermanno può essere definita anche come paranoica. Il lettore non può verificare se questa paranoia sia più o meno fondata, anche se le reticenze di alcuni intervistati o la scomparsa dagli archivi di determinati documenti sembrano in qualche modo confermarla. Eppure, che tutta la sua indagine si poggia sulla congettura e sulla

²⁶³ *Ipermodernità*, p. 75.

²⁶⁴ Hanna Serkowska, *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, in «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, pp. 169-170.

²⁶⁵ *Ipermodernità*, pp. 76-77.

²⁶⁶ Cfr. Vincenzo Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, edizione elettronica: «Il giallo è la risposta più fortunata alla fine delle patrie e alla trasformazione del mondo in luogo unico». Tale capacità di risposta, inoltre, renderebbe il giallo in grado di unire logiche locali (municipali, regionali) a logiche di più ampia portata, nazionali in primis, ma anche globali.

²⁶⁷ *Il romanzo italiano contemporaneo*, p. 149. Per il concetto di forma “debole” di impegno civile nel giallo, cfr. *Sedurre con il giallo*.

²⁶⁸ Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Ghenomena, Formia, 2010, p. 134.

²⁶⁹ *Ipermodernità*, p. 46: «Ciò che caratterizza il postmoderno è infatti la ripresa dei generi, intesi anzitutto come repertori di regole ed etichette commerciali».

²⁷⁰ *Storiografie parallele*, p. 120.

supposizione è un buon indice del fatto che è da individuare proprio nell'immaginazione paranoica di Ermanno il contrappunto di tutto il testo.²⁷¹

La congettura di Ermanno, infatti, può essere considerata come la manifestazione sia del «tentativo di rappresentare l'irrappresentabile», ovvero la sequenza dei pensieri, dei sentimenti, delle ragioni e delle azioni di Francesca, sia del «tentativo di raccontare un'esperienza estrema di fronte alla quale ci si sente impotenti», ovvero la parabola illiberale del PCI e la sua disfatta.²⁷² L'intrico degli eventi e l'incomprensibilità circa il passaggio delle cose da uno stato di "impossibilità" a uno di "possibilità" che producono un simile tipo di immaginazione, in collegamento con quella sorta di *apocalisse* che Ermanno spera possa presto giungere, contenuta nell'immagine *incantata* di fine e rinascita e nel contatto tra il mondo dell'oltretomba (Alceste morta) e il mondo della vita (Ercole che la riporta sulla Terra), portano la parola dell'autore ad attestarsi vicino alla constatazione della disgregazione piuttosto che vicino al desiderio di creare una «mitopoiesi nostrana».²⁷³ Un'immaginazione di questo tipo, benché venga eccitata esclusivamente da una serie di elementi considerati come sospetti, non può far a meno di riferirsi a sé stessa, ovvero ai risultati e alle "scoperte" che ottiene. Ecco, quindi, che il "balzachianesimo" della parola di Ermanno, esercitato sull'*esterno*, può rivolgersi al proprio *interno*, facendo emergere un'autoreferenzialità che insiste molto sul concetto – variamente declinato – di testo (il proprio diario, i diari di Francesca, la tesi di laurea di Renzo, le veline del Partito, ecc.):

«in una mattinata che nulla vieta di immaginare favolosamente azzurra e vaporosa [...], gli chiesi [a Renzo, ndr.] dunque della sua specializzazione e lui mi rispose di essersi laureato con una tesi sulla narcolessia.

“Dio mio, che cos'è?”

“[...] non si tratta di un sonno totale: è come se [si] restasse vittima di una paralisi, non [si] riesce più a parlare, a muoversi; una paralisi soprattutto motoria per effetto della quale il soggetto percepisce, ma non è in grado di reagire. Pensa, io ho lavorato sul diario di un ragazzo soggetto a crisi narcolettiche: un mio collega della facoltà di Medicina, morto purtroppo in Africa, che prima di partire mi lasciò in custodia tutti i suoi appunti.”

“Sembra un romanzo.”

“Infatti. Aveva scritto questo diario per oltre un anno e mezzo: è chiaro che i suoi studi di medicina avevano innanzi tutto un interesse di tipo personale, nascevano da un'esigenza, per dir così autoconoscitiva [...].”²⁷⁴,

«Sono a casa, seduto davanti al mio quaderno rilegato in tela nera, solo con i miei pensieri e con il mio “teorema”. E mi chiedo: sto scrivendo un “romanzo” oppure una cronaca fedele di avvenimenti realmente accaduti? Francesca fu proprio il personaggio che io sto cercando di delineare? E Renzo? E gli altri? Il fatto che io stia lavorando su testimonianze, documenti, diari, insomma su elementi “probanti” [...] non è argomento risolutivo: una mente innamorata di un'idea, ossessionata da essa, è capace di inaudite strategie dolose. E io sono qui perché da anni, forse da sempre, sono una “mente” innamorata di un'“idea”»²⁷⁵,

²⁷¹ Cfr. *MN*, p. 152: «Del resto che cosa sarebbe la storia, quella maiuscola come quella minuscola [...] se dovessimo considerarla soltanto un insieme di variabili che sono state, ma che avrebbero potuto tranquillamente non essere? E Napoli, la vicenda tragica e umiliante della nostra città, è anch'essa un accidente variabile, un numero sortito a caso dal cestino della tombola? Dio mio, forse l'errore di questo libro è tutto in questo funesto stato d'animo che m'induce a rivivere il passato come un buio ergastolo i cui meccanismi sono tutti previsti e scanditi da una ferrea legge il cui senso può essere soltanto vagamente percepito, non intimamente conosciuto».

²⁷² Cfr. Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano, 2015, pp. 175-185: 178.

²⁷³ *Ipermodernità*, p. 77.

²⁷⁴ *MN*, p. 95.

²⁷⁵ *Ivi*, pp. 106-107.

«i diari sono perenni fonti d'inganno e in fondo si scrivono soltanto per lasciare false icone, per irretire i sopravvissuti in postume autocelebrazioni? Lo sostiene Franco Grassi. Quante volte [...] mi ha ripetuto che lui non crede all'affidabilità dei diari, di qualsiasi diario? “Sono la forma più perversa di mistificazione,” dice, “perché in apparenza sono scritti per sé e basta mentre in realtà, nella maggior parte dei casi, sono scritti per gli altri, per la vetrina. Inoltre abusano della pietà di chi legge: chi non è disposto a credere alla parola di una persona che non c'è più?”».²⁷⁶

Tale autoreferenzialità va, però, ben inquadrata. La citazione del “testo” in *Mistero napoletano* è frutto di una concezione secondo cui le diverse dimensioni della realtà sono comprensibili e praticabili solo attraverso una sua testualizzazione o, piuttosto, va considerata come un concetto utile – al pari dell'uso della prima persona – a dare un ordine al materiale? Siamo di fronte, in sintesi, a una pratica che testimonia la sconfitta del *senso* delle cose o a una pratica attraverso cui, invece, l'autore prova a restaurarlo? Le citazioni sopra presentate come campioni rivelano in che modo l'autoreferenzialità rispetto al concetto di testo scritto si dispone in *Mistero napoletano*. La narcolessia descritta da chi l'ha patita in prima persona, la morte dell'autore del diario in cui tale descrizione è contenuta, la somiglianza dell'intera vicenda raccontata a Rea con il romanzo: i termini di questo testo scritto (la tesi di laurea di Renzo e la sua fonte primaria) sembrano rimandare variamente agli stessi termini di *Mistero napoletano*.²⁷⁷ La citazione dell'elaborato di Renzo e della sua fonte rappresenta, quindi, una prima forma di autoreferenzialità istituita per via metaforica. Per quale fine dare spazio a una simile autoreferenzialità?

Una proposta di risposta deve considerare il peso specifico che la metafora ha in *Mistero napoletano*. Inserita in un discorso nel quale Ermanno tenta di collegare il passato delle cose con il presente della sua parola, la metafora su cui si basa tale atteggiamento autoreferenziale è anzitutto epistemologica, serve cioè a centrare il focus del “dire” sul tema da trattare. Nell'istituzione metaforica tra il diario del narcolettico e i diari di Francesca, tra il lavoro “da romanzo” di Renzo su quel testo e l'auto-presentazione per via letteraria del lavoro di Ermanno su questi scritti, non si ha un blocco dell'avanzamento della scrittura, ma si ha l'intenzione di presentare come, alla luce del tempo-di-pietra, il corso storico possa subire un arrestamento tale da presentare, in assenza di alternative, sempre le medesime situazioni. D'altra parte, se Renzo, da un lato, afferma di non aver potuto concludere il proprio lavoro a causa dello smarrimento del diario dovuto ai bombardamenti, a Ermanno, dall'altro, mancano alcuni tasselli (i diari di Francesca dispersi) che gli impediranno di giungere al perfezionamento della congettura, e tale mancanza è dovuta principalmente alla “guerra” interna al Partito che ha portato alla dispersione degli archivi centrali.

Le restanti due citazioni sono più esplicite circa l'autoreferenzialità rispetto al concetto di testo, eppure dietro questo atteggiamento, ancora una volta, non vi è il riconoscimento di un vuoto, ma un'altra intenzione. L'interrogazione circa la propria scrittura (prima citazione) e la critica al diario (seconda citazione) vengono inserite nel discorso per la loro preminenza rispetto al “fatto” cui si riferiscono. Sono i mezzi retorici che l'autore adopera per confermare anzitutto a sé stesso la bontà della propria “strategia dolosa”. Anche se Ermanno dice che nulla potrà essere risolutivo per la propria indagine e per la definizione dei personaggi di questa stessa indagine (prima citazione) e anche se riporta con onestà intellettuale la concezione secondo cui il diario altro non è che forma d'inganno e mistificazione (seconda citazione), il riferimento al proprio testo si afferma come esorcismo contro l'indifferenza e l'irrilevanza. L'autoreferenzialità rispetto al concetto di testo si presenta quindi come il prodotto di una strategia retorica che mira a far risaltare il contesto nel quale l'operazione dell'autore si sviluppa e a sottolineare le dinamiche di forza che l'hanno resa necessaria. Benché all'apparenza tale autoreferenzialità possa sembrare un tentativo di operare una

²⁷⁶ *Ivi*, p. 142.

²⁷⁷ La narcolessia sostituisce la sospensione della veglia durante il tempo-di-pietra napoletano, la morte del diarista sostituisce quella di Francesca (anch'essa diarista), la tesi di laurea di Renzo sostituisce il testo di Rea.

testualizzazione della realtà alla luce della sua insufficienza o della sua incomprendibilità, essa viene utilizzata in *Mistero napoletano* per ribadire che questi stessi fenomeni possono essere oggetti di una ricognizione epistemologica.

La persistenza delle dinamiche letterarie postmoderne è, in conclusione, ancora troppo forte in *Mistero napoletano* per far sì che questo testo possa trovarsi in una posizione “completamente” decentrata rispetto al postmoderno. Anche se la “parola” di Ermanno, la sua postura intellettuale, la sua concezione della mediazione, il rapporto con la Storia, il riferimento ai generi letterari e l’uso del documento dichiarano una certa consonanza con le premesse e le coordinate ipermoderne, questo insieme di fattori agisce in un contesto in cui figuramente la veste postmoderna è ancora tanto forte da oscurare in alcuni frangenti la “lateralità” di questo testo rispetto alle linee di tendenza imperanti nella letteratura a esso coeva.

Capitolo 2.

Walter Siti e *Tropi paradisi*.

«*Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato*».

1. Il progetto di una storia *as if*.

Negli anni Ottanta Walter Siti²⁷⁸ inizia a pensare e a scrivere una storia come se fosse stata la sua. Questa storia “*as if*” inizia a essere pubblicata nel 1994 con il titolo di *Scuola di nudo*, seguita nel 1999 da *Un dolore normale* e nel 2006 da *Tropi paradisi*.

L'anno di pubblicazione del secondo testo di una trilogia, che diventa anche fisicamente riconoscibile come tale nel 2014, con la pubblicazione del volume *Il dio impossibile*²⁷⁹, risulta essere importante per almeno tre ragioni: rappresenta il momento in cui il pensiero di Siti su *Scuola di nudo* come «libro solitario e [...] definitivo», in cui fosse necessario «metterci dentro tutto»²⁸⁰, viene decisamente meno²⁸¹; sancisce la nascita di un personaggio – omonimo dell'autore, suo «Walter-ego»²⁸² – che ritornerà in vario modo in tutti i testi successivi; su «*Italies*» – in concomitanza con l'uscita di *Un dolore normale* – l'autore pubblica *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, un saggio, che funge anche da autocommento, che verrà aggiornato, con delle precisazioni aggiuntive, nel 2011. In questo saggio Siti discute approfonditamente delle ragioni che l'hanno portato a scrivere una storia “*as if*” servendosi dello stile autobiografico e a procedere a una «sovrapposizione tra vita e racconto [che] arriva fino al punto di porre come impossibile una esperienza che non sia narrativa».²⁸³

L'esperienza del mondo ci sarebbe preclusa non perché irraggiungibile, ma perché la politica, la storia, il giornalismo, la sociologia e altre pratiche e discipline simili piuttosto che soddisfare un bisogno ne hanno avanzati loro stesse, nella tensione a «darsi un'aria artistica, infarinando i dati certi con quello che Adorno chiamava ‘il basso desiderio delle vette’».²⁸⁴ Siti, però, non condanna in toto quella che appare essere un'operazione di adulteramento, ma critica solo l'assenza di valore che certe pratiche di indecidibilità tra vero e finto esprimono. Se da un lato questa indecidibilità senza valore è strutturale rispetto alla civiltà nella quale viviamo, in cui persino l'informazione può rappresentare

²⁷⁸ Per non incorrere in confusione, userò sempre il solo nome (“Walter”) per riferirmi al personaggio letterario, mentre userò sempre o il solo cognome (“Siti”) o l'identità completa (“Walter Siti”) per riferirmi all'autore reale.

²⁷⁹ Per le particolarità di questa edizione, soprattutto per quanto riguarda la circolarità interna all'insieme dei tre volumi e ai tagli operati dall'autore, cfr. Gianluigi Simonetti, *Vent'anni dopo. Il dio impossibile di Walter Siti*, in «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 175-180. Nonostante i tagli operati dall'autore nell'operazione de *Il dio impossibile* e mantenuti nelle singole riedizioni di *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Tropi paradisi*, ho deciso di utilizzare come testi di riferimento le nuove edizioni per quella maggiore riflessione a cui, a distanza di anni, sono stati sottoposti dall'autore e che Siti ha sintetizzato in due delle sue tre “direzioni correttive”, cfr. Walter Siti, *Postfazione. E adesso?*, in *Tropi paradisi* (2006), Rizzoli, Milano, 2019, p. 442: «La prima [...] è stata quella dello sveltire tagliando: senza alterare, spero, il rigoglio anche dissennato ma agendo su quei tic stilistici che denunciavano l'impaccio e che da sintomi non erano riusciti a diventare segni – certe formule come ‘quel che è poi...’, ‘somiglia a qualcosa come...’, ‘nient'altro se non...’; o l'intaso degli avverbi in -mente, o l'orgia delle virgole, o qualche inutile insistenza nelle asseverazioni. Qualche capello spaccato in sedici, qualche piétiner sur place prima dell'azione, qualche dialogo [...]. E un paio di personaggi ridondanti [...]. La seconda [...]: [...] aggiungere un aggettivo, o una riflessione, che potessero funzionare da rilevatori, collegano più esplicitamente luoghi rimasti prigionieri della loro inconsapevolezza». D'ora in poi citato come *TP*.

²⁸⁰ *Postfazione*, p. 439.

²⁸¹ *Ivi*, pp. 439-440: «Non ci ho pensato subito a una trilogia: anzi, mentre scrivevo *Scuola di nudo* ero certo che sarebbe stato il mio solo romanzo, destinato a impolverarsi in un cassetto. [...] L'idea di una trilogia è nata a metà di *Un dolore normale*, come estensione di un delirio para-accademico: un prosimetro che aveva come lontano sfondo la *Vita nuova* mi proiettava verso il *Canzoniere* petrarchesco».

²⁸² Walter Siti, *Scuola di nudo* (1994), Rizzoli, Milano, 2016, p. 43.

²⁸³ *Storie proprio così*, p. 181.

²⁸⁴ *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*.

una via d'accesso al divertimento e alla spensieratezza²⁸⁵, dall'altro rappresenta un vero e proprio fattore di distrazione per l'individuo, non più sollecitato né ad esercitare un tipo di conoscenza attiva né a mettere in discussione sé stesso rispetto alle informazioni che riceve. Si potrebbe ribattere a tutto ciò individuando quanto questo statuto di indecidibilità tra vero e finto sia proprio anche della letteratura stessa. Questa posizione, infatti, viene sostenuta anche da Siti in *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in cui, però, viene posto un discrimine tra ciò che accade nel flusso dell'infotainment e ciò che accade in letteratura, e più specificatamente nel romanzo. Anche la letteratura può ricadere nell'ambito dell'intrattenimento (lo stesso ambito, ad esempio, della televisione²⁸⁶), ma ciò che la riscatta è la volontà di conoscenza del mondo umano – scopo per il quale maggiormente, e in modo preciso, si presta il romanzo:

«il romanzo non è un intrattenimento (o non è solo questo); è, soprattutto, uno strumento di indagine esistenziale, un utensile per la conoscenza di ciò che è umano [...]; l'unico obbligo di un romanzo (o almeno il più importante) consiste nell'ampliare la nostra conoscenza di ciò che è umano, e per questo Broch affermava che è immorale quel romanzo che non scopre nessun frammento dell'esistenza fino ad allora sconosciuto».²⁸⁷

È lo stesso autore a individuare un controsenso nell'opposizione a un flusso immaginifico e degradante attraverso la produzione di un qualcosa di posticcio. Tale prodotto, tuttavia, può essere ingentilito se alla sua indecidibilità tra vero e finto si riconosce una valenza politica, ovvero di efficacia. «Raccontare una storia fittizia come se fosse vera, d'accordo: ma perché raccontare una storia come se fosse la *mia* storia?».²⁸⁸

1.1. Le motivazioni dell'*as if* di Siti.

La motivazione di questo agire è duplice. Da un lato, vi è stato l'interesse in quanto lettore (prima ancora che da narratore) verso storie con al centro personaggi che potessero valere come persone, cioè come essere umani davvero incistati nella realtà fenomenica del mondo; un interesse, questo, che, oltre a sottolineare quanto sia attiva la profonda corrispondenza tra un modo di raccontare letterario e un modo di raccontare meno letterario (facente capo alla macro-categoria del giornalismo) dipende da due fenomeni.

²⁸⁵ Cfr. *TP*, p. 140: «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 che i sogni. Bonolis è fiction, la guerra è fiction. [...] Non importa quanto brutti siano i programmi e quanto stupidi i loro inventori: è il sistema stesso in cui si 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». Recentemente Siti ha aggiornato tale posizione, accostando l'impegno all'informazione, cfr. *Contro l'impegno*, p. 26: «L'impegno strizza l'occhio all'intrattenimento come l'intrattenimento lo strizza all'impegno (basta guardare le fiction sulle tivù generaliste, che sembrano fatte col manuale Cencelli del politicamente trendy: una nero, una suora progressista, una coppia omosessuale, una donna a capo del distretto di polizia, un handicappato...)». Anche in *TP* Walter sottolinea un certo connubio tra intrattenimento e apertura verso un certo «politicamente trendy», cfr. *TP*, pp. 14-15: «la televisione è il mio centro di calore, la distributrice di emozioni. [...] I Jefferson, i Robinson, i Keaton, la famiglia Bradford. Oppure qualche madre divorziata, che però funge da madre e da parte. [...]. Recentemente anche qualche frocio o lesbica, molto accettati, grintosi, con lavori interessanti e avventure politically correct».

²⁸⁶ Va notato che in *TP*, il romanzo – tra quelli sitiani – più “televisivo”, quando Walter, che ormai lavora più per i palinsesti che per l'Accademia, deve dar conto dei procedimenti dei programmi tv utilizza come metro di paragone proprio le produzioni letterarie, cfr. *ivi*, p. 236: «In Grundy, più banalmente, è scoppiato il temporale delle telepromozioni; Sergio me lo racconta come se fosse un episodio della *Gerusalemme*, con interventi di dèi superi ed inferi».

²⁸⁷ Javier Cercas, *Il punto cieco*, Guanda, Milano, 2016, p. 41.

²⁸⁸ *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*. Sui problemi dell'“*as if*” nel racconto collegati anche alla figura dell'autore, cfr. *Storie proprio così*, p. 84: «inventare una storia e presentarla secondo il *modo narrativo* implica anche immaginare una posizione enunciativa e percettiva a partire dalla quale essa è narrata, immaginare qualcuno che si trova nella condizione di conoscerla, che [...] “ci crede”».

Il romanzo non ha ridimensionato la centralità dell'individuo, che può diventare "interessante" per alcuni eventi che lo riguardano, nonostante il consolidarsi di quelli che Gianluigi Simonetti chiama nuovi assetti della narrativa italiana²⁸⁹, che distinguerebbero la narrativa contemporanea dalla letteratura «di una volta» o da quella «in senso forte»²⁹⁰ e si caratterizzano per velocità, «mescolamento delle gerarchie», «ibridazione» e «proliferazione di dati», auto-enunciazione piuttosto che racconto del personaggio²⁹¹. Benché siano cambiati i modi di osservazione e di rappresentazione, l'oggetto di tali pratiche è ancora il medesimo di quello del *novel* settecentesco²⁹²: come nota Francesca Giglio, «il romanzo [contemporaneo] griffato Siti o DeLillo o Houellebecq rivisita il *novel* [...] innestando in esso elementi saggistici, sinceramente autobiografici o di pura fantasia, confondendo i confini tra realtà e finzione».²⁹³ Il secondo fenomeno riguarda la questione del realismo. L'interesse del lettore per questioni private o individuali o per i lati in ombra dei fatti non può essere risolto adducendo come motivazione la curiosità, innanzitutto per due motivi: questo sentimento non è di esclusiva pertinenza della contemporaneità²⁹⁴ e la sua sollecitazione non è una pratica sconosciuta al racconto, dato che «il plot è [...] la convergenza o l'incrocio» proprio tra «il desiderio dei personaggi» e «il desiderio del lettore (di sapere cosa accadrà o cosa è già accaduto [...])».²⁹⁵ Il motivo di tale interesse, quindi, va rintracciato nella capacità del privato e del quotidiano di riuscire ad «ospita[re] un avventuroso posticcio»²⁹⁶ e di porsi – coerentemente con il tratto paradossale che Daniele Giglioli individua per il contemporaneo – come luoghi in cui collocare un trauma che legittimi alla parola e uno choc che alimenti l'immaginario.²⁹⁷ Piuttosto che riguardare individui hegeliani di tipo storico-universali, tale fenomeno si concentra sull'individuo della «via intermedia» lukácsiana²⁹⁸ per considerarne tanto ciò che lo ingigantisce quanto ciò che lo degrada, nell'illusione di affermare un dominio su cose che sfuggono a una comprensione immediata e con l'obiettivo di rappresentare «ciò che sta al di fuori della società», il «disumano», l'«infinito», il

²⁸⁹ Morena Marsilio parla invece di «nuova morfologia del narrare», la cui inaugurazione – favorita da certa debolezza di criteri di distinzione basati «sui generi letterari, sulla lingua e sulla cultura nazionale» – fa risalire alla fine del Novecento, cfr. Morena Marsilio, *La narrativa italiana del Duemila*, in *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di Emanuele Zinato, Istituto della Enciclopedia Italiana, Torino, 2020, pp. 37-64.

²⁹⁰ Cfr. *La letteratura circostante*, pp. 15-18: «La grande letteratura [...] ambisce a plasmare le coscienze e interpretare il mondo [...] attraverso una configurazione formale specifica e irriducibile, uno stile personale, un determinato e accorto (o invasato, ma con metodo) uso della lingua. L'esperienza del bello vi è considerata la più favorevole alle vere conquiste culturali e morali, la più utile alla formazione di un'autentica coscienza politica, la più capace di aprirci a mondi o esperienze ancora ignote o inesprese. *Il piacere di leggere fa parte integrante di un processo di conoscenza*, e non è separabile da esso. [...] Per questa letteratura il confronto con il passato culturale (specie quello nazionale) è decisivo e insostituibile: sia che scelga di muoversi nel solco di una tradizione, sia che scelga di negarla».

²⁹¹ Cfr. *ivi*, pp. 39-138.

²⁹² *La narrativa italiana del Duemila*, p. 39: «Né l'egemonia della mediosfera né l'espansione per usi persuasivi dello storytelling hanno davvero esautorato in Occidente la forma scritta del *novel* come dispositivo specifico di rappresentazione della realtà»; p. 65: «Alcune delle opere narrative più interessanti uscite negli ultimi vent'anni si pongono su una linea di continuità con la tradizione del *novel* a cavallo tra realismo e modernismo. [L]a narrativa di oggi può essere vista in un'ottica di continuità con il passato grazie al recupero di modelli letterari tradizionali [...] che vengono riposizionati entro il sensorio e l'immaginario della contemporaneità».

²⁹³ Francesca Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Stilo, Bari, 2009, p. 19.

²⁹⁴ Per fare un esempio basti considerare la circolazione, già nel Settecento, di aneddoti, pettegolezzi e curiosità riguardanti le corti, cfr. Robert Darnton, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese* (1995), Il Saggiatore, Milano, 2019, pp. 163-165.

²⁹⁵ *Storie proprio così*, p. 142. D'altra parte, se Walter Siti ha ricevuto proprio con *Troppi paradisi* un'attenzione da parte del pubblico di lettori tale da poter pareggiare quella riconosciutagli da parte della critica è anche per una questione di curiosità per quel suo supposto privato non solo discusso pubblicamente, ma discusso anche nella sua intersezione con il pubblico, Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014, p. 238 e *Scuola di demoni*, p. 99.

²⁹⁶ La possibilità del quotidiano di porsi in tale modo è individuata da Raffaele Donnarumma come centrale anche nella narrativa noir, cfr. *Ipermodernità*, p. 75.

²⁹⁷ Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 7-11.

²⁹⁸ Cfr. György Lukács, *Il romanzo storico* (1957), Einaudi, Torino, 1965², pp. 28-29.

«nulla».²⁹⁹ Risultano essere tratti contemporanei che si riverberano anche nella narrativa sia quell'exasperazione, tanto positiva quanto negativa, dell'individuo sia il gesto di porre come oggetto artistico il senso eccessivo del tempo a cui quest'ultimo si riferisce³⁰⁰: «La vita che diventa spettacolo di se stessa è esattamente l'oggetto del realismo contemporaneo, che è piuttosto, proprio per questo, un iperrealismo: rappresenta la rappresentazione».³⁰¹ Secondo la lezione di José Ortega y Gasset³⁰², la realtà non suscita interesse in sé e per sé, ma solo nella misura in cui è possibile svelare la consistenza e i significati dei suoi elementi. L'interesse realistico di Siti, da questo punto di vista, compie un passo ulteriore: alla sua base, infatti, vi è la tensione a scoprire il comportamento e la postura degli individui nel proprio privato quando hanno a che fare con degli elementi che non sono reali, ma solo loro riproduzioni (come nel caso della tv, dei reality show o dell'amore omosessuale). Porre in un contesto finzionale dei sistemi sufficienti a se stessi come il privato e il quotidiano permette sia di rappresentare una scheggia – seppur minima – dell'individuo singolare sia di tratteggiare nelle sue punte estreme quelle altrettanto estreme della realtà in cui il suo privato e il suo quotidiano si concretizzano. Elevare tale individualità a campione di un qualcosa di più ampio ed esasperarne i confini al fine di rintracciare nel minimo il massimo sono gesti non solo osceni, dato che pongono tale singolo elemento in posizioni che solitamente non gli competono, ma anche di «effrazione», perché infrangono per mezzo della scrittura la barriera dell'inesprimibilità dell'esperienza.³⁰³ Quella che potrebbe porsi come un'azione caotica (il realismo concentrato sul quotidiano e il privato al fine di rendere la consistenza del circostante³⁰⁴) si configura invece come la risistemazione di un cosmo di cui si prova a venirne a capo.³⁰⁵ Non stupisce, quindi, che lì dove non si abbia più una narrativa caratterizzata dal concetto di rappresentazione del reale lacaniano («tutto ciò che risveglia dal sonno della realtà»³⁰⁶), si avranno personaggi le cui azioni – sostenute da una valutazione positiva della «parzialità» e (anche) dell'«immaginazione» letteraria – sottolineano il valore di «un quadro di significato totale» nella «dispersione empirica», della «logica nascosta»

²⁹⁹ *Scuola di demoni*, p. 120.

³⁰⁰ Raffaele Donnarumma, nella sua analisi sull'ambiguità della terminologia di “ipermoderno” come «spazio che si è aperto dopo il postmoderno», individua – concentrati nell'adozione del prefisso *iper-* – eccesso, aumento, sovraccarico e sproporzione come caratteristiche di «una quantità [...] esorbitante di fenomeni contemporanei [...] nella vita pubblica e privata», cfr. *Ipermodernità*, pp. 99-106. Cfr. anche Gilles Lipovetsky, *Temps contre temps ou la société hypermoderne*, in Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes* (2006), Le Livre de Poche, Paris, 2018, pp. 52-54: «[L]es sphères les plus diverses sont le lieu d'une montée aux extrêmes, livrées à une dynamique illimitée, à une spirale hyperbolique. Ainsi eston témoin d'un formidable gonflement des activités financières et boursières, d'une accélération de la vitesse des opérations économiques fonctionnant désormais en temps réel, d'une explosion phénoménale des volumes de capitaux en circulation sur la planète. Depuis longtemps la société de consommation s'affiche sous le signe de l'excès [...]. Chaque domaine présente un versant en quelque sorte excroissant, démesuré, “hors limite”. [...] L'escalade paroxystique du “toujours plus” s'est immiscée dans toutes les sphères de l'ensemble collectif. Même les comportements individuels sont pris dans l'engrenage de l'extrême [...]. Par ses opérations de normalisation technique et de déliasion sociale, l'âge hypermoderne fabrique dans le même mouvement de l'ordre et du désordre, de l'indépendance et de la dépendance subjective, de la mesure et de la démesure».

³⁰¹ *Scuola di demoni*, p. 122.

³⁰² Cfr. José Ortega y Gasset, *Meditazioni sul Chisciotte e altri saggi*, a cura di Giuseppe Cacciatore e Maria Rita Mollo, Guida, Napoli, 2016.

³⁰³ Cfr. *Senza trauma*, pp. 22-25.

³⁰⁴ Cfr. Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, nottetempo, Milano, 2013, p. 22: «La tecnica realista è un inseguimento infinito a rappresentare zone sempre più nascoste e proibite della realtà, impegnando artifici sempre più sofisticati e illusionistici»

³⁰⁵ *Ivi*, p. 27: «La narrazione fittizia ci offre un cosmo e non un caos, una realtà *controllabile e finita*, un facsimile di realtà commisurato a quegli dèi minori che crediamo di essere nei nostri deliri di onnipotenza. L'universo alternativo della narrazione è composto da molti meno elementi dell'universo reale; il mondo rappresentato in un racconto fittizio è sempre il frutto di una *selezione*».

³⁰⁶ Massimo Recalcati, *Il sonno della realtà e il trauma della realtà*, in *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, a cura di Mario De Caro e Maurizio Ferraris, Einaudi, Torino, 2012, p. 201.

nell'«irrazionalità apparente degli eventi», di una Verità e di una veridicità che vanno conquistate ed esposte in modo persuasivo.³⁰⁷

Se la letteratura grammaticalizza nelle proprie pratiche una serie di caratteristiche³⁰⁸ che possono rappresentare delle cesure rispetto a un modo di *fare letteratura* più “puro”³⁰⁹, le pratiche non letterarie del *dire* – tra cui il giornalismo – apprendono dalla letteratura «a strutturare il racconto, a non accontentarsi della prima frase che capita»³¹⁰, a delineare meglio – anche nella psicologia – le rappresentazioni degli individui. Siti riconosce un valore positivo sia alla lezione che la letteratura (luogo dell’immaginazione) apprende dal giornalismo (luogo della narrazione del vero) sia alla romanzizzazione del *dire* in generale.³¹¹ Se l’interesse di Siti in quanto lettore è (stato) per testi i cui personaggi riescono a valere come persone questo accade perché risulta attivo un debito di logica emotiva (la «mozione degli affetti»), che è propria di scritture di informazione come quelle giornalistiche per la natura di parzialità che queste si portano dietro. Testi del genere non mancano di letterarietà perché (nei casi migliori) in loro la questione della forma non è marginale e se ricorrono a tecniche della cronaca o del reportage è solo per dare “un di più” a qualcosa che resta letterario. Il *fatto vero* del quotidiano di un personaggio riscatta un intero genere e anima – se non addirittura ri-anima – la letteratura.³¹² Siti ha scritto una storia come se fosse stata la sua perché è anche nel racconto delle vite particolari, oltre che delle particolarità della vita stessa (o di una vita stessa), che è possibile – attraverso la mozione degli affetti – resuscitare il romanzo, per farne concretamente “qualcosa” di non-inerte.

Dall’altro lato, come secondo aspetto della motivazione all’“as if” di Siti in *Troppi paradisi*, vi è l’intenzione politica. Nel saggio-commento uscito in concomitanza di *Un dolore normale* Siti contesta al flusso dell’infotainment una serie di fenomeni, il più interessante dei quali riguarda la passività del fruitore ultimo di questo tipo di estetica. La ragione della passività di tale soggetto («spettatore-ascoltatore») è imputata al fatto che – stante l’impossibilità di distinguere tra un fatto vero e un fatto falso – questi è legittimato, fin quasi all’incitamento in tal senso, a non identificarsi in ciò che vede e osserva. Per utilizzare la terminologia di Emmanuel Lévinas, ciò che non avviene nel flusso estetico dell’infotainment, e che impedisce l’immedesimazione, non è solo il «riconoscimento»

³⁰⁷ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 11-24. Per un orientamento all’*estrazione* che si giova non solo della parzialità, ma anche di un punto di vista soggettivo, soprattutto lì dove il protagonista coincide con la figura dell’autore, cfr. Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos’è la non-fiction*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 198: «agli scrittori importa trasmettere un punto di vista marcatamente soggettivo e parziale della realtà, più che costruire uno sguardo “dall’alto”, oggettivo e a trecentosessanta gradi, ma sentito incapace di far presa [...]. Nella ricerca della trasparenza, lo scrittore entra in un regime di veridicità che è quello dell’autobiografia, del *reportage*, dello scritto di viaggio: bisogna raccontare ciò che si è visto e vissuto, oppure ciò per cui si hanno spunti che permettano congetture ragionate». Per la questione della veridicità utilizzata nel romanzo come “tecnica” e con lo scopo di mettere in ombra la convenzionalità del testo stesso, cfr. *Il vero e il convenzionale*, pp. 104-113 e pp. 195-201.

³⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 12: «la letteratura impara dal giornalismo la velocità e la sobrietà del ritmo e del lessico, oltre che il gusto della documentazione».

³⁰⁹ Come già accennato, Gianluigi Simonetti individua proprio nella velocità, nella sobrietà di ritmo e lessico («stanchezza della forma») e nella attenzione alla documentazione («clamorosa proliferazione di dati») delle spie di cambiamento tra la letteratura “di una volta” e la letteratura a noi oggi “circostante”. Trovo più calzante, in merito alla narrativa italiana contemporanea, la proposta delle diverse *koinè* di Tiranzi De Medici che si fonda – invece che sulla base di caratteristiche dalla grande mutevolezza e mobilità poste come paradigmi oppositivi tra un “vecchio” = unitario e migliore e un “recente” = frammentato e peggiore – sul riconoscimento di un’avvenuta «riconfigurazione» del sistema letterario e sul presupposto che «la storia del romanzo italiano è una storia puntiforme e [che] forse proprio l’assenza di un humus comune da cui attingere ha prodotto la peculiare conformazione della nostra geografia romanzesca», cfr. *Il romanzo italiano contemporaneo*, pp. 10-11.

³¹⁰ Walter Siti, *Ma è vero o è bello?*, in «L’età del ferro», 1, 1, 2018, p. 12.

³¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 11-19.

³¹² Cfr. *Contro l’impegno*, pp. 138-139: «Il romanzo si aggrappa ai *fatti veri* per riscattare l’inoffensività del romanzo». Cfr. *Ma è vero o è bello?*, p. 15: «Non si tratta [...] di negare valore letterario a testi che si appoggiano sul nudo e verificabile tessuto dei fatti, riducendo al minimo l’apporto di invenzione. Molti dei libri che ho amato di più negli ultimi vent’anni, e proprio da un punto di vista letterario, appartengono a questa categoria: da *Compulsion* di Meyer Levin, a *Limonov*, da *Ragazzi di zinco* della Aleksievič ad *Africo* di Stajano e *Point Lenana* dei Wu Ming, dall’*Abusivo* di Franchini all’*Impostore* di Javier Cercas, da *Mistero napoletano* di Ermanno Rea a *La figlia* di Clara Usón».

di un Altro in vario modo declinato (l'«epifania del suo Volto»), col quale bisognerebbe «far società»³¹³, ma anche l'apertura del Medesimo (lo spettatore-ascoltatore di cui parla Siti), che non conoscendo la possibilità di una breccia nel proprio Io non riconosce il carattere “insostituibile” dell'Altro (da intendere come tutto ciò che è al di fuori di esso) e non cessa di bastare solo a se stesso.³¹⁴ Lo «spettatore-ascoltatore» di Siti è quindi caratterizzato dall'inazione e dalla passività ed è condannato a non reagire.³¹⁵

Francesco Chianese ha proposto di individuare nell'umorismo il meccanismo attraverso il quale Siti attuerebbe la propria intenzione politica di contrastare il flusso dell'infotainment. Riprendendo la teorizzazione di Luigi Pirandello sull'umorismo come “sentimento del contrario”³¹⁶, ovvero come elemento critico che mentre preserva gli individui – attraverso una riflessione che l'arte umoristica non nasconde né dissimula – dalla distruzione in cui possono incorrere scoprendo «l'illusorietà delle loro creazioni ideali»³¹⁷, li induce proprio a compiere ciò, Chianese propone di vedere nella ripresa dell'umorismo in Siti uno dei modi di quella «pluralità di modi» in cui si concretizzerebbe il passaggio da postmoderno a ipermoderno.³¹⁸ Più specificatamente, la proposta è quella di leggere nell'umorismo sitiano – descritto come una sinergia tra «senso del contrario, sdoppiamento ed eccentricità, ambivalenza e paradosso, un uso impeccabile delle tecniche di ironia e straniamento»³¹⁹ – un aspetto politico: «La radice di questo “altro” impegno risiede nel restituire la capacità di mettere a fuoco concetti opposti e tuttavia entrambi validi, senza imporre una verità egemonica». Questa proposta, però, non appare pertinente per due motivi. Il primo. Le discussioni e le riflessioni che Walter produce nel corso di *Troppi paradisi* non sono impostate al dialogo né ricevono un qualche tipo di contraddittorio e quindi si impongono come verità egemoniche. Che le asserzioni di Walter provengano dalla possibile riflessione di Siti su tematiche e argomenti che nella realtà extratestuale sono state effettivamente sottoposte al vaglio di comunità intellettuali che hanno prodotto discussioni, questo non assicura di rimando il carattere non-egemonico del punto di vista del protagonista. L'egemonia delle “verità” di Walter è, d'altra parte, assicurata, oltre che sottolineata, dalla stessa forma ego-centrata a cui nel suo complesso fa riferimento *Troppi paradisi*. Nei pochi momenti in cui in *Troppi paradisi* sembra che Walter smentisca certe sue affermazioni o che ne voglia individuare l'ambivalenza, questo non accade per una volontà di rendersi meno “centrale” o per smarcarsi da quanto ha detto. L'uso dell'opposto, nell'umorismo pirandelliano, viene usato anche da Siti, ma con una finalità diversa: applicato a una “verità”, l'opposto non ne rivela il carattere ambiguo, ma la rafforza nella sua “centralità” (o egemonia) se viene utilizzata per approfondire un concetto dal cui solco non si fuoriesce. Il secondo. Perché eleva una “pratica” (l'umorismo) al rango di aspetto generale (l'intento *politico* di Siti nel servirsi di ciò che in generale è definibile come “contraddizione”³²⁰). Se anche l'umorismo può porsi come «una chiave per una nuova forma di impegno dello scrittore», in Siti questo non si verifica: è la sua intenzione *politica* che può servirsi della forma umoristica e non l'umorismo ad assurgere ad aspetto politico della sua scrittura.

³¹³ Emmanuel Lévinas e Adriaan Peperzak, *Etica come filosofia prima* (1989), a cura di Fabio Ciaramelli, Guerini, Milano, 2001, p. 141.

³¹⁴ Cfr. Emmanuel Lévinas, *L'epifania del volto*, trad. it. di Vincenzo Di Marco, Pazzini, Rimini, 2016; Paolo Amodio, *Diacronie. Arendt, Celan, Lévinas, Bloch*, Giannini, Napoli, 2001, pp. 113-148.

³¹⁵ *Un'autobiografia di fatti non accaduti: «che tipo di conoscenza è la nostra quando annulliamo la distinzione tra vero e finto?»*

³¹⁶ Cfr. Luigi Pirandello, *L'umorismo* (1908), a cura di Daniela Marceschi, Mondadori, Milano, 2010, p. 154: «[L]’umorismo consiste nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell’arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento, come l’ombra segue il corpo. [...] [L]’umorista bada al corpo e all’ombra, com’essa ora s’allarghi ed ora s’intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura»

³¹⁷ Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Quodlibet, Macerata, 2018, p. 41.

³¹⁸ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 99-117.

³¹⁹ Francesco Chianese, *Teorizzare un umorismo ipermoderno: il caso Walter Siti*, in «Between», 6, 12, 2016.

³²⁰ Usare una mescolanza di vero e finto per “rispondere” a un flusso estetico che mescola vero e finto.

È mio parere, invece, che per individuare i meccanismi politici utilizzati da Siti vada innanzitutto definita la fisionomia dell'oggetto che intende contrastare. Quest'ultimo, anche per la posizione dello spettatore-ascoltare del romanzo e per il modo in cui il flusso dell'infotainment si è affermato, possiede i tratti di quello che Giusi Alessandra Falco – a proposito di alcuni romanzi contemporanei francesi – ha definito come violenza inapparente. Tale violenza «prescinde dalle manifestazioni esplicite, siano esse fisiche [...], di natura socio-politica [...], o verbali» e «vince la resistenza di chi ne è destinatario in maniera talvolta impercettibile, e agisce [...] attraverso gesti, posture, sguardi, cenni, parole che potrebbero anche [...] apparire inoffensive, in un primo momento».³²¹ Benché questo concetto venga utilizzato dalla studiosa in senso ermeneutico, per analizzare la condotta di personaggi non qualificati nettamente come violenti in senso tradizionale, è per lo statuto di impercettibilità, per la facilità nel piegare i propri destinatari, per la versatilità dei propri mezzi che utilizzo la violenza inapparente per discutere delle caratteristiche di ciò contro cui la scelta “as if” di Siti si pone come di tipo politico. Se nel *soft power* del «tutto può essere detto perché da tutto si può svicolare e nulla ha conseguenze» l'apparenza è appunto quella della mancanza di contrasti, di disarmonie e discordie, questa apparenza maschera la distruzione della complessità e del contraddittorio operata attraverso l'uso di retoriche atte allo scopo.³²² Nell'affermare contraddittoriamente delle cose finte come fossero cose vere e nel “recitar vivendo”, cos'è che porta alla realizzazione di un fine pratico, di un'efficacia? Raccontare una storia “as if” ambientandola in un «panorama» estetico come quello descritto in *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti* è equivalso, per l'autore, che in questo modo ha inteso lottare anche contro sé stesso³²³, a controbattere – con un gesto efficace – la violenza inapparente di un tempo culturale: «ero infastidito, e umiliato, dall'inoffensività a cui è condannato oggi il romanzo, a causa del diluvio di storie che vengono quotidianamente prodotte dai media».³²⁴ Questa dichiarazione sull'inoffensività del romanzo, causata dagli effetti di un certo dominio dei media e da quella che Giuseppe Genna in una recensione a *Troppi paradisi* ha definito come «la traiettoria del degrado di un tempo, di una nazione, dell'occidente tutto»³²⁵, e quindi su una debolezza che non gli è strutturale, contiene una polemica contro un reale che non è veramente tale perché non conosce un contraddittorio da parte di un fittizio a cui non è permesso di essere (realmente) fittizio.

A proposito del rapporto tra finto e non finto, un anno prima dell'uscita di *Troppi paradisi* nell'«intervento politico» del saggio *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo* Siti ha discusso del rapporto tra letteratura e televisione, definendo l'intenzione d'uso della seconda sulla prima come «qualcosa di più e di qualitativamente diverso che sfruttarla».³²⁶ Andando contro il luogo comune di una televisione che ha distrutto l'arte («sdegno' di tanti intellettuali»), la televisione è per Siti – come nota Donnarumma – ciò che «ospit[a] una 'realtà veramente reale', senza censure, ed explicit[a]

³²¹ Giusi Alessandra Falco, *La violenza inapparente nella letteratura francese dell'extrême contemporain*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 33. La violenza inapparente rende tecnica d'offesa non solo il linguaggio, ma anche le sue figure e le sue tecniche, cfr. *ibidem*.

³²² Cfr. *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*: «[N]ei governi democratici si annulla qualsiasi argomento nel rumore, la trasgressione viene affogata nello spettacolo».

³²³ *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*: «Poi c'era un desiderio più profondo, e morboso: volevo colpire l'inoffensività del racconto anche dentro di me, volevo mostrare che con una storia *ci si può far male*».

³²⁴ *Ivi*. Cfr. anche *La narrativa italiana del Duemila*, p. 59: «Inserendo tasselli menzogneri nelle sue narrazioni [Siti, ndr.] intende, infatti, trasformare l'autobiografia in “un'arma impropria” volta a scuotere l'apatia di un lettore ormai assuefatto a forme egemoni di fiction come quella televisiva. È plausibile vedere nella scelta di campo iniziale di Siti una propensione per una scrittura romanzesca ad alta finzionalità in cui l'autore-protagonista si presenta come un erede dei narratori inattendibili del Novecento». Per la dicotomia alta finzionalità/bassa finzionalità, cfr. *Il romanzo italiano contemporaneo*, pp. 187-193, e Stefania Ricciardi, *Desiderio di realtà o realtà del desiderio. Umanità catodica in Troppi paradisi*, in «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, <http://cei.revues.org/126>: «Il processo dell'opera subisce [...] un nuovo impulso: lungi dal costituire l'elemento scatenante, la *fiction* agisce piuttosto da garante di un metodo che eleva la scrittura al rango di opera letteraria».

³²⁵ Giuseppe Genna, *Walter Siti: TROPPI PARADISI*, in «carmillaonline», 21 agosto 2006, <http://www.carmillaonline.com/2006/08/21/walter-siti-troppi-paradisi/>.

³²⁶ Walter Siti, *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo*, in «Contemporanea», 3, 2005, p. 77.

mostruose trasgressioni».³²⁷ Se il loro rapporto è conflittuale è perché «perseguono lo stesso fine: raccontare il quotidiano e produrre storie falsovere come tutta la tradizione occidentale vuole».³²⁸ Ciò di cui Siti discute non è la mancanza di differenza tra i loro fini, ma la reazione della realtà alla loro applicazione.³²⁹ Se il romanzo è inoffensivo e non suscita più nulla nel lettore è perché «scrivere romanzi (entertainment!) è diventato un mestiere [e] la scrittura ne risente»³³⁰: la dicitura di genere inebetirebbe il lettore e non gli farebbe trasparire nient'altro che «un tranquillo sorriso». Inebetito, più che essere lettore di romanzo, il fruitore ultimo si aspetta di essere trattato, e pensato, come uno spettatore del romanzo. L'inoffensività del romanzo si verifica per un riflesso³³¹: ciò che dovrebbe essere imputato a un problema causato dal «flusso estetico» ricade, invece, sulla realtà, che diventa colpevole di essere inerte. La «chance inaspettata»³³² che la rappresentazione letteraria concede alla realtà non suscita nulla nello spettatore del romanzo. Anzi, quella «coazione alla coerenza» che nell'opera letteraria permetterebbe «ad ogni elemento [di dare] senso a ogni altro elemento» e «anche [ai] significati più trasgressivi e inaccettabili [di apparire] per un attimo ammissibili»³³³ si pone come un vero e proprio ostacolo; una condizione che verrà ammessa anche dallo stesso Walter in *Troppi paradisi*: «la coerenza implacabile e la linearità degli eventi mi ammazzano; la televisione invece procede per salti, ogni immagine si accumula alle altre ma si sottrae un attimo prima di diventare dolorosa [...]».³³⁴

La rappresentazione letteraria concessa alla realtà può sembrare un'offerta di pace, ma è solo un ennesimo attacco (un «gioco pericoloso»³³⁵), dato che nel tentativo di rendere la realtà sulla pagina se ne origina solo un'alternativa e non un suo supposto rispecchiamento.

2. L'io di Walter. L'ego-riferimento come pretesto.

Il 10 marzo 2020 viene pubblicato dall'editore Rizzoli l'ultimo romanzo di Walter Siti, *La natura è innocente*.³³⁶ Il 29 aprile dello stesso anno, nel corso della serie di incontri «Extrema ratio. Dialoghi di questo tempo» organizzato dal Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature antiche e moderne dell'Università di Siena, nel dibattito seguito alla presentazione del suo nuovo libro e alla presenza dello stesso autore, rispondendo a una mia domanda³³⁷, Walter Siti ha confermato l'utilizzo

³²⁷ *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 20.

³²⁸ *Schermi*, pp. 72-73.

³²⁹ Cfr. *ivi*, p. 72: «*Troppi paradisi* è appunto il romanzo scritto all'ombra dell'antagonismo con la televisione, senza però che questo inibisca l'arte: al contrario è ciò che apre la strada della rappresentazione artistica. La televisione impone al racconto scritto di riconsiderare la propria stessa natura, il senso e i limiti del realismo, i rapporti tra *fiction* e mondo della vita, la relazione tra verità e menzogna»; cfr. *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 24: «La letteratura costringe la realtà ad essere se stessa oppure la corregge eufemisticamente, ma né la depotenzia né la devitalizza».

³³⁰ *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*.

³³¹ Sull'inoffensività del romanzo come risultato di un riflesso e attacco ai suoi danni che si giova delle sue stesse caratteristiche, cfr. Cfr. Walter Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. I, Einaudi, Torino, 2001, p. 157: «L'Occidente moderno sembra aver accettato il modo di funzionare della letteratura; sembra averlo accettato così bene che usa la sua stessa ambivalenza della letteratura per regolare i desideri di consumo dei suoi cittadini. La letteratura rischia di perdere non solo la propria efficacia (sottoposta a una tolleranza intesa come indifferenza) ma perfino la propria identità, di fronte alle fantasie reificate nella merce e soprattutto nella merce immateriale».

³³² *Il 'recitar vivendo'*, p. 77.

³³³ *Ibidem*; cfr. *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 23: «La letteratura rende ammissibili le trasgressioni e le accoglie, contrariamente alla TV, senza depotenziarle».

³³⁴ *TP*, p. 20.

³³⁵ Cfr. *Il realismo è l'impossibile*, p. 32: «C'è evidentemente un'esigenza metastorica in chi si dedica al folle compito di dare senso al mondo con le parole: l'esigenza è quella di giocare col fuoco o, se si vuole, a nascondino con la realtà – stuzzicandola per trarne scintille che la realtà non sa nemmeno di avere, copiandola per negarla, cercando di sfuggire alla sua insensatezza ma nella convinzione che non ci sia senso senza mondo».

³³⁶ Walter Siti, *La natura è innocente*, Rizzoli, Milano, 2020. D'ora in poi citato come LNI.

³³⁷ *Walter Siti e Gianluigi Simonetti, 29 aprile 2020*, a cura di DFCLAM – Università degli Studi di Siena, 2020, da min. 1.03.10, https://youtu.be/SOYjn4F3f_g: «Quanto è funzionale il «socialmente riprovevole» delle vite altrui, come nelle vite di Filippo e Ruggero [protagonisti de *La natura è innocente*, ndr.], quale elemento su cui basare un'autobiografia di

delle vite altrui sia come pretesto sia come contesto per parlare dell'io. L'autore ha motivato quest'uso come «liquido di contrasto» per comporre ciò che Gianluigi Simonetti – nella stessa occasione – ha definito come «romanzo che si costruisce come tiro a segno di sé stesso».³³⁸ La citazione sia di questo romanzo biofinzionale, che restituisce, per quanto «bifida e appaltata»³³⁹, un'autobiografia di rimando³⁴⁰ e che riesce a far coesistere quell'accademia e quel culturismo trattati nella narrativa sitiana come in opposizione³⁴¹, sia del pensiero dell'autore mi è stata utile per estrapolare, a proposito dell'autobiografismo di Siti, il concetto di pretesto. Quella del *pretesto* è, infatti, una concezione centrale all'interno di *Troppi paradisi* e del suo sistema concettuale. In tale considerazione ha una grande valenza che la vita di Walter, a partire da *Scuola di nudo*, sia stata sempre più caratterizzata dal segno della mediocrità. D'altra parte, che la mediocrità non sia una caratterizzazione d'occasione, ma che abbia un valore, è dimostrato anche dai testi de *Il dio impossibile*. Il caso di *Scuola di nudo* come primo elemento di un sistema che si affermerà in quanto tale solo nel corso della trilogia risulta essere interessante, se confrontato con *Troppi paradisi* proprio sul tema della mediocrità. Come dimostrano la sua quète sessuale e il suo «cattivismo»³⁴², Walter è uno «audace in apparenza, fin che si tratta di infrangere qualche regola». Il suo limite maggiore è dato dal «ritir[arsi] terrorizzato di fronte alla norma».³⁴³ La norma che lo terrorizza è quella della medietà, cioè quella legge non scritta che obbliga l'individuo a rinunciare a sé stesso. Se rifiuta l'invito di Matteo a scrivere «una storia della letteratura» insieme non è perché non ha bisogno di dimostrare a sé stesso di sapere fare il critico letterario, ma è per altri due motivi, entrambi collegati al suo terrore per la medietà. Da un lato, il risultato del testo deriverebbe dalla condivisione di un lavoro, e quindi da una disposizione in mediana dei loro ingegni («non voglio far niente che mi assomigli a te»), e, dall'altro, la prospettiva di «vincere insieme» a Matteo sancirebbe definitivamente la situazione di medietà («soprattutto temo di esserti alla pari»). Quasi per contrappasso, se si considera la disistima che nutre nei confronti del collega, Walter apprenderà proprio da Matteo quanto la mediocrità sia produttiva e quanto il sentimento di superiorità sia invece dannoso. È possibile valutare questo processo di apprendimento nei due episodi che seguono. Il primo. In quanto critico teorico Walter è portato agli occhi del Cane a «spiegare la storia» attraverso l'«utero» e non attraverso «uno scavo massacrante di documenti», mentre Matteo, in quanto critico-filologo, valuta l'inconsistenza del canone della letteratura italiana sulla base di esami pratici. Alla affermazione di Matteo secondo cui bisogna rivalutare quanto si conosce della letteratura italiana, Walter risponde, in sentimento di superiorità, che probabilmente i testi di cui sta parlando «saranno menate di corte».

rimando? Capita lo stesso, ad esempio, ne *L'avversario* di Carrère – assassino della propria famiglia – e ne *L'impostore* di Cercas – bugiardo che utilizza l'Olocausto».

³³⁸ Cfr. *ivi*.

³³⁹ *LNI*, p. 333.

³⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 4: «Ho scelto due 'tipi' generalmente condannati dalla società: il matricida e l'arrampicatore sessuale [...]. Se li ho scelti non è solo perché amo le stranezze; la ragione per cui ho raccontato insieme le loro storie è [...] perché, sommandosi, i miei due eroi hanno fatto quello che avrei voluto fare io». Cfr. anche Lucia Faienza, *Restando fuori: un focus su "La natura è innocente" di Walter Siti*/3, in «La Balena Bianca», 16 aprile 2020, <https://labalenabianca.com/2020/04/16/la-natura-innocente-walter-siti-recensione-3/>: «attraverso due vite che non sono la sua, Siti torna a parlarci di sé, questa volta non attraverso l'autofinzione ma scegliendo di oggettivare il tema del desiderio fuori dalla propria narrazione»; cfr. Lorenzo Marchese, *Restando fuori: un focus su "La natura è innocente" di Walter Siti*/4, in *ivi*, 22 aprile 2020, <https://www.labalenabianca.com/2020/04/22/la-natura-innocente-walter-siti-recensione-4/>: «persone che hanno impennato il senso della loro esistenza su una grande bugia si ritrovano progressivamente nudi e svuotati davanti a una verità che l'autore [...] s'incarica di indicarci [...]. Così, Siti usa le storie altrui per scendere in un'autobiografia mai così diretta»; cfr. Silvia Cucchi, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Franco Cesati, Firenze, 2021, p. 74: «Nonostante il romanzo si proponga di narrare le vite di due personaggi diversi dall'autore – l'ex pornoattore Ruggero Freddi e il matricida Filippo Addamo – la doppia biografia romanzata nasconde un portato simbolico fortemente autobiografico. Parlare degli altri si rivela un modo deviato per tornare a parlare di sé e delle proprie ossessioni».

³⁴¹ Cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 61.

³⁴² *Scuola di demoni*, p. 118

³⁴³ *SN*, p. 142.

Matteo, a sua volta, risponde alla provocazione di Walter mettendo in discussione un concetto reputato solido e che ha a che fare proprio con la mediocrità:

«“Saranno menate di corte.” “La storia si fa con il prodotto medio.” “La cronaca, vuoi dire.” “No: i veri innovatori sono i mediocri. I geni non si accontentano delle mezze riuscite e quindi istintivamente cercano, sì, i campi dove tutte le potenzialità sono mature, cioè i campi vecchi.”».³⁴⁴

Deprezzando il valore della genialità per la sua sterilità e quello della superiorità per la sua inconsistenza, Matteo elogia il senso della mediocrità, che collega all'innovazione (unico fenomeno degno di nota). Il secondo. Il discorso di insediamento di Matteo come nuovo rettore di facoltà a difesa di un «umanesimo europeo» che deve darsi a «varietà» e «accelerazione» viene percepito da Walter come un'apertura alle posizioni del capitalismo.³⁴⁵ Poiché esprime la speranza che anche la cultura segua il ritmo comune del mondo, il discorso di Matteo viene percepito da Walter come mediocre. La sua reazione non si verifica, però, nello spazio in cui già altri stanno commentando le parole di Matteo, ma al Circolo Maisha dove si riuniscono coloro che esprimono «solidarietà» al Terzo Mondo. In questa circostanza Walter si lascia andare a un duro attacco contro l'Europa intesa come Occidente e «aizza» gli ascoltatori terzo-mondisti alla «distruzione della cultura europea, perché non c'è in Europa una particella che non sia padronale». Che il suo discorso polemico sia, in realtà, indirizzato contro Matteo risulta chiaramente dai temi trattati.³⁴⁶ La prolusione di Walter al circolo, basata sulla critica all'imperialismo, sull'invocazione al Terzo Mondo a non lasciarsi sedurre dal capitalismo e sul disgusto per la guerra, è, in realtà, solo una polemica che – come nota anche il Padre – mira a colpire Matteo: «“Troppo puntualmente antitetico per essere indipendente, è ovvio che l'hai preparato dopo le sparate di Matteo”».³⁴⁷ Dopo aver soddisfatto verbalmente la propria acredine nei confronti di Matteo, Walter progetta di lasciare Pisa e va a Roma per incontrare Asor Rosa, nella speranza di trovare grazie a lui un impiego nella capitale. Mentre attende di incontrarlo, Walter si imbatte in un vecchio amico, intento a distribuire volantini politici. È tramite lui che apprende della situazione guatemalteca, appassionandosene così tanto da decidere di andarci. In un contesto di estrema povertà e di estremo disinteresse della classe politica governante, Walter sovverte proprio in Guatemala, e attraverso la conoscenza di Hochy, tutto ciò che aveva criticato nel discorso fatto al centro Maisha. Stando con Hochy, che simula una ricchezza che in realtà non possiede, Walter riconosce che stare dalla parte dei poveri, invece che nobilitarlo, l'ha immiserito («Chi è povero, è isolato. Esistono dei rituali di reciprocità, per cui se vuoi scambiare umanità con qualcuno devi arredare la tua casa allo stesso livello, offrire comparabili cene»³⁴⁸). Il viaggio in Guatemala invece che confermare le ragioni della sua polemica contro Matteo hanno dato forza ai motivi adottati dal Cane nel suo discorso. Walter, partendo da una lezione di Matteo prima fortemente osteggiata e infine inconsciamente confermata, mette da parte la superiorità che gli impediva di comprendere quanto il

³⁴⁴ *Ivi*, pp. 137.

³⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 504-505: «... recuperare l'ampiezza originaria dell'umanesimo; discipline a lungo trascurate dalla cultura umanistica hanno dimostrato la loro potenza, ma ora chiedono di riprendere contatto con quelle radici universali da cui si sono troppo allontanate; questa volta non dobbiamo giungere in ritardo all'appuntamento, bensì mostrarci all'altezza dei nuovi livelli del sapere. Gli stessi dominatori dell'economia mondiale dichiarano ormai il bisogno di opporsi a un brutalismo finanziario impermeabile alla storia e alla cultura e domandano agli intellettuali non le sintesi nebulose [...]; il nostro umanesimo deve farsi in risposta metodico e tecnico [...]; [...] il patrimonio culturale di ieri può rivelarsi competitivo oggi proprio sul piano strettamente economico, e [...] il Rinascimento può diventare la maggiore risorsa italiana...».

³⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 512: «“Maledetto il vizio prometeico di migliorare, di edificare, di non lasciare in pace; se c'è qualcosa che vale la pena di predicare è un radicale antiumanesimo; sovrestimando la vita, l'umanesimo è avaro; solo la sfiducia nell'uomo può salvare il pianeta. Voi non siete migliori: le vostre fedi oscurantiste sono la punizione che meritiamo, ma presto sarete condannati all'illuminismo perché l'illuminismo viene col consumo...”».

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 580.

capitalismo sia egemone, facendosi definitivamente mediocre («Perdo l'amata tranquillità, guadagno il rischio di far rigermogliare la mia vita»³⁴⁹). In *Scuola di nudo* l'accettazione della mediocrità sembra assumere tratti di negatività dal momento che concorre, come si è visto, a decostruire un'identità; tuttavia, la negatività dipende sempre dalla prospettiva da cui si guarda il risultato. Un carattere positivo che deriva dalla mediocrità è rappresentato, invece, in *Un dolore normale*. Walter riceve dall'editore un "no" alla pubblicazione di *Rettifica d'amore* nella sua prima versione (quella senza font Tahoma). Il motivo di questa mancata pubblicazione viene individuata da Walter nella presenza di ciò che Giglio chiama «fallacia dell'amore», «idillio» e «goffe placidezze».³⁵⁰ Il «successo di scandalo» che *Rettifica d'amore* (I) non assicura, deludendo l'editore, va di pari passo con la sua mancanza di «appeal narrativo». Se anche Walter riconosce che editore e detrattori hanno ragione è perché conosce la sua colpa: «Ero così poco abituato alla felicità che ho voluto cantare come una gallina che ha appena fatto l'uovo».³⁵¹ Ciò che il rapporto con Mimmo produce non è infatti né tragico né sublime.³⁵² *Rettifica d'amore* (I) viene rifiutato perché Walter non è riuscito a rendere interessante una situazione mediocre (perché troppo comune) come l'amore per qualcuno.³⁵³ La mediocrità di Walter nel suo rapporto d'amore con Mimmo diventa interessante solo nell'operazione metanarrativa che costituisce il risultato finale detto "Un dolore normale", ovvero nel commento a *Rettifica d'amore* (I) che Walter scrive utilizzando una font diversa (*Rettifica d'amore* (II)). Se leggiamo l'ipertesto di *Un dolore normale* è perché la mediocrità dell'amore di *Rettifica d'amore* (I) si è resa interessante attraverso la cattiveria di quella seconda versione che ha permesso a Walter di continuare a vivere («[le cose, ndr.] solo se le scrivo non mi feriscono – se non so nemmeno scriverle è meglio che mi tolga di mezzo, proprio»³⁵⁴). Come scrive Casadei, «se l'amore era la causa del fallimento della prima scrittura, la ri-scrittura doveva distruggere appunto l'amore per consolidarsi».³⁵⁵ Motivato proprio da una mediocrità, il gesto di scrivere una seconda volta redime positivamente ciò che non era stato degno di pubblicazione, se non in seconda battuta e a fronte di un testo collaterale che in parte lo smentisce e lo corregge.

2.1. Mediocrità di Walter e autobiografismo in *Troppi paradisi*.

Troppi paradisi è l'unico tra i testi che compongono la trilogia a presentare una nota dell'autore che preceda il libro (*Scuola di nudo* e *Un dolore normale* presentano, rispettivamente, una Avvertenza e un Post Scriptum in chiusura al testo). Il particolare posizionamento della nota paratestuale in *Troppi paradisi* è, a mio vedere, indice della particolare finalità d'uso dell'autobiografismo perseguita da Siti in questo testo e non negli altri. Ad esempio, in *Scuola di nudo* il dispositivo autobiografico viene utilizzato per permettere l'«autoritratto di un mostro» (caratterizzato, però, anche dalla capacità di «parla[re] di politica») più che strutturare un «body-buildingsroman»³⁵⁶ all'interno di quello che Casadei definisce uno «spazio biografico che dipende da due coordinate». Nel dispositivo autobiografico di *Scuola di nudo* la mostruosità di Walter ha un ruolo essenziale perché è in un

³⁴⁹ *Ivi*, p. 583.

³⁵⁰ *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, p. 73.

³⁵¹ Walter Siti, *Un dolore normale* (1999), Rizzoli, Milano, 2016², p. 7. D'ora in avanti citato come *DN*.

³⁵² Cfr. *ivi*, pp. 93-94: «La mediocrità è comprensiva, benevola, volenterosa – sempre disposta a considerare gli altri (tranne un'infima minoranza) come fratelli. La mediocrità è compagna, adora il buonumore, il divertimento, lo spettacolo; la mediocrità ama la vita; facilmente riconosce l'esistenza di essere superiori e vi si sottomette, perché sa che gli esseri superiori saranno buoni con lei [...]. La mediocrità vuole la pace, smussa i contrasti esasperati e ha fede nel buonsenso delle parti; sa che [...] il bene proprio dipende dal successo del sistema. La mediocrità è generosa, non pretende di concentrare l'energia su di sé [...]. La mediocrità è flessibile, la mediocrità guarda avanti, la mediocrità collabora». In corsivo nel testo.

³⁵³ Che non vi sia riuscito perché incapace di credere possibile la stabilità amorosa, questo è in rapporto anche con una deriva risalente a *SN*, cfr. *SN*, p. 193: «voglio un uomo da amare, o voglio la conferma dell'impossibilità di amare un uomo?».

³⁵⁴ *DN*, p. 8.

³⁵⁵ Alberto Casadei, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo italiano*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 255.

³⁵⁶ *SN*, p. 322.

rapporto di dipendenza con il desiderio (la prima coordinata di Casadei) e la società (la seconda). Dal momento che il desiderio di un singolo (nel caso di Walter decisamente particolare, coincidendo con il Nudo) può essere riconosciuto e realizzato in una società che «in prima istanza si fonda sulla dialettica servo-padrone»³⁵⁷ solamente se l'individuo si pone come antagonista rispetto alla stessa società, la mostruosità di Walter risulta essere funzionale a due scopi: «difendere la propria alterità», ovvero fare in modo che Walter venga percepito – appunto – come antagonista, e «[difendere] l'assolutezza del Desiderio», ovvero fare in modo che il Nudo ricercato non venga deprezzato dall'*altro*. Il pretesto dell'autobiografismo in *Scuola di nudo* non è enunciato in una porzione pre-testuale, ma può essere desunto solo nel corso della lettura. D'altra parte, la stessa Avvertenza di *Scuola di nudo*, post-testuale, non si giustifica né motiva tale pretesto, ma asserisce solamente la casualità e il carattere di «omonimia» nella «coincidenza delle [...] generalità con quelle del protagonista» e disinnesca il valore del contesto («Pisa è una città che non conosco»).³⁵⁸

Poiché presenta come nuclei di interesse quei nuclei tematici che verranno sviluppati nel racconto e quindi rivela un'intenzione al fondo saggistica non condivisa dagli altri due testi della trilogia, l'Avvertenza (pre-testuale) di *Tropi paradisi* esplicita immediatamente il pretesto per il quale viene fatto ricorso all'autobiografismo. Presentare l'Avvertenza come pre-testuale può rivelarsi, a lettura di *Tropi paradisi* ultimata, come ridondante. Eppure, tale collocazione risulta essere appropriata dal momento che l'omonimia presente «anche in questo romanzo» si pone come il dato fondativo di un gesto ulteriore: scoprire se l'«autobiografia», ovvero tanto l'autenticità quanto il gesto artistico che è in grado di trasmetterla, sia «possibile» – e quindi praticabile – al tempo della «fine dell'esperienza» e dell'«individualità come spot». Che l'autenticità, derivante o meno dalla singolarità, non sia possibile viene specificato già nella prima battuta del testo, quando la transizione dal pre-testo è ormai sancita: il personaggio che si presenta ha un nome, eppure non solo questo stesso nome è condiviso da tutti, ma lo stesso gesto dichiarativo ha in sé un'autenticità «incrinata», essendo frutto di un plagio del «Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde» di Erik Satie. L'avvio di *Tropi paradisi* dimostra già – con una frase – un tema, che verrà poi ampliato in un testo che si presenta, come nota Giglioli, come un «unico ininterrotto enunciato referenziale». ³⁵⁹ Una particolare menzione in questo discorso va fatta anche alla scelta delle citazioni che compongono l'esergo di *Tropi paradisi*. Se l'Avvertenza è un pre-testo che dialoga con il testo, per la presentazione saggistica di nuclei tematici da sviluppare successivamente, i due concetti espressi nell'esergo dalla poesia di Michel Houellebecq (tratta da *La possibilità di un'isola*) e dalla lettera di Ernesto Ferrero³⁶⁰ definiscono gli argomenti per il quale l'autobiografismo è stato assunto come modo di dizione. Walter ha concretizzato una possibilità in cui non ha mai voluto credere fino in fondo e in cui, allo stesso tempo, ha sempre creduto («In fondo l'ho sempre saputo»), ovvero quella di «raggiun[gere] l'amore»: *Tropi paradisi* è la storia, appunto, di questa possibilità, «accaduta» incredibilmente in vecchiaia («un po' prima della mia morte») perché solo in concomitanza di questa età si è espresso lo Zeitgeist che gli ha reso possibile la conoscenza di Marcello. Inoltre, può permettersi di non «rompere più le scatole», cassando cattivismo e mostruosità di *Scuola di nudo*, perché non è più necessario che «faccia il mostro»: il suo desiderio non ha più bisogno di essere difeso da antagonista per essere perseguito e realizzato, perché la società capitalistica dell'Italia berlusconiana (rifrazione di quella globale di stampo americano) dissipa gli

³⁵⁷ *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, p. 253.

³⁵⁸ *SN*, p. 605.

³⁵⁹ Daniele Giglioli, *Walter Siti, Tropi paradisi*, in «Allegoria», 55, 2007, p. 226.

³⁶⁰ *TP*, p. 7: «In fondo l'ho sempre saputo/ che avrei raggiunto l'amore;/ e che sarebbe accaduto/ un po' prima della mia morte» e «Faccia il mostro, e non rompa le scatole.» *Da una lettera di Ernesto Ferrero del 27 novembre 1991*. Le parole di un altro editor, questa volta di Mondadori, saranno presenti – non in esergo – anche in *Resistere non serve a niente*, nel quale Antonio Franchini riferendosi ad *Autopsia dell'ossessione* esprime all'autore tutta la propria delusione: «La condanna di Antonio Franchini [...] a proposito del mio ultimo era stata esplicita, lapidaria nella sua rozzezza: "sei tornato a scrivere un libro per froci"», cfr. Walter Siti, *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano, 2012, p. 19. D'ora in avanti citato come RNSN.

scontri ed elimina il terrore³⁶¹, consentendo a tutti di farsi compratori invece che lottatori e strappando all'individuo il meccanismo della mediazione.³⁶²

Nel passaggio da *Scuola di nudo* a *Troppi paradisi* resta costante l'autobiografismo, mentre – come si è visto – la caratterizzazione dell'io di Walter muta da mostruosità a mediocrità. Questo accade perché a essere interessato dalla mutazione è soprattutto il sistema concettuale che in entrambi i testi organizza la realtà di riferimento. In *Scuola di nudo* se Walter, anche se per interesse personale, può arrivare a pensare di denunciare Alfredo al partito per il suo concorso in una speculazione edilizia o a interpellare l'amico Massimo per perorare la propria causa presso il Ministero è perché, nella realtà riferita, esiste ancora la possibilità di fare riferimento a un sistema centrale (il partito, la classe politica) in grado di organizzare, per l'esercizio del mandato sociale ricevuto, la vita comunitaria. In *Troppi paradisi* la scena politica nazionale è talmente svuotata e priva di senso che essa può attestarsi solo su posizioni di marginalità. La sua mancanza di efficacia è data dalla ribalta di singoli individui spettacolari (il Berlusconi il cui grasso asportato diventa saponetta da esposizione museale, il sindaco Rutelli che si presta a officiare un matrimonio civile in diretta tv) che relegano l'amministrazione del vivere comune a un'attività che si esaurisce nei nomi di quanti la praticano. Affermatosi vittoriosamente quel capitalismo nei cui confronti in *Scuola di nudo* era ancora possibile opporsi, in *Troppi paradisi* la società ha smesso di concepirsi attraverso quella logica servo-padrone entro cui Walter necessitava di porsi come un antagonista pur di difendere sé stesso e il proprio desiderio.³⁶³ Come scrive Bazzocchi, «la sua presunta diversità è ora divenuta di massa. La sua omosessualità, a differenza di quella di Pasolini, è stata normalizzata dalla volontà di costruire una solida relazione amorosa con un altro uomo».³⁶⁴ La democratizzazione della soddisfazione del desiderio, attraverso la pratica dell'acquisto che il consumismo sancisce, spinge nell'anacronismo il valore dell'antagonismo: in *Troppi paradisi* la frustrazione del non poter soddisfare un desiderio non riguarda la disponibilità o meno di risorse economiche. Il criterio del possesso economico non è, tuttavia, una discriminante insormontabile, dal momento che per qualsiasi “domanda” vi è una “offerta”. La situazione complessiva è, quindi, quella di una società resa compatta dal connubio Desiderio/Acquisto. In una tale società non vi è più la necessità della mostruosità al fine del riconoscimento dell'individuo, ma solo quella della mediocrità, dal momento che tutti compiono il medesimo gesto – desiderare – e tutti rivolgono tale gesto al medesimo obiettivo – desiderare un'Immagine che rimanda sempre a qualcos'altro (uno stile di vita, uno status symbol). Sconvolta, schiacciata e anche ridimensionata dal nuovo corso consumistico, la politica non è in grado più di essere un criterio valido per la strutturazione della società, anzi diventa essa stessa parte della pratica consumistica, facendosi spettacolo (attraverso sé stessa o attraverso il controllo del mezzo televisivo) e contribuendo in questo modo alla serenità, che in *Troppi paradisi* è da Walter collegata alla mediocrità.³⁶⁵ La serenità è per Walter «un prodotto aritmetico, l'interno moltiplicato per l'esterno: più uno dei fattori, per esempio l'interno, ha un numero elevato, più l'altro fattore (in questo caso il contributo esterno) può essere basso. Etimologicamente, “sereno” è collegato ad “asciutto”».³⁶⁶

³⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 257-258: «Il piacere è un dovere: io avrei l'obbligo di avere abbastanza denaro per non bloccare la turnazione e ampliare la mia gamma di esigenze. Così, se tremo troppo, ci sarà sempre *qualcosa d'altro* che mi salva. Quel che mi lega ai miei corpi pneumatici è un meccanismo più primitivo e più tenace del sesso, fondato non sul godimento in sé ma sulla rimozione del terrore».

³⁶² A mediare il desiderio vi è il denaro, la tv, vi sono le riviste specializzate, vi sono i “selezionatori” e gli amici-degli-amici.

³⁶³ Cfr. Guido Mazzoni, “*Scuola di nudo*” di Walter Siti, in «Allegoria», 7, 20, 1995, pp. 150-153; Gianluigi Simonetti, *Lezioni di inesistenza. Scuola di nudo di Walter Siti*, in «Nuova Corrente», 42, 1995, pp. 114-115.

³⁶⁴ Marco Antonio Bazzocchi, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna, 2016, p. 246.

³⁶⁵ Figura primigenia e allo stesso tempo riassuntiva dell'intersezione di politica, consumismo, spettacolarizzazione, mediocrità e (parvenza di) serenità è in *TP* Silvio Berlusconi, cfr. *TP*, p. 260: «Il nostro divino Mutante, l'uomo che si fa fatica a chiamare per nome, Silvio Berlusconi insomma, scende dal motoscafo e distribuisce aneddoti alla folla, e canta improvvisando un palcoscenico con le cassette della frutta e regala alle figlie di Putin una sciocchezza di corallo».

³⁶⁶ *TP*, p. 12.

Equivale a ciò che l'individuo ottiene distanziandosi tanto dalle preoccupazioni quanto da tutto ciò che richiederebbe una presa di posizione o una reazione. Non è un caso che la serenità venga messa in rapporto con la condizione piccolo-borghese, ovvero la condizione socio-economica in cui i problemi tanto di quella immediatamente inferiore quanto di quella immediatamente superiore risultano essere lontani. La serenità propria della piccola-borghesia è per Walter ciò che colloca e trattiene l'individuo esattamente in tale condizione di medietà, da cui discende la mediocrità (mediocrità della vita, mediocrità dei desideri, mediocrità delle reazioni, ecc.). Immagine del rapporto che vi è tra serenità, medietà e mediocrità è quella che Walter offre nella descrizione dei propri genitori: «la loro strategia per la serenità tende ad annullare i dispiaceri invece che a moltiplicare i piaceri (ma l'ultimo gradino li fregerà, la morte)». ³⁶⁷

Nella presentazione che fa di sé stesso all'inizio di *Troppi paradisi* Walter illustra il significato di mediocrità (di cui si presenta come il «campione» ³⁶⁸) sia come impossibilità della «conversione», dal momento che nulla sembra avere avuto per lui conseguenze tali da spingerlo in tal senso, sia come «impermeabilità alla disperazione e al rischio, lo scegliere comunque e sempre la strada più facile, come l'acqua che scorre allegra all'ingiù». ³⁶⁹ Il concetto di cui è il campione non è monolitico, ma risulta essere sfaccettato, tant'è vero che Walter ne coglie quattro tipologie generali: caratteriale, «sanitaria», finanziaria ³⁷⁰ e – per un patetismo che non riesce né a essere qualcosa di sublime né a essere qualcosa di tragico – mediocrità «sentimentale». ³⁷¹ Tutte le caratteristiche dell'Io mediocre di Walter – il desiderio dell'«individuo meschino e banale», il suo essere telespettatore, il suo essere turista, la coincidenza con l'Occidente – sono il pretesto utilizzato per provare l'efficacia del «meccanismo economico che ha conquistato il mondo». ³⁷² D'altra parte, lo stesso Marcello, che si inietta Winstrol e Testovis per modificare la struttura muscolare del proprio fisico, è il pretesto ³⁷³ utilizzato per constatare l'effettiva possibilità della presenza in un essere umano dell'Assoluto e della possibilità di poterlo acquistare come merce. ³⁷⁴ La mediocrità di Walter ha grande valenza perché è proprio il suo essere «come tutti», il suo essere eccezionale solamente per i «primi cinque centimetri» e per il resto «comune», la sua incapacità nel trovare «l'angolatura per criticare questo mondo» a funzionare come il potenziale che permette al sistema concettuale di *Troppi paradisi* di reggere fino ai suoi due finali: il primo, alla fine del sesto capitolo, in cui la soddisfazione del Desiderio deriva dal prodotto medio di quello di più individui (Walter continuerà ad «avere» Marcello, in condivisione con la sua fidanzata; Chiara otterrà da Marcello di avere un bambino; Marcello continuerà ad avere da Walter il denaro per la droga); il secondo, coincidente con la fine del testo, in cui la gioia del Desiderio concretizzato si scontra con la mancanza di poesia della sua stessa realizzazione e con la definitiva conferma della mediocrità dell'esperienza vissuta da Walter.

Proseguendo un'intuizione espressa da Francesca Giglio ³⁷⁵, in *Troppi paradisi* vi sarebbero poche tracce rousseauiane. Il valore che la confessione e l'affermazione autobiografica avevano per Rousseau, creatore della moderna autobiografia, non è ripresa da Walter perché è cambiato il valore

³⁶⁷ *Ivi*, p. 24.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 11: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa. Più intelligente della media ma di un'intelligenza che serve per evadere. [...] Se non fossi medio troverei l'angolatura per criticare questo mondo e inventerei qualcosa che lo cambia. Da qualche mese sono sereno ma niente è più fragile della serenità, devo scrivere questo libro prima che finisca lo stato di grazia».

³⁶⁹ *Ivi*, p. 13.

³⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

³⁷¹ *Ivi*, p. 36.

³⁷² *Ivi*, p. 73.

³⁷³ Sulla presenza fisica e corporale nella narrativa italiana contemporanea come pretesto, cfr. *Senza trauma*, pp. 35-37; *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pp. 89-96; *Il romanzo italiano contemporaneo*, p. 197; Matteo Ottaviano, L'esorbitante, il sovversivo, l'osceno: riflessioni sul trattamento del corpo nella recente narrativa italiana, in «Narrativa», 41, 2019, p. 144.

³⁷⁴ Sul valore della figura di Marcello e del corpo body-builder nella narrativa di Siti a partire da *Troppi paradisi*, cfr. Valentina Sturli, *Intervista a Walter Siti*, in «SigMA. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», 1, 2017, p. 470; *Una teologia della frustrazione*, pp. 43-61.

³⁷⁵ Cfr. *Un'autobiografia di fatti non accaduti*, pp. 21-22.

della persona. La persona rousseauiana non scrive di sé in quanto essere inimitabile, ma solo perché riconosce sé stesso e la propria storia in un contesto più ampio e più particolareggiato che non per forza tende a negarlo.³⁷⁶ Nella realtà post-ideologica di *Troppi paradisi*, invece, in cui la negazione del soggetto può essere attivata dal rifiuto di quest'ultimo ad accettare lo *Zeitgeist* da tutti condiviso, il gesto di Rousseau può aversi solo nello spettro della medietà e in un contesto in cui non vi è contraddizione – e quando c'è «sembra spiritosa»³⁷⁷ – tra il dirsi unici e l'indossare una maglietta indossata da altre migliaia di persone. L'«individualità», ovvero ciò che bastava alla persona per avere un valore, in *Troppi paradisi* non può più esistere: è «spot» sia perché è il laboratorio entro cui testare la tenuta economica di qualcosa da diffondere sia perché, come la *réclame*, è qualcosa di intermittente, che si nota appena e non ha consistenza. Eppure, è proprio tale elemento di infrazione al genere autobiografico – l'assenza dell'eccezionalità – a fondarsi come base della autobiografia di Walter, che anche per questo motivo si merita il prefisso pseudo-. Se Rousseau scrive di sé stesso è sia perché «il attend de l'écriture autobiographique un renouvellement de la connaissance qu'il a de lui-même», mostrando in questo modo di considerare l'autobiografia come atto «plein de promesses» e «plein de risques»³⁷⁸, sia perché – nonostante la poco credibile dichiarazione di umiltà – è convinto della propria esemplarità e della particolarità della propria esperienza. Se il tono dimesso e di esibita prostrazione con il quale si apre *Troppi paradisi* può presentarlo come un testo in cui viene messa in luce, per contrasto, l'esemplarità dell'autore, la realtà è ben differente: Walter compie questo gesto per mostrare la somiglianza con quel “tutti” con il quale condivide il nome, vanificando di fatto la ragione per la quale l'autobiografia viene adoperata, ovvero l'enucleazione di un qualcosa da una massa confusa e indistinta. Non va dimenticato, infatti, che il motivo per il quale Siti in *Troppi paradisi* impiega tanto la struttura “as if” quanto lo stile autobiografico è da ricercare nella capacità della letteratura – esercitata anche «attraverso l'iperbolicità, il saggismo, l'autobiografia (vera o presunta) e l'allegoria»³⁷⁹ – di interpretare la realtà.³⁸⁰

Nullificato il valore della persona e fondato un testo autobiografico su una vera e propria aporia, come rendere credibile questo stesso testo? Applicandovi una sorta di proustismo: utilizzando la mediocrità per farlo entrare nei gangli della società e permettergli di non essere più mostruoso, lì dove Proust usava una patente di snobismo e *noblesse*, Siti rende Walter il miglior esploratore della post-realtà³⁸¹ perché di quella stessa mediocrità ne è «campione» e ne è tale perché è pienamente partecipe delle sue linee di resistenza. Il passaggio dalla mostruosità a una mediocrità che caratterizza Walter sulla base della tipicità dei propri desideri si deve al riconoscimento dello stesso Siti del fatto che «quel personaggio che stava inventando su se stesso non era il solo a covare certi desideri».³⁸² Il carattere di pretesto dell'autobiografismo sitiano in *Troppi paradisi*³⁸³ è confermato, inoltre, anche dalla mancanza di un dato fondamentale per parlare strutturalmente di genere autobiografico: il racconto di infanzia e adolescenza.³⁸⁴ Se questa mancanza da un lato “rinforza” il soggetto che parla di sé perché in questo modo evita che il suo racconto «[indugi] sul carattere processuale del ricordo, sui vuoti di memoria, le afasie, le difficoltà interpretative», dall'altro gli permette di fondare un certo rapporto tra un “sé” (privato dei propri elementi caratterizzanti) e la molteplicità degli altri (che non avendo passato se non in loro stessi si prestano a rispondere alla tensione istituita) proprio attraverso

³⁷⁶ Cfr. Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France* (1971), Colin, Paris, 2010³, livre électronique.

³⁷⁷ *TP*, p. 11.

³⁷⁸ *L'autobiographie en France*.

³⁷⁹ *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 22.

³⁸⁰ Cfr. *Estremi occidentali*, p. 13.

³⁸¹ Cfr. *Il codice del corpo*, p. 245.

³⁸² *Desiderio di realtà o realtà del desiderio*.

³⁸³ Sulla particolarità dell'uso autobiografico e pseudo-autobiografico in *Troppi paradisi*, cfr. Daniela Brogi, *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 211-215; *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, pp. 245-271; Daniele Giglioli *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 222-227; *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti; Senza trauma*, pp. 53-100; *Ipermodernità*, pp. 180-182.

³⁸⁴ Cfr. Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, in *La relation critique*, Gallimard, Paris, 2013, livre électronique.

questa «strategi[a] di designazione del sé».³⁸⁵ Presentandosi «a sessant'anni abbondantemente compiuti», limitando fortemente il «carattere processuale del ricordo» rispetto alla propria giovinezza, Walter cassa del tutto un elemento che è individualizzante dato che l'esperienza che uno ha del proprio passato è un atto singolare. Dal momento, però, che la fondazione di questo rapporto tra il sé e l'Altro deve pur basarsi su qualcosa che partecipa di un'esperienza comune, la mediocrità assume sempre più valore. D'altra parte, nell'omologazione alla società che Walter favorisce «chiamandosi» «come tutti» una presentazione di sé stesso come individuo particolare sarebbe stata contro-producente: è per questo motivo che l'autobiografismo è un pretesto, soprattutto se si considera il carattere «antagonistico» che l'autobiografia stessa oggi sembra esprimere.³⁸⁶

In una tale situazione di pretesto la mediocrità collega come canale di comunicazione l'esperienza di Walter a quella molteplice della collettività. Prendiamo ad esempio l'episodio più controverso di *Tropici paradisi*: la difesa da parte di Walter del desiderio pedofilo di Francesco. Francesco rappresenta e viene percepito come il mostro. È mostro in quanto pedofilo, ma anche in quanto escluso dalla società dei «belli»: lui stesso si definisce come «quello ciccione, quello brutto, quello traditore della [...] schiatta» e se è pedofilo non è un problema dato che è già un *outcast*.³⁸⁷ Francesco entra nella pseudo-autobiografia di Walter non perché questi ne condivida il pensiero, ma perché anche Francesco, nonostante sia un mostro e nonostante la società lo escluda, è, come Walter e come tutti, sia un soggetto desiderante sia, per la gestione del suo desiderio, un mediocre.³⁸⁸ La collocazione del racconto su Francesco nel punto in cui Walter discute della possibile esclusione di Sergio dall'ambiente televisivo in cui lavora ha una sua funzione che va al di là del fatto di possedere una certa narrabilità³⁸⁹. La presentazione dell'episodio di Francesco avviene, infatti, dopo che Walter ha discusso di quanto siano ridicole le obiezioni fatte contro la televisione e del suo ruolo come elemento di distanza rispetto alla generazione dei propri genitori.³⁹⁰ Il contesto in cui l'episodio viene innestato – una cena a cui partecipano Walter, Sergio e il suo capo Mario Lucchi – è caratterizzato da una discussione che riguarda sia la televisione sia quello che vi è dietro, lì dove la realtà viene depotenziata attraverso la mescola di vero e finto. A patire in prima persona questa stessa mescolanza sarà lo stesso Sergio: oggetto di pettegolezzo, il suo posto di lavoro in Rai risulta essere sempre più precario. Alcune «brutte voci» prodottesi in seguito a dei servizi in esterna girati in Kosovo, «particolarmente centrati sui bambini», e la relazione con Walter, di molto più anziano di lui, hanno portato qualcuno a insinuare che Sergio sia un «bifocale, cioè che sia attratto dai vertici estremi dell'età, i vecchi da una parte e i bambini dall'altra», rendendo di fatto Walter «il bilanciamento di una sua occulta pedofilia». Walter sospetta che il responsabile di queste brutte voci sia proprio Mario, sia perché «dev'essergli sembrato spiritoso, e in certo modo perfino educativo» lasciare pensare che Sergio abbia fatto carriera grazie alla propria sessualità sia per attaccare Walter («il frocio intellettuale *vieux jeu* che ha troppa «nostalgia dell'anima»)). Si può affermare che il ragionamento di Walter sulla pedofilia di Francesco venga esposto per esprimere il concetto secondo cui il tacciare qualcuno di pedofilia, come Mario avrebbe fatto con Sergio, non può elevarsi dal suo stato di pettegolezzo e «brutta voce» se, come tra lui e lo stesso Sergio, l'amore è vero. Walter, infatti, commenta in questo modo la possibilità che a far circolare dei pettegolezzi sulla pedofilia di Sergio sia stato proprio Mario: «Forse voleva [...] o

³⁸⁵ Lucia Fiorella, *Oltre il patto autobiografico. Da Barthes a Coetzee*, Artemide, Roma, 2020, p. 23.

³⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 26.

³⁸⁷ *TP*, p. 87.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 86: «È questo l'atteggiamento più diffuso: i pedofili sono malati, i bambini non si toccano, stop. Eppure non ci dovrebbe essere tema su cui non si possa ragionare. Sarà perché un pedofilo [...] lo conosco bene. E non è un essere spregevole. È un pover'uomo terrorizzato, che ha trentacinque anni e ne dimostra venti, pesa centotrenta chili, soffre di aerofagia e ha la faccia da pupone».

³⁸⁹ Cfr. *Storie proprio così*, pp. 138-139.

³⁹⁰ Per una ricognizione delle riflessioni sul valore della televisione sulla costruzione dell'immaginario, cfr. Raffele Donnarumma, *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Aracne, Roma, 2013, pp. 45-101; Nora Moll, *Il medium televisivo come mezzo di 'Kulturkritik': metamorfosi e simbiosi nel romanzo europeo del secolo XXI*, in «Between», 8(16), 2018, pp. 1-23.

marcare il proprio anticonformismo, trattando con frivolezza un'accusa che i poveri di spirito considerano atroce. O semplicemente ha voluto sbeffeggiare, riducendolo a dimensioni note, l'infantilismo che fa essere me e Sergio così felici». ³⁹¹ Se è vero che è Mario all'origine del pettegolezzo, definito «distratta carognata», questi ha trovato «materiale» alla cena offerta da Sergio e Walter, durante la quale lo stesso Walter «h[a] contribuito [...] con un errore di sociologia del pubblico» difendendo le ragioni del desiderio pedofilo (ma non della sua attuazione). Walter è consapevole del tabù che costituisce, anche a livello di semplice conversazione, il tema della pedofilia. La differenza che separa, però, Walter da tutti gli altri consiste nel fatto che mentre gli altri, come sua sorella che afferma di rifiutarsi anche solo di trattare l'argomento («mi fa proprio schifo»), non parlano di pedofilia semplicemente perché non se ne deve parlare, lui sa che non dovrebbe farlo solamente perché «alla fine d[à] l'impressione di stare dalla parte dei pedofili». Se Walter, da una parte, riesce a comprendere lo «schifo» avvertito dalla sorella, dall'altra non riesce a comprendere la necessità di questo tabù comunicativo, dal momento che ostacola l'unico attributo che caratterizza realmente l'essere umano, ovvero il ragionamento. La tabuizzazione della pedofilia non impedisce, tuttavia, che se ne possa fare argomento di pettegolezzo: è per questo motivo che sia lo «schifo» della sorella sia gli sviluppi a partire dall'«errore di sociologia del pubblico» si rivelano a Walter generalmente come manifestazioni di ipocrisia.

È l'associazione tra pedofilia e pettegolezzo che mi consente di sostenere il possesso da parte di questo tema tabuizzato di una importante funzione nel complesso dell'autobiografismo di *Troppe paradisi*. L'esternazione da parte di Walter di essere disponibile a discutere in maniera ragionata, non rifiutandolo a priori, del desiderio pedofilo pone il lettore nella condizione di reiterare il gesto che Lejeune considera fondamentale nella legittimazione di un'autobiografia in quanto tale; reiterare perché il gesto di fiducia che il patto autobiografico richiede ³⁹² era già avvenuto nel luogo dell'Avvertenza. Interrompendo il racconto della Televisione, inaugurato dalla descrizione della coppia dei genitori e approfondito tramite la conoscenza di Sergio e del suo lavoro come autore televisivo, l'episodio di Francesco «infrange improvvisamente la circolarità tautologica del racconto di Walter». ³⁹³ L'argomento del desiderio, infatti, distaccandosi dalla sua parte più spettacolare (ma anche spettacolarizzata e spettacolarizzante), rappresentata da ciò che la realtà televisiva propone, inizia a essere trattato come argomento infernale. Non è l'infrangimento della «circolarità tautologica» di quel racconto che abbiamo letto fino alla citazione di Francesco a metterci nella condizione di dover rivedere il nostro patto con il testo autobiografico, ma la particolare aderenza di Walter (dovuta banalmente già per il solo fatto che chi dice io si sforza nel ragionare sulla legittimità del desiderio di Francesco) rispetto a un argomento a tutta prima repulsivo:

«[Francesco, ndr.] Non cerca scusanti, il suo target è di quelli che non tollerano sfumature, non sono preadolescenti o adolescenti addirittura, sono proprio bambini tra i sei e i dieci anni. [...] Non nega di avere rapporti completi, scherza senza ipocrisie [...]. Ma su certi punti [Francesco] ha ragione: prima di tutto a difendere la legittimità del proprio desiderio in quanto desiderio. Ogni desiderio è legittimo se non danneggia altre persone, e non tutti i piaceri che si prende lo portano a intaccare l'integrità dei bambini – per esempio guardare fotografie. [...] Un secolo fa, per un uomo, anche andare con altri uomini era considerato mostruoso; “ma quelli” si dirà, “erano adulti e consenzienti”. Qui il discorso si fa più delicato, perché bisognerebbe parlare di bambini consenzienti; se ammettiamo che il bambino abbia una volontà [...], allora dovremmo anche ammettere che questa volontà, in certi casi, possa piegare verso il sì. E se sosteniamo che un adulto, col suo potere intimidatorio, può sempre condizionare il bambino a dire sì, allora è

³⁹¹ *Ivi*, p. 86.

³⁹² Cfr. Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico* (1973), Il Mulino, Bologna, 1986.

³⁹³ Antonio Coiro, *Televisione, narrativa e critica sociale. «Il dio impossibile» di Walter Siti*, in «Studi Culturali», 2, 2019, p. 305.

tutta la pedagogia che dovremmo condannare; anche la mamma che lo convince a mangiare gli spinaci». ³⁹⁴

È una questione morale a spingere il lettore a rivalutare il patto ³⁹⁵; la stessa che, invece, manca nei personaggi di *Troppi paradisi* coinvolti nella (non-)discussione sulla pedofilia e incapaci di notare le contraddizioni del loro comportamento (la sorella di Walter che tenta di vendere «l'unica ricchezza di famiglia» ³⁹⁶; Sergio che, in un'occasione precedente, ha provato simpatia per lo stesso Francesco; Lucchi che «cerc[a] [l']integrazione facendola pagare ad altri più mostri di [lui]» ³⁹⁷). Se quindi l'episodio di Francesco ha una particolare funzione all'interno dell'autobiografismo di *Troppi paradisi* è per la rivalutazione del patto autobiografico che il lettore è impegnato a fare a causa della difesa di Walter circa la legittimità del suo desiderio. Le «incaute difese» di Walter nei confronti di Francesco portano, infatti, il lettore o a continuare a dare fiducia a quanto affermato nell'Avvertenza («più un fatto *sembra* vero più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo»), e quindi a credere che il suo garantismo per il desiderio pedofilo sia un fatto romanzesco, così come un fatto romanzesco sarebbe anche l'ulteriore esplicita (e terribile) aderenza Walter/Francesco ³⁹⁸, o, invece, a non credere più nel patto stabilito nell'Avvertenza, e quindi a credere che la legittimità del desiderio pedofilo sia qualcosa in cui – come Walter – crede anche quell'autore che inizialmente aveva posto una certa distanza rispetto al contenuto del testo (il passaggio sarebbe da fatto romanzesco a fatto autentico e, a fronte dell'Avvertenza, richiederebbe un nuovo patto). Non è un gesto del tutto fuori luogo se si considera che «i paratesti offerti da Siti a disvelamento di romanzeschi effetti di realtà ne costruiscono alcuni a loro volta» e il «metadiscorso che pretende di essere veridico appartiene al discorso stesso che pretende di essere finzionale». ³⁹⁹

Sergio è stato “cacciato” dalla televisione, il suo desiderio di comparirvi fisicamente è stato castrato dalle maldicenze dell'ambiente. La depressione che lo coglie comporta, oltre alla sua anoressia, anche un netto peggioramento del rapporto con Walter, ma tutto cambia quando il desiderio di Sergio ne rivela la mediocrità in quanto individuo: pur di ricomparire in video ha, infatti, ripreso contatti con quel Lucchi che tanto disprezzava Walter e la loro relazione. Con questa mediocrità fa il paio anche quella di un tradimento che Sergio sta consumando ai danni di Walter conducendo una relazione clandestina con un altro uomo. Accanto a queste due non va esclusa neanche la reazione tutta mediocre di Walter alla scoperta di quanto è accaduto: «non ho voglia di aggredire, di proibire. I trichechi lottano per la femmina fino a uccidersi con le zanne; io non sono un tricheco, nonostante la mole». ⁴⁰⁰ Il rapporto tra Walter e Sergio non ha la consistenza per potersi porre come cartina di tornasole del desiderio, dal momento che il loro rapporto, essendo di tipo omosessuale, risulta essere – nella teorizzazione dello stesso Walter – già gravato in partenza dal peso opprimente dell'Immagine ed è quindi necessario che a essere citata in un contesto ego-riferito sia la conoscenza di Walter con Francesco. Per il suo carattere estremo il particolare desiderio di questo individuo, non gravato – come nell'omosessualità – dall'Immagine, risulta essere il miglior esempio di mediocrità del desiderio proprio perché non ostacolato dalla sua natura di “rimando ad altro”. Libera da qualsiasi

³⁹⁴ *TP*, pp. 87-88.

³⁹⁵ Sul moralismo nella narrativa di Walter Siti, cfr. Raffaele Donnarumma, *Constructing the Hypermodern Subject: Troppi paradisi by Walter Siti*, in «The Italianist», 35(3), 2015, pp. 440-452; ID., *Walter Siti, immoralista*, in «Allegoria», 80, 2019, pp. 53-94.

³⁹⁶ *TP*, p. 28.

³⁹⁷ *Ivi*, p. 90.

³⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 242: «In Etiopia, per la prima volta in vita mia, ho provato un desiderio che potrei chiamare pedofilo: il quindicenne Jirdan (ma ne dimostrava dodici [...]) [...] mi parlava di Internet e dell'indirizzo e-mail. [...] Così ora gli mando un fisso ogni tre mesi ma lì, sulla polvere, nel campo di girasoli bruciati dalla siccità, avrei voluto portarlo in albergo e far l'amore con lui sotto la doccia».

³⁹⁹ Antonio Loreto, *Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti*, in «2: Ricerche e riflessioni sul tema della coppia», a cura di Fabrizio Bondi, Paolo Gervasi, Serena Pezzini e Martyna Urbaniak, Pacini Fazzi, Lucca, 2016, p. 207.

⁴⁰⁰ *TP*, p. 136.

condizionamento esterno e da influenze dovute all'economia mondiale, la pedofilia di Francesco è un desiderio che non subisce la resistenza del suo "oggetto d'amore", ma solo di coloro che lo reputano uno «schifo». Infatti, al netto dei giudizi di valore, nel campo del desiderio la conoscenza che Francesco ha del «pisello dei bambini di strada brasiliani, [che] sa di benzina [...] perché la colla che sniffano è un derivato degli idrocarburi e viene filtrata dai reni»⁴⁰¹ giace su un fondo di mediocrità che è lo stesso di chi guarda il *Grande Fratello* o di chi rincorre gli spogliarellisti «da un canale all'altro, pronto a sorbir[si] una pippona della Venier di quindici minuti pur di non perderli».⁴⁰²

Se Walter, accettato dalla società proprio nei suoi desideri, diversamente da quanto accadeva in *Scuola di nudo*, dice a Francesco di non dover temere il proprio giudizio ciò avviene perché nella sua pedofilia ha riconosciuto la condivisione di un medesimo fondo («Francesco, io non sono meno mostro di te, solo che si vede meno»⁴⁰³). A chi gli porrebbe la domanda «"sei uno di quei maiali?"» Francesco riuscirebbe a rispondere «"be', almeno so' io, sono vero, sì, sono proprio uno di quei maiali lì"» non perché sa smentire la mediocrità del suo stesso desiderio, ma solo perché nella natura estrema di quest'ultimo può permettersi ciò che gli altri non possono assolutamente, rivelando – ed è qui che la sua citazione da parte di Walter assume un importante ruolo per quanto riguarda la mediocrità – il vero volto degli individui accomunati dal desiderio: «Ci vuole coraggio, eccome, a pretendere che l'affetto non sia disgiunto dal desiderio: il novanta per cento delle coppie, se avessero questo coraggio, si separerebbero. Di solito ci si accontenta dell'affetto e stop. In casi più rari, del desiderio e stop».⁴⁰⁴

L'episodio più eclatante di *Troppi paradisi*, ovvero la conoscenza da parte di Walter di un pedofilo e la difesa della legittimità delle sue pulsioni, viene inserito nel dispositivo autobiografico per la capacità che l'autobiografismo ha avuto di farsi pretesto per una discussione sulla mediocrità del desiderio; discussione che per la stessa natura del suo oggetto ha avuto bisogno di un caso estremo ed eccezionale, dal momento che, come si è visto, solo nella forma estrema ed eccezionale di un qualcosa a tutti comune è possibile far risaltare ciò che, invece, non sarebbe risaltato da solo.

2.2. Walter Siti, Walter e l'Occidente.

Alla domanda «[se] dovesse fare una lezione su Walter Siti, come introdurrebbe l'autore e quale passaggio esemplare leggerebbe» Siti ha risposto in questo modo: «È uno scrittore che si è sempre occupato della realtà sua contemporanea, cercando di trovare le magagne di cui la società non si stava accorgendo. E leggerei quel pezzo di *Troppi paradisi* che si intitola *Io sono l'Occidente*».⁴⁰⁵ Il passo è questo:

«Io sono l'Occidente: sia perché appartengo a quel tipo di omosessuali che hanno fornito il modello dell'Eccessivo come obiettivo del desiderio, sia perché come individuo singolare e irripetibile tendo a difendermi da ciò che mi ferisce mediante una sua *trasposizione in immagine*. Se mio padre muore, subito divento spettatore di una 'morte del padre'. L'Europa non si sta forse trasformando in un continente di spettatori?

Più che l'Occidente, forse sono il Vecchio Occidente, quello che non ha potere. Ma basta che mi trasferisca in Tunisia, e di potere ne ho tanto – sono il turista che colleziona emozioni, pagandole. Forse anche quando non sono in Tunisia. Sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso; se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 68

⁴⁰² *Ivi*, p. 18.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 163.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 165.

⁴⁰⁵ *Dialoghi con Anchise – Walter Siti*, a cura di Michele Maestroni e Pierpaolo Moscatello, in «Il rifugio dell'Ircocervo», 16 e 17 aprile 2020, ilrifugiodellicocervo.com.

Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa.

Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri». ⁴⁰⁶

Posto che per «Occidente» Siti intende una «cultura»⁴⁰⁷ che ha avuto in un determinato spazio geografico (in particolare, Stati Uniti d'America ed Europa) una certa centralità, bisogna distinguere tra il concetto di «cultura d'Occidente» a cui fa riferimento l'autore e quello a cui fa riferimento Walter in *Tropici paradisi*. La distinzione risulta essere di una certa importanza dal momento che non sempre sono sovrapponibili. L'Occidente dell'autore è quella cultura in cui ha vissuto e di cui ha conosciuto i cambiamenti. È una cultura che «sta decisamente finendo»⁴⁰⁸ e sta perdendo centralità. Una sua fine definitiva sembra però impossibile, data la sua apertura a infiltrazioni e contaminazioni («metticciati»). Caratterizzata in modo peculiare e distintivo («la letteratura occidentale, ma anche l'economia occidentale»), questo tipo di cultura si differenzerebbe così nettamente da quella di altre società che nel contesto globale riesce a spiccare per il suo essere «sintattica». La cultura d'Occidente di cui Siti afferma di intravedere – per motivi essenzialmente economici – la crisi è una cultura di stampo umanistico che predilige «un'articolazione piuttosto complessa». Tale articolazione sarebbe ciò che ha permesso a questo tipo di cultura di produrre «la forma sonata della musica», «la frase di Proust», «certe forme della logica hegeliana». ⁴⁰⁹ Se dal punto di vista letterario Siti riconosce come proprio uno «stile puntuto, nevrastenico, spesso fatto di opposizioni»⁴¹⁰, oltre a una predisposizione a «scrivere difficile» e a «non riuscire a scrivere per tutti»⁴¹¹, questo avviene per quella tensione a evitare superficialità e semplicità che sente di condividere con la cultura che ha prodotto la sonata, Proust ed Hegel. Questa cultura sarebbe in decadenza a causa della semplificazione che la tecnologia e l'economia hanno imposto alla società contemporanea; decadenza e non fine, come dimostra l'aggiornamento della «vecchia geografia [letteraria, ndr.] cinese» dovuto proprio alla pratica del romanzo inteso come «produzione tipicamente occidentale». ⁴¹² Per Siti è inoltre possibile riconoscere come sentimento tipico della cultura occidentale il «rimpianto per una perdita innocenza, per la capacità [...] di recare con sé un'insopprimibile e intatta grazia, che resiste anche attraverso lo squallore e la degradazione più manifesti». ⁴¹³

Per Walter, invece, l'Occidente in cui si immedesima, non senza problematicità⁴¹⁴, non è pienamente condensabile in una «cultura». In *Tropici paradisi*, infatti, vi sono almeno due idee di Occidente e solo di una Walter ne è l'esemplare. L'altra idea di Occidente – un Occidente pre-consumistico – è invece impersonata dalla generazione precedente a quella di Walter. Campione di questa idea di Occidente, in netta contrapposizione (per atteggiamento e posizione ideologica) con quella rappresentata da Walter, è la coppia dei suoi genitori. La contrapposizione tra queste due idee di Occidente risulta chiaramente proprio dall'atteggiamento delle vecchie generazioni (da Siti condensate nel nucleo della

⁴⁰⁶ TP, pp. 198-199. In corsivo nel testo.

⁴⁰⁷ Cfr. *Intervista a Walter Siti*, pp. 461-462

⁴⁰⁸ *Ivi*, p. 462.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ *Intervista a Walter Siti*, p. 471.

⁴¹¹ *Dialoghi con Anchise*.

⁴¹² Cfr. *Intervista a Walter Siti*, p. 463: «Ormai anche da loro pare che essere uno scrittore sia meglio che essere uno storico. Da questo punto di vista forse noi stiamo stingendo su di loro più di quanto loro stiano stingendo su di noi».

⁴¹³ Cfr. *Estremi occidentali*, p. 219.

⁴¹⁴ L'immedesimazione di Walter nell'Occidente è sofferta, anche se spontanea. Nel corso del romanzo vi sono alcuni momenti in cui l'omologia viene dichiarata da Walter come finita e il motivo è nell'esperienza personale del personaggio, che soffre ciò di cui l'Occidente, nella sua visione, non può soffrire.

famiglia emiliana⁴¹⁵) nei confronti del lusso (o della gestione economica in generale) e dei termini di utilizzo delle nuove tecnologie mediatiche. Un termine di paragone utile per comprendere la contrapposizione tra l'Occidente di Walter e l'Occidente della vecchia generazione è dato anche dall'incomprensione – e dal conseguente abuso – delle nuove retoriche occidentali, ovvero quelle della televisione, come dimostra la lettera di Alfeo Siti (padre di Walter) alla *Domenica Sportiva*. La lettera che Alfeo chiede a Sergio di far recapitare alla redazione del programma televisivo nel quale pubblicizza una ditta di computer⁴¹⁶ risulta essere interessante proprio per l'uso di certe parole e di certe espressioni ascoltate in televisione e mal gestite dall'anziano genitore. Che questa lettera venga presentata per intero e non solamente citata è, a mio parere, indice dell'intenzione di Walter di dimostrare la differenza generazionale a partire dall'uso della lingua televisiva. A parte l'uso dell'apposizione «sig.», che stride rispetto al giovanilismo televisivo per il riferimento all'idea di vecchiaia, e a parte la speranza di Alfeo di ricevere una risposta personale e privata, la lettera presenta degli spunti interessanti. Se l'accento alle «moviole (che gli arbitri non hanno)» è il tentativo da parte di Alfeo di richiamare una tematica spesso dibattuta nei programmi sportivi per instaurare un canale di comunicazione con il presentatore, il riferimento ai «'triangoli' impossibili o quasi» (al posto delle triangolazioni) rappresenta una cattiva interpretazione della retorica utilizzata alla *Domenica Sportiva*. Che questa espressione venga poi reiterata («TRIANGOLI BRAVURE LANCI») e accostata ai «POETI ed i PITTORI», creando un collegamento che non esiste, se non anacronisticamente⁴¹⁷, concretizza il divario generazionale tra chi conosce la televisione e la sua giusta retorica, come l'Occidente di Walter, e chi, come Alfeo, la guarda e cerca di farne uso, sbagliando.

La distanza di Walter rispetto alla propria famiglia, però, è data dal disprezzo per l'etica su cui si basa l'esistenza dei genitori. Questa distanza è un prodotto di un capitalismo e di un consumismo sconosciuti alla generazione precedente. La differenza tra Walter e i suoi genitori è quindi personale, sovrapersonale e intrapersonale, dal momento che con lo stravolgimento dei valori tradizionali attestatosi già in *Scuola di nudo*, i rapporti tra l'individuo e il proprio desiderio, tra l'individuo e quelle «istituzioni» che sono state tali fino a una certa altezza storica, tra l'individuo e gli altri risultano essersi modificati.⁴¹⁸ Non sono d'accordo nel definire il padre e la madre di Walter come «sensibili alla società dei consumi»⁴¹⁹: una discussione della loro sensibilità in questi termini presupporrebbe una loro apertura verso i mezzi e i caratteri di questa società. Infatti, la loro posizione nei confronti di questi mezzi e di questi termini, e della «coazione al semi-lusso»⁴²⁰ di Walter come prodotto di tali elementi, è più che altro di odio viscerale; un sentimento, quest'ultimo, che risulta dal senso di colpa di non essere riusciti a diventare benestanti e a dare loro stessi ai figli quel «mondo dello spreco» che prima li ha sedotti e che poi glieli ha portati via.⁴²¹ Quel mondo che per due anziani attaccati a «una vita senza soddisfazioni visibili, come se dovessero testimoniare fedeltà a un re in esilio» e che si «autocondanna[no] al ruolo di gregari»⁴²², è dello spreco non è quindi qualcosa verso cui la sensibilità dei genitori di Walter è diretta.⁴²³

⁴¹⁵ Cfr. *L'io possibile*, p. 242: «La famiglia resta il campo privilegiato per distorcere i dati biografici riportati, adducendo un plusvalore simbolico all'evoluzione del personaggio Walter».

⁴¹⁶ *TP*, p. 67: «Di colpo tutti i pregiudizi, l'altro giorno mio padre m'ha chiesto "oh, potresti dare al tuo amico questa lettera, se la fa arrivare alla Redazione?". Anche la frociaggine del figlio, pur di postulare alla porta delle Autorità».

⁴¹⁷ Cfr. *ibidem*: «Secondo me; o che siete Tutti vittime di quella terribile morsa che si chiama DOPOTUTTO SI INCASSA oppure non Vi piace più veder giocare i numeri dieci, o otto».

⁴¹⁸ Cfr. Guido Mazzoni, *I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*, in «Between», 3, 5, 2013, p. 2.

⁴¹⁹ Cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 69.

⁴²⁰ *TP*, p. 27.

⁴²¹ Cfr. *ivi*, p. 24.

⁴²² *Ivi*, p. 69.

⁴²³ Prove di ciò sono l'ospedalizzazione di Alfeo, che ha deciso di andare allo stadio con il figlio benché avesse un infarto in corso solo per non sprecare i soldi del biglietto, e la reazione della madre alla proposta di Walter di noleggiare una televisione a gettoni per il padre (operazione, questa, ritenuta peggiore dell'acquisto, dal momento che il bene è destinato a ritornare al fornitore).

Benché cronologicamente lo sia, l'Occidente dei genitori di Walter non è quello post-bellico desideroso di ritornare a vivere, ma è quello che – uscito dalla guerra e scampato alla propria morte – vive nella santificazione del poco posseduto. Votati a una «devozione infelice», la loro «rassegnazione sociale»⁴²⁴, per la quale sottostare alle decisioni altrui (anche nella programmazione dell'intrattenimento) equivale a una «rivendicazione morale» («“an sèm menga tant ambiziós” (non siamo mica così ambiziosi)»)⁴²⁵. L'Occidente di Walter è quello di una generazione che, invece, non intende accettare l'insoddisfazione. È un “mondo” che se odia la polvere leccata dei biscotti, gli involucri di plastica conservati, gli utensili rappezzati, il detersivo che lava, ma che resta ugualmente scadente, la cattiva cioccolata o l'hard discount è perché preferisce «certi eccessi stupidi quanto grotteschi»⁴²⁶ alla privazione e l'arricchimento materiale alla consapevolezza della desolazione. L'impossibilità di Walter nell'immaginare le difficoltà economiche dei genitori non è dovuta allo squallore vissuto dalla coppia, ma all'atteggiamento narcisistico che lo porta a considerare lo “spreco” come l'unico elemento in grado di distanziarlo da ciò che detesta. Mangiare la crema e buttare via la torta è una reazione; compilare il vaglia da trecentomila lire da inviare ai genitori non è un aiuto, una spesa necessaria a constatare quanto resta per «un pranzo a Baschi da Vissani o da don Alfonso a Sant'Agata sui due Golfi, e magari un maglione da Missoni».⁴²⁷ Lasciare che il cibo buono e costoso che Walter porta ai genitori scada o deperisca è, invece, la loro reazione all'azione differenziante del figlio: è il loro modo di controbattere alla strategia di differenziazione di Walter. Eppure, delle somiglianze tra l'Occidente di Walter e quello dei suoi genitori, tuttavia, vi sono. Da individuare nell'approccio alla vita che il possesso di una determinata economia permette, queste somiglianze vengono così sintetizzate da Walter:

«a non contare variabili superficiali, l'intelaiatura economica della mia anima continua a non essere diversa da quella dei miei genitori. A parte qualche albergo di ‘charme’, qualche mostra all'Aja o a Bilbao, forse una delle cose che ho fatto più spesso in vita mia è stata guardare giù dalla ringhiera di casa in un cortile deserto, nelle notti d'estate, avendo indosso solo la canottiera – lo stomaco premuto contro il ferro, come mio padre, come mia madre: murati nella nostra estrazione sociale senza vere occasioni».⁴²⁸

Queste similarità dell'«intelaiatura economica dell'[']anima» non sono solo tratti fondativi dell'identità di Walter, e quindi appartenenti al passato, ma continuano ad esercitare ancora una certa influenza sul suo presente, soprattutto se l'antica abitudine all'osservazione effettuata dal balcone di casa del cortile deserto lo porta, in quanto scrittore, a parlare esclusivamente solo di quanto gli è più immediatamente vicino. Se Arbasino non pensa che Walter sia uno scrittore è perché la figura a cui pensa è uno “scrittore” della liquidazione, del rifiuto, delle «commedie del libertinismo»⁴²⁹; una figura per la quale non può esistere balcone, cortile, canottiera, stomaco premuto. Walter non accetta il giudizio dello «scrittore famoso» perché è proprio sulla base di tutti questi elementi («[la] mia vita piccina picciò, e la mia inferiorità sociale, e le mie scopate, e adesso anche la vecchia mamma»⁴³⁰) che ha potuto constatare il legame tra desiderio e consumo nel segno della mediocrità e l'inutilità – se non correlati a qualcosa di concreto – del «volo fantastico» e della «leggerezza sovrana della vera creazione».

Il gesto dialettico dei genitori di opporre al sublime un «dignitoso “no, grazie”» è l'eredità che Walter accetta e che in opposizione alla realtà («Tragedia») ribalta in sì, grazie. La somiglianza rispetto alla generazione passata e alla famiglia di provenienza viene quindi totalmente rovesciata per fare ciò che

⁴²⁴ TP, p. 25 e 29.

⁴²⁵ Ivi, p. 24.

⁴²⁶ Ivi, p. 27.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ivi, p. 29.

⁴²⁹ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 31-33.

⁴³⁰ TP, p. 72.

quella non è riuscita a fare. L'umiltà dei genitori rispetto alla vita che Walter vive e intende vivere ha rappresentato, infine, la loro salvezza. Non avendo i mezzi né per realizzare il realizzabile né per desiderare il desiderabile, i suoi genitori non hanno potuto fare altro che accontentarsi di ciò che avevano.⁴³¹ Non poter desiderare altro per mancanza di mezzi, quindi, non li ha esposti a quelli che il narratore definisce come «vette di orgasmo solipsistico» e come «abissi di annullamento» e li ha costretti in una serena mediocrità. Walter, invece, che «all'altezza dei propri incubi» ci vive e ci ha vissuto e che ha anche constatato quanto «i fantasmi si possano realizzare»⁴³² può dimenticarsi «le rabbie, le titanomachie, le elefantiasi e le eccezioni»⁴³³ della visione diretta della realtà accettando quello che i genitori non potevano accettare, facendo propria l'intenzione di un personaggio in grado di eccitare la «Tragedia», cioè Monica Bellucci: «“il lusso assomiglia a una fuga”».⁴³⁴ La condivisione con i genitori della medesima «intelaiatura economia dell[']anima», tuttavia, non comporta una partecipazione di Walter al modo in cui la coppia gestisce il proprio rapporto con il presente. Mentre quello dei genitori mira a una archeologia del passato, cioè a rintracciare nei tempi che vivono, attraverso i mezzi messi a disposizione dalla società dei consumi, il tempo che hanno vissuto da giovani, Walter mira invece a superare la realtà («Da giovane ero limpido, illeso, perché me ne stavo seduto davanti alla realtà: io non toccavo lei, lei non toccava me»⁴³⁵). Lo strumento che nella concezione di Walter è il «misuratore così preciso della trasformazione degli uomini (e delle donne) in proiezioni immaginarie»⁴³⁶, cioè la televisione, diventa anche un dato sul quale ricostruire una differenza. Se caratteristica di similitudine tra Walter e i suoi genitori, oltre al possesso della medesima «intelaiatura», può essere considerato il possesso di una serenità marcata da una mediocrità che la genera (nel caso di Walter più variegata perché, come spiega lui stesso, prodotto di diverse mediocrità) e che la pone nel cono d'ombra di un piccolo-borghesismo ora accettato⁴³⁷, l'ulteriore elemento di distanza è rappresentato dal modo con il quale le due generazioni fanno uso proprio della televisione. Il rapporto di Walter in *Troppi paradisi* rispetto alla televisione e alla sua industria è stato prima frontale, poi collaterale, infine interno. È stato frontale, nel senso di telespettatore, fino a quando non ha conosciuto Sergio Serenelli durante una registrazione di *Carramba, che sorpresa!*. È stato collaterale (il rapporto con la televisione mantenuto sul piano del pettegolezzo e del gossip⁴³⁸) per tutto il tempo in cui Walter, stando con Sergio⁴³⁹, ha potuto osservare quanto le intelligenze del dietro-le-quinte siano votate al «glamour prima di tutto» e al successo sentito come «azzardo ben riuscito» e quanto tra i produttori del «glamour mediatico come rimozione» vi sia un «patto sociale» che li scherma moralmente dai fenomeni che contribuiscono ad affermare.⁴⁴⁰ Ha iniziato a essere interno nel momento in cui, per mantenere Marcello e quindi per guadagnare più soldi, si è proposto

⁴³¹ Cfr. *ivi*, p. 29: «Non hanno mai ascoltato i fantasmi neri che volavano intorno, o almeno non li hanno seguiti».

⁴³² *Ivi*, p. 50.

⁴³³ *Ivi*, p. 52.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 382.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 40. Cfr. *Televisione, narrativa e critica sociale*, p. 296: «la televisione è, più del mondo accademico del primo romanzo, l'osservatorio privilegiato del presente: il vetrino da laboratorio sul quale sperimentare mutazioni e dinamiche che riguardano l'intero corpo della società italiana e occidentale».

⁴³⁷ Cfr. *ivi*, p. 73: «Tutti pronunciano “piccolo-borghese” come se fosse un insulto: per me considerato da dove sono partito, la piccola-borghesia è un decentissimo punto d'arrivo». Cfr. anche *Televisione, narrativa e critica sociale*, p. 303: «Finito il tempo delle sfere iperuranie di *Scuola di nudo*, Walter si è ripiegato nella sua placida condizione di piccolo-borghese».

⁴³⁸ Cfr. *TP*, p. 60: «“Ti annoi, Walter?” Non mi annoio, rassicuro Sergio, anche se preferirei bocconi più sostanziosi; le minuscole concussioni sono merce comune, in qualsiasi ambiente. [...] Vorrei sapere di corruzioni vere, quelle che spostano miliardi e fanno cadere i governi. Ma di quelle presumibilmente non si parla al bar, e comunque gli amici di Sergio sono pesci piccoli: loro la mutazione la incarnano, non la dirigono».

⁴³⁹ Cfr. *ivi*, p. 77-78: «La sua televisione è la mia avventura: il circo del mondo mediatizzato, di cui mi accontentavo come spettatore, lui mi invita a conoscerlo dall'altra parte del vero».

⁴⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 82: «Un patto sociale vige [...] e suona più o meno così: “tutti noi sappiamo che non stiamo realizzando nessun capolavoro, che i nostri prodotti [...] non ci rappresentano [...]; se qualcuno di noi volesse davvero mettere in gioco se stesso, lo farebbe in luoghi diversi dalla televisione, scriverebbe un libro o girerebbe un film; quindi ripieghiamo il nostro talento, se c'è, teniamocelo in tasca e pensiamo piuttosto a non rompere il giocattolo”».

quale “taroccatore” per il programma *Se fossi in te*. Riuscito a ottenere, motivato da «un residuo di pruderie intellettuale», di non essere menzionato nei titoli di coda e costretto, per lavoro, a «ricavare (o far nascere) una storia, che i protagonisti racconteranno come se stesse realmente accadendo a loro» e a «fare attenzione a che la storia “incroci” almeno in qualche punto il loro vero “vissuto”», da questa posizione emica Walter comprende quanto la televisione sia diversa da ciò che si crede: «Qui, nei corridoi, prevale il grigiore burocratico, l’attenzione a non sforare sugli orari di lavoro o sulle competenze da contratto [...]; la competizione sordida tra pari livello a colpi di leccaculismo standard [...]; tutti pensano a come galleggiare per confermare l’ingaggio». ⁴⁴¹ Nel suo rapporto con la televisione Walter cerca «una realtà immateriale o una iper-realtà» ⁴⁴², qualcosa che possa consegnargli – infrangendo una condizione «di bisogno, di miseria e di profonda umiltà» ⁴⁴³ – sensazioni e sentimenti depotenziati nella loro carica esplosiva e perciò gestibili senza pericolo per la propria incolumità. ⁴⁴⁴ Nell’osservazione ossessiva di questo elettrodomestico Walter può scatenare le proprie pulsioni sia perché «il sesso televisivo è un sesso senza complicazioni, che si consuma in un gioco di pixel, che non pretende e non suscita pretese» ⁴⁴⁵ sia perché non ha bisogno di confrontarsi con la realtà e la frustrazione che questa provoca, dal momento che in televisione tutto ciò che appare, appare come dono e non come oggetto o idea con cui entrare in lotta. Nel momento in cui la realtà smette di essere qualcosa da odiare e contro cui vendicarsi, nel medesimo programma televisivo si può assistere a una trasformazione. Quando «odiav[a] la vita» Walter guardava i documentari per osservare la morte di animali indifesi, ma quando questo odio scema gli stessi documentari gli interessano solo per il loro lato tecnico e perché «consentono di vedere quel che mai si vedrebbe a occhio nudo». ⁴⁴⁶ Walter cerca nella bassa logica e nella bassa responsabilità della visione televisiva una «grammatica narrativa fatta di “salti” ed episodi» ⁴⁴⁷ che non può essere riferita a nessun individuo e che quindi, per questo motivo, si presenta come alla ricerca di un padrone. La televisione è un agente, infine, contro cui tutte le obiezioni che è possibile opporgli si rivelano inutili. Benché al suo primo livello sia quello stesso elettrodomestico di cui in *Scuola di nudo* Walter apprezzava gli «impulsi ottici disordinati e pullulanti» e la capacità di sconvolgere la vita quotidiana, a un livello più profondo rivela la propria natura di «inconscio a cielo aperto della società». ⁴⁴⁸ In quanto tale può influire in modo diretto sull’individuo come se fosse una parte interiore del suo stesso essere, e non è quindi un caso se in relazione alla propria carriera professionale Sergio – caduto in disgrazia presso i dirigenti RAI a causa di pettegolezzi sfuggiti al controllo – rifiuti il cibo (in particolare, quello stesso taglio di carne, il filetto, disprezzato dalla madre perché cibo dello “spreco”). ⁴⁴⁹

3. Il dispositivo autobiografico in *Troppi paradisi*. Infrazioni e possibilità.

Lejeune considera l’autobiografia un caso particolare di romanzo e non come qualcosa che vi si oppone nettamente. Una distinzione tra queste due forme è possibile solo su un piano d’analisi esterno al testo, dato che il romanzo è in grado di impiegare i processi che l’autobiografia usa per persuadere

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 364.

⁴⁴² *Ivi*, p. 23.

⁴⁴³ *Ivi*, p. 21.

⁴⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 19: «la bellezza che emerge random nella normale programmazione non ha persona le sue qualità deflagranti, solo che non è più così paurosa da doverla isolare. *Sto sulla groppa del toro e lo guido per le corna*». Corsivo mio.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 18.

⁴⁴⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

⁴⁴⁷ *Televisione, narrativa e critica sociale*, p. 302.

⁴⁴⁸ Serge Daney, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano, 1995, p. 43.

⁴⁴⁹ Cfr. *TP*, p. 114: «Avevo preparato del filetto all’aceto balsamico, con patatine novelle arrosto; lo vedevo, che mangiava svogliato, ma a un certo punto gli è uscita la carne masticata dalla bocca e lui alzandosi ne ha sparso sulla tovaglia – è corso a vomitare. [...] Mentre la televisione lo sta escludendo, il suo stomaco si rifiuta di accogliere carne». Un’opposizione interessante è quella tra l’anoressia di Sergio, che desidera lavorare in tv, ma ne viene escluso, e la grassezza della madre di Walter, che esclude la tv perché desidera il figlio. Sul valore della grassezza materna nella narrativa di Siti, cfr. *Una teologia della frustrazione*, pp. 62-76.

il lettore dell'autenticità della storia raccontata. Poiché anche il rinvio all'io autoriale che l'identità tra autore del testo, narratore e protagonista costruisce non può essere provato da nulla che si trovi all'interno del testo, l'unica cosa che possa autorizzare come autobiografica la lettura è la fiducia che il lettore⁴⁵⁰ le accorda. Da qui, quindi, l'importanza di un «patto autobiografico» come «rituel destiné à établir une communication directe»⁴⁵¹ ed espresso in modi differenti (nel titolo, nella fascetta editoriale, in una dedica o in una nota conclusiva). Lejeune definisce l'autobiografia – tentandone una «'legalizzazione'» sulla base della sua «natura contrattuale» col lettore e non della sua sostanza⁴⁵² – definisce l'autobiografia come un racconto retrospettivo, che qualcuno (di reale) fa, usando la prosa, della propria vita individuale, soffermandosi in particolare modo sulla costruzione della propria personalità. I diversi elementi di questa definizione pertengono a tre differenti categorie: l'elemento del racconto («recit») e della prosa si riferiscono alla categoria della forma, quello della vita individuale e della propria personalità alla categoria del soggetto trattato, quello dell'identità tra autore, narratore e personaggio e della posizione retrospettiva alla categoria della situazione autoriale. Secondo l'analisi di Lejeune si può parlare di autobiografia ogni volta che ciascun elemento di ciascuna categoria viene soddisfatto.

Pur definendola come la «biographie d'une personne faite par elle-même»⁴⁵³, Starobinski, invece, non considera l'autobiografia un genere letterario perché non è un «genre 'régulé'». Oltre a individuare come condizioni autobiografiche l'identità di «narrateur» e «héros de la narration», la presenza di una narrazione che introduca nel racconto «la durée et le mouvement» e l'importanza dell'esperienza personale, e oltre a rimarcare – per la mancanza di spie rivelatrici – la sostanziale difficoltà nel distinguere l'io di un testo di invenzione da quello di un testo autobiografico⁴⁵⁴, Starobinski si sofferma sullo stile dell'autobiografia. Nella sua lettura non è possibile discutere di uno stile proprio della scrittura autobiografica, se si considera l'uso che questa fa di una grande varietà di stili diversi. La proposta di Starobinski consiste, quindi, nell'individuare come stile dell'autobiografia quello impiegato dal suo autore. Tale stile si costituisce come «indice de la relation entre le scripteur et son propre passé, en même temps qu'il révèle le projet, orienté vers le futur, d'une manière spécifique de se révéler à autrui».⁴⁵⁵ Lo stile dell'autore che compone un'autobiografia non ha quindi semplicemente un valore di «"forme" ajoutée à un "fond"», ma possiede una certa importanza. Ad una narrazione che, per l'oggetto stesso della sua trattazione (l'io autoriale, la propria storia e la propria trasformazione), ha per caratteristica l'autoreferenzialità, questo stile offre un ulteriore «valeur», quello cioè del modo di parlare («mode d'élocution») che appartiene solo a un determinato autore e solo a lui («singulier»). Lo stile dell'autore di un'autobiografia, un testo col quale si presenta

⁴⁵⁰ Sull'importanza e sul valore del lettore nella teoria di Lejeune, cfr. *Il patto autobiografico*, pp. 11-12: «Testualmente, parto dalla posizione del lettore: [...] dalla condizione di lettore (che è la mia, la sola che io conosca bene), ho la possibilità di afferrare più chiaramente il funzionamento dei testi [...] poiché sono stati scritti per noi, lettori, e leggendoli siamo noi a farli funzionare»; cfr. anche, *Oltre il patto autobiografico*, p. 17: «Il 'patto' proposto dall'autore si basa appunto su una dichiarazione di autenticità (parlerò di me stesso e dirò la verità) che orienta le attese del lettore e ne guadagna la fiducia». Per un confronto tra la posizione teorica di Lejeune sul valore del lettore e il periodo in cui questa è stata elaborata, cfr. Elena Porciani, *Patto e spazio autobiografico: l'avventura teorica di Philippe Lejeune*, in «Intersezioni», 27, 3, 2007, p. 426: «Lejeune, pur scrivendo negli anni aurei dello strutturalismo ed essendo tutt'altro che esente dal subire il fascino di assiologie e tipologie, è anche un precoce estimatore delle teorie che pongono l'accento sul ruolo lettore. Ne consegue che la sua esperienza di lettura si fa carico di una modalità di ricezione che va al di là della sua individualità e si presenta come tipica del lettore europeo (francese) del Novecento avanzato».

⁴⁵¹ *L'autobiographie en France*.

⁴⁵² Cfr. *Oltre il patto autobiografico*, p. 17.

⁴⁵³ *Le style de l'autobiographie*.

⁴⁵⁴ Cfr. *ivi*: «le je du texte fictif est indiscernable du je de la narration autobiographique "sincère". On en conclut aisément que, sous l'aspect de l'autobiographie ou de la confession, et malgré le vœ de sincérité, le "contenu" de la narration peut fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à l'autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr».

⁴⁵⁵ *Le style de l'autobiographie*.

in modo specifico, oltre che singolare, alla società, è quindi «la presa diretta dell'uomo sul mondo, il suo installarsi nel mondo nel modo dell'apertura».⁴⁵⁶

Vi sono quindi diversi elementi – al netto dei “fatti non accaduti” – per cui non è possibile parlare per *Troppi paradisi* di autobiografia. Il capitolo “La miseria dei miei”, primo di *Troppi paradisi* e fondativo per tutta la discussione condotta da Walter nel testo, può essere considerato falsamente autobiografico già a livello formale, e a confermare ciò non è necessario risalire a quell'Avvertenza che, come paratesto, presenta la spia autofinzionale.⁴⁵⁷ Innanzitutto viene a mancare, proprio a partire da questo capitolo, quel dato di certezza per cui Lejeune parla di autobiografia e che per Starobinski – appurata la costanza pronominale – è necessario per «retracer la genèse de la situation actuelle, les antécédents du moment à partir duquel se tient le “discours” présent».⁴⁵⁸ Questo dato è il racconto dell'infanzia, o quantomeno della prima adolescenza⁴⁵⁹, quando la personalità inizia a costruirsi in seguito agli scontri con le autorità ad essa esterna.⁴⁶⁰ L'importanza di questa epoca della vita nello statuto autobiografico ha motivazioni essenzialmente classificatorie. Individuare un'autobiografia a partire dalla presenza del racconto dedicato a questa età permette di escludere tutte quelle scritture che riportano solo una tranche de vie o che trattano di un solo momento della vita.⁴⁶¹ I due termini di paragone utilizzati dalla letteratura critica sull'autobiografia per descriverne la strategia retorica cominciano infatti in questo modo. Sia le *Confessioni* di Sant'Agostino sia quelle di Rousseau iniziano il proprio racconto autobiografico a partire dall'infanzia.⁴⁶² È solo da un inquadramento della dimensione passata, con un Io cristallizzato nel tempo e nella memoria dell'autore, che l'autobiografo può partire per illustrare la dimensione presente, con lo scopo di mostrare quanto l'*je actuel* – che sta componendo un testo inteso come ricapitolazione di sé stesso – sia riuscito a de-cristallizzarsi o meno.⁴⁶³ A parte episodi minimi o insufficienti a dare una lettura unitaria del percorso infantil-adolescenziale dell'uomo cresciuto, in *Troppi paradisi* manca del tutto una narrazione completa e dedicata a quest'epoca della vita che nel testo autobiografico si presenta non solo come premessa del discorso, ma anche come contesto. A impedire di parlare pienamente di autobiografia per *Troppi*

⁴⁵⁶ Oscar Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, Genova, il melangolo, 2008, pp. 25-26. Cfr. anche Gilles Gaston Garner, *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris, 1968, pp. 7-8.

⁴⁵⁷ Cfr. *L'io possibile*, pp. 241-242: «lo scrittore [Walter Siti, ndr.] opera essenzialmente in due ambiti per dimostrare che sta mentendo e che il lettore non deve prestargli fede: il paratesto, ove si rivela il carattere essenzialmente inventato del racconto [...] e la forzatura dei dati anagrafici [...]. Non sono procedimenti che modificano sensibilmente la trama del racconto o la orientano in maniera decisiva, ma spostamenti di valore simbolico essenziale per intuire l'ambizione finzionale dell'autore».

⁴⁵⁸ *Le style de l'autobiographie*.

⁴⁵⁹ Dato disatteso in *TP*, che infatti inizia ponendo Walter «in questo autunno del novantotto, a sessant'anni abbondantemente compiuti», cfr. *TP*, p. 11.

⁴⁶⁰ Cfr. Massimo Recalcati, *Elogio del fallimento. Conversazioni su anoressie e disagio della giovinezza*, Erickson, Trento, 2011, edizione elettronica: «[L]'adolescenza è un viaggio turbolento, necessariamente turbolento, perché cadono tutte le identificazioni infantili e non sono ancora pronte quelle della vita adulta. È un momento di scorticamento identificatorio doloroso ma è anche un tempo di grande apertura, di curiosità, di sperimentazione. Si incontra la vita nella sua dimensione più sfaccettata e più ricca».

⁴⁶¹ *L'autobiographie en France*: «Nous éliminons donc tous les récits qui portent sur un seul épisode de la vie de l'auteur, ou sur une période limitée de sa vie adulte».

⁴⁶² Così per Sant'Agostino, cfr. Sant'Agostino, *Confessioni*, a cura di Jacques Fontaine, Marta Cristiani, José Guirau, et al., trad. it. di Giocchino Chiarini, vol. I, lib. I, Mondadori, Milano, 1992, p. 23: «Muovendo dall'infanzia verso l'oggi, non entrai forse nella fanciullezza? O meglio, non entrò essa in me succedendo all'infanzia? Non è che questa se ne fosse partita: dove avrebbe potuto andare? E tuttavia non era più. Non ero infatti più un bimbetto incapace di parlare, ma un fanciullo che parlava». Così per Rousseau, cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Le confessioni di J.-J. Rousseau*, in *Opere*, a cura di Paolo Rossi, trad. it. di Valeria Sottile Scaduto, Sansoni, Firenze, 1972, pp. 747-748: «Nacqui a Ginevra nel 1712 dal cittadino Isacco Rousseau e dalla cittadina Susanna Bernard. [...] Da tali genitori ricevetti la vita. Di tutti i doni che il cielo aveva loro dispensati il solo che mi lasciarono fu un cuore sensibile; quello che aveva fatta la loro felicità fu la causa di tutte le sventure della mia vita».

⁴⁶³ Cfr. *Le style de l'autobiographie*: «c'est parce que le moi révolu est différent du je actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un autre temps, mais surtout comment, d'autre qu'il était, il est devenu lui-même. [...] La chaîne des épisodes vécus trace un chemin, une voie (parfois sinueuse) qui aboutit à l'état actuel de connaissance récapitulative».

paradisi vi è anche la tipologia della sua «retrospezione». Anche se *Troppi paradisi* presenta il proprio protagonista come caratterizzato dall'età della vecchiaia, e quindi è ripreso quando appare «possibile una visione d'insieme e quindi un'interpretazione di *tutta* la sequenza degli eventi giudicati pertinenti», la stessa visione non si allarga ad abbracciare la totalità di quanto è venuto prima. Se l'autobiografia è costitutivamente «difettiva in *articulo mortis*», quella supponibile per *Troppi paradisi* lo è anche per quanto riguarda gli atti della gioventù (e lo stesso vale anche per *Scuola di nudo*, che, se si scioglie il riferimento dantesco del trentacinquesimo anno d'età, inizia da una sorta di «vecchiaia» che non riferisce nulla del passato).⁴⁶⁴

3.1. Lo stile come possibilità autobiografia per *Troppi paradisi*.

3.1.1. Quanto non è stile autobiografico.

È per una questione stilistica, invece, intesa come la intende Starobinski, che *Troppi paradisi* mostra di poter essere una autobiografia. Se nell'autobiografia lo stile è quella manifestazione retorica caratterizzata dalla «redundance» che accresce la referenza tra l'Io e il testo che sta componendo⁴⁶⁵, già di per sé autoreferenziale, sulla base del fatto che – appartenendo solamente a tale specifico Io – individua la voce singolare dell'autore⁴⁶⁶ e la presenta al “mondo”⁴⁶⁷, in *Troppi paradisi* è possibile osservare una ricorsività individualizzante tale da poter parlare di autobiografia anche al di là delle affermazioni di Walter.⁴⁶⁸ D'altra parte, come ha detto più volte a proposito della composizione dei suoi testi a partire da *Scuola di nudo*, Siti ha letto e tenuto presente gli stessi teorici dell'autobiografia⁴⁶⁹, oltre ad aver esercitato un costante controllo sul proprio modo di scrivere.⁴⁷⁰ Intendendo in questa sede con “stile” l'insieme delle caratteristiche formali che distinguono un testo e limitandomi a discutere di stile autobiografico di Siti solo per *Troppi paradisi* – e quando necessario solo per quelle opere che con questa hanno un certo dialogo – non vanno considerati come elementi stilistici la «surdeterminazione» e la «miniaturizzazione» perché pertengono a un piano logico diverso del testo e quindi non possono essere utilizzate per definire lo stile autobiografico utilizzato in *Troppi paradisi*. Per corroborare questa affermazione è necessario spiegare cosa siano e perché le escluda dal “canone stilistico” di questo testo.

Dopo averli definiti in *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti* come «strumenti formali», Siti torna a discutere di surdeterminazione e miniaturizzazione nella conversazione con Gianluigi Simonetti pubblicata su «Contemporanea».⁴⁷¹ In questa occasione Siti afferma di aver utilizzato

⁴⁶⁴ Cfr. *Oltre il patto autobiografico*, pp. 20-21.

⁴⁶⁵ Cfr. Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966, p. 52: «Le osservazioni fatte sulla parola si possono estendere a tutta l'opera: se ne deduce che fra l'espressione verbale e il complesso dell'opera deve esistere, nell'autore, un'armonia prestabilita, una misteriosa coordinazione fra volontà creativa e forma verbale».

⁴⁶⁶ Cfr. *Lo style de l'autobiographie*: «La redundance du style est individualisante: elle singularise».

⁴⁶⁷ Cfr. *Questioni di filosofia dello stile*, p. 28: «lo stile è espressione di una vocazione fortemente *monistica* sul piano ontologico e di una concezione *dinamica* sul piano semantico. L'ultimo Merleau-Ponty direbbe forse che si tratta del lato invisibile del visibile».

⁴⁶⁸ Cfr. *TP*, p. 438: «Marcello mi sta espellendo all'autobiografia». È interessante notare come anche in *Scuola di nudo* Walter si sia prodigato nell'affermare per il testo composto lo statuto autobiografico, cfr. *SN*, p. 479: «in ogni caso rinuncio a qualsiasi forma di impunità letteraria e attesto, anche ai fini penali, che questa è un'autobiografia e non un romanzo».

⁴⁶⁹ Cfr. *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*: «ricordo che rilessi e postillai con attenzione *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune»; cfr. *L'io possibile*, pp. 243-244: «Al di fuori del dibattito francofono degli anni '80-'90, nessuno quanto Siti ha riflettuto con tanta costanza sul tradimento del patto autobiografico [...]. Siti è uno dei pochissimi scrittori [...] ad avere conosciuto tale dibattito e ad aver imperniato, almeno da una certa data in poi, la propria scrittura contro gli schemi prescrittivi di Lejeune».

⁴⁷⁰ Cfr. *Scuola di demoni*, p. 96: «fin dall'inizio avevo l'idea di non poter esporre storie autobiografiche se non difese da una corazza formale impeccabile, almeno a mio giudizio. Da qui un'attenzione enorme al modo di scrivere, e quindi anche moltissima attenzione per esempio alle cadenze dialettali e al linguaggio lirico».

⁴⁷¹ Siti discute di surdeterminazione e miniaturizzazione in *Il realismo è l'impossibile*. Qui l'autore contestualizza la loro trattazione in una discussione sul realismo in quanto reputa questi due strumenti come elementi della propria tecnica

questi due strumenti perché aveva imparato, attraverso di essi, a dire «la verità senza crederci». Il problema della verità non gli si è posto in modo assoluto, ma in relazione alla scrittura dell'io e al senso comune che la accompagna. Se il semplice «scrivere di sé è considerato moralmente riprovevole, come se fosse un eccesso di narcisismo e di egoismo»⁴⁷², ma non può essere cassato perché solo il compiacimento del proprio punto di vista è moralmente riprovevole, bisogna fornire un quid ulteriore a tale scrittura dell'io, in modo che ottenga una patente nobilitante. Bisogna fare in modo che le proposizioni dette da un io simulino una verità che, tuttavia, non è tale perché ha in sé il rimando ad altre strutture, come la menzogna che simula di essere autentica avendo presente la verità che non deve *tradire*. Lo strumento che Siti usa per far sì che anche lui stesso creda a quelle proposizioni che presenta come vere è, appunto, costituito da surdeterminazione e miniaturizzazione, che gli permettono di confessarsi, pur non facendolo. «'Surdeterminazione' significa che non accettavo nessun fatto per buono, narrativamente, se non aveva almeno due significati, meglio se tre»: Siti inserisce nella struttura confessionale fatti che promuove come veri solo se sono all'altezza di un'«ipotesi».⁴⁷³ La surdeterminazione, però, non riguarda solo elementi più propriamente narrativi della trama (episodi, scene, ecc.), ma coinvolge «tutti gli elementi del testo».⁴⁷⁴ La miniaturizzazione consiste invece nel «trova[re] delle forme 'mitiche' che sta[nno] alla base dei fatti raccontati, e poi [ridurle] ai minimi termini, in modo che il lettore avvert[a] appena la loro presenza».⁴⁷⁵ Nei risultati ottenuti dall'applicazione di questi due strumenti formali vi è l'opposizione tra una verità che è «dell'esperienza» e una verità della struttura, cioè una verità che «non perdona» perché – nel sacrificio di quella precisione dei dati connaturale all'autobiografia, a tutto favore invece di una densità generale che pertiene più al romanzo – il tentativo di conoscere a fondo qualcosa non si ferma solo a quanto ne permette la mimesi, ma si irradia anche nella forma attraverso cui questo tentativo si struttura. Le somiglianze tra le due strutture formali, date principalmente dal fatto che entrambe, pur non avendo «niente a che vedere con i doppi livelli di lettura di cui parla Eco, organizzati dall'autore per venire incontro a diversi tipi di lettore»⁴⁷⁶, insistono sulla possibilità di «esprimere il maggior numero possibile di significati *contemporaneamente*».⁴⁷⁷ La citazione di Umberto Eco fatta da Walter Siti nell'intervista condotta da Simonetti non sottintende alcuna polemica contro certa narrativa postmoderna italiana, benché Donnarumma – individuando nella narrativa di Siti un'«eredità postmoderna» elaborata «per passare a qualcosa che [postmoderno] non [...] è più» – opponga l'*ombra* postmoderna di Siti⁴⁷⁸ proprio a quella non solo di Manganelli, Calvino e Tabucchi, ma anche

realista. Definendo il proprio realismo come una tecnica che tende a individuare le mancanze della realtà col fine di operarne un “tradimento”, questi due strumenti favorirebbero proprio questo scopo: il primo collega «un dato di realtà a un elemento simbolico», il secondo permette all'autore di mostrare alla realtà «quel che [...] non ha saputo essere», cfr. *Il realismo è l'impossibile*, pp. 59-63: 61.

⁴⁷² *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*.

⁴⁷³ Il caso che riporta è quello del traffico d'organi condotto insieme a Mimmo in *Un dolore normale*. Il fatto narrativo dei due amanti che trasportano un cuore asportato di fresco fino a Marsiglia perché uno dei due non è riuscito a trovare un mestiere migliore è stato promosso solamente dopo che la sua struttura di base (il trasporto del cuore in un contesto che è d'amore) ha confermato «un passo famoso della *Vita nuova* di Dante» e quello delle «metafore amorose» dell'amor cortese.

⁴⁷⁴ Secondo quest'altra specificazione sarebbe un prodotto surdeterminato anche la dominante sdrucchiola nelle poesie di *Un dolore normale*: le poesie caratterizzate da questo andamento ritmico sono «coerenti all'idea generale di struttura conoscitiva che si insinua inavvertitamente sotto la quotidianità autobiografica». Cfr. anche *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, p. 255.

⁴⁷⁵ I casi riportati da Siti in merito a questo strumento sono il mito servo-padrone in *Scuola di nudo* e il mito di Adamo ed Eva in *Un dolore normale*.

⁴⁷⁶ Gianluigi Simonetti, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione», 1, 2003, p. 166.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 165.

⁴⁷⁸ *Ombra* postmoderna che si concretizzerebbe soprattutto per questioni tematiche e per indirizzo filosofico-culturale (nichilismo).

di Eco stesso sulla base di un cambio di direzione.⁴⁷⁹ La citazione sitiana di Eco equivale più che altro, avendo individuato un proprio opposto, a dichiarare la metodologia del proprio lavoro narrativo. Anche se il double coding de *Il nome della rosa* di Eco, ovvero la presenza di livelli di lettura diversificati a seconda del patrimonio culturale posseduto dal lettore, da un lato, e la stratificazione del senso⁴⁸⁰ di Siti, dall'altro, sembrano avere dei punti in comune, non è così. Il double coding de *Il nome della rosa* struttura quello che Alberto Casadei definisce come «romanzo allusivo»⁴⁸¹ su almeno tre livelli di lettura: il primo è quello che trae senso semplicemente dallo sviluppo della storia e non presuppone dal lettore nessun atteggiamento; il secondo è quello che si completa per mezzo della percezione che vi sia qualcosa che va al di là della storia raccontata; il terzo è quello in cui “primo” e “secondo” livello si uniscono e la lettura che se ne ricava può essere quindi di tipo critico ed estetico. Questa intenzione di lavoro narrativo presuppone quindi la partecipazione di un lettore – investito di una certa fiducia, nel caso in cui riesca a raggiungere il terzo livello di lettura, oppure oggetto di un atteggiamento di sufficienza, nel caso in cui si arresti al primo – che deve co-operare affinché il testo funzioni. La stratificazione del senso di Siti, invece, sottopone la narrativa al pericolo che il lettore possa abbandonarla o non intercettare le intenzioni autoriali. La sfida di tale stratificazione è tale perché presuppone «un invito alla *seconda lettura* che è terribilmente inattuale, perché presuppone un rischio e una fatica».⁴⁸² La co-operazione del lettore risulta essere necessaria anche in questo caso, ma non vi è nulla che possa riscattarne la mancanza. Se nella lettura della trilogia autofinzionale il lettore “rifiutasse” l’invito alla seconda lettura non riuscirebbe a cogliere la struttura profonda dell’operazione letteraria: se si limitasse solo a una “prima” lettura e ad accettare i testi come autobiografici si perderebbe quello strato di senso che è dato dal romanzesco.⁴⁸³ Il lettore, quindi, sarebbe portato a credere che «le cose che legge siano lì perché sono successe e basta: se ne libera in fretta perché sono cose lontane da lui. O, se invece sono cose vicine a quelle che lui stesso ha vissuto, le liquida come banali».⁴⁸⁴ Questa figura, a cui Lejeune aveva dato così grande credito per il ruolo che la sua accettazione del patto autobiografico comporta, non riceve la stessa fiducia concessa dall’autore de *Il nome della rosa*. D’altra parte, sebbene i due autori possano essere accomunati dal fatto di essere professori-romanzieri, se Eco ha puntato a un ampio pubblico, Siti ha impostato il proprio dialogo con quei lettori che possedessero una «‘sintassi del pensiero’» in grado di riconoscere anche nel romanzo «‘l’illusione del valore’»⁴⁸⁵, ovvero con un lettore implicito, che, tuttavia, è in parte diverso da quello teorizzato da Iser.⁴⁸⁶ Per Iser il punto di contatto tra l’autore e il lettore che ha in mente è il possesso di una «enciclopedia mentale»⁴⁸⁷ che è a entrambi comune, dal momento che si scrive essenzialmente per chi ci è contemporaneo, e che può attivare determinati parametri culturali (valevoli solo nel periodo storico che li ha prodotti e in cui l’opera viene composta). Il lettore implicito di Siti non è caratterizzato dal possesso di tali parametri, ma solamente dalla predisposizione ad

⁴⁷⁹ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 114-115: «alla figuralità che scherma il presente con le maschere della dizione obliqua, del manierismo, del recupero citazionale dei generi, della letteratura di letteratura, Siti oppone una retorica della presa diretta e del vissuto autobiografico come fonte privilegiata, se non esclusiva, del racconto».

⁴⁸⁰ Cfr. *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*: «I miei romanzi sono fatti in genere di molti strati, perché è l’unica forma [...] che finora sono riuscito a trovare per fare in modo che una zona del romanzo smascheri l’altra».

⁴⁸¹ Alberto Casadei, 1994: *i destini incrociati del romanzo italiano*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 31, 2/3, 2002, p. 269.

⁴⁸² *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*.

⁴⁸³ Cfr. *ivi*: «Mentre l’autobiografia racconta i fatti ‘perché sono accaduti’, il romanzo racconta i fatti ‘perché hanno senso’».

⁴⁸⁴ *Ivi*.

⁴⁸⁵ *Ivi*.

⁴⁸⁶ Cfr. Anna Gerratana, *Il ruolo del lettore nell’estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, in «BAIG. Bollettino dell’Associazione Italiana di Germanistica», 4, 2011, p. 32: «[Il lettore è] inteso da Iser non come lettore reale bensì come lettore implicito, ideale destinatario del testo. Il concetto di lettore implicito è un modello trascendentale che comprende tutte le singole concretizzazioni che il testo può assumere. Ciascun lettore, nella propria lettura, può realizzare solo singole concretizzazioni di un testo sulla base delle proprie disposizioni».

⁴⁸⁷ *Contro l’impegno*, p. 15.

applicare una “sintassi del pensiero”, che deriva dal riconoscimento della conoscenza come valore su cui riflettere.⁴⁸⁸

È nella stratificazione dei sensi, quindi, che surdeterminazione e miniaturizzazione agiscono maggiormente, rinviando ad «ulteriori sovrasensi simbolici»⁴⁸⁹ che non sono palesi nella storia (la prima) e comprimendo «in frasi e situazioni quotidiane» qualcosa che esorbita dal quotidiano stesso, dando tuttavia a quest’ultimo un ulteriore livello di valore (la seconda); entrambe suppliscono all’accusa di inanità o di banalità che è possibile avanzare nei confronti del “fatto autobiografico”.

Non è pertanto un caso che questi due strumenti considerati da Siti come formali abbiano ampio luogo in testi autofinzionali prodotti all’ombra della contraddizione di agire contro il “flusso” opponendogli qualcosa di simile.

Intorno a questi due strumenti è possibile porre una questione interessante perché può specificare qualcosa di ulteriore in merito all’autofinzione sitiana. Riprendendo la tassonomia di Gérard Genette in *Fiction et diction*, Marchese asserisce che il «gioco di Siti» può essere messo in collegamento con la «categoria squalificante dell’“autobiographie honteuse”»⁴⁹⁰ e che «quella di Siti sarebbe una “falsa autofinzione”, che viene spacciata per *fiction* solo per mascherare una confessione autobiografica di cui ci si vergognerebbe (da cui l’aggettivo *honteuse*)»; caratterizza inoltre l’aggettivo *honteuse* della categoria genettiana affermando «nel senso di “confessione che si vergogna di sé e quindi viene contraffatta con l’invenzione”». ⁴⁹¹ Il ricorso alla tassonomia di *Fiction et diction* è interessante perché, oltre alla questione del vero e del falso nell’autofinzione che di solito si “gioca” sull’alterazione o meno di dati verificabili, chiama in causa il sentimento della vergogna, che verrebbe sedato nell’autofinzione sitiana da questo movimento: “chiamo *finto* qualcosa che è invece è *vero* per vergogna che quest’ultimo sia scoperto come tale e questo *vero* lo chiamo chiaramente *finto* laddove affermo al lettore che quanto si accinge a leggere corrisponde se non al vero totale, al vero che la mia memoria mi concede”. È mio parere che la questione si ponga in altri termini. Considerando come stabile per *Troppi paradisi* lo statuto autofinzionale, per alcune di quelle stesse strategie discorsive che lo stesso Marchese individua come in condivisione con il modo fantastico⁴⁹², non si può stabilire se la narrazione – autobiografica o pseudo-autobiografica che sia – sia sottomessa a un tono generale di vergogna, se non è lo stesso narratore a informarci in questo senso. È in sedi extratestuali come le interviste o i commenti che si può constatare se l’autore abbia provato vergogna per determinati passaggi del testo. Se fosse Walter a vergognarsi di quanto ha confessato, la lettura di *Troppi paradisi* non riuscirebbe a soddisfare quelle premesse saggistiche di conoscenza della realtà attraverso il riferimento a un singolo Io contenute nell’Avvertenza e che così tanto lo differenziano come testo rispetto agli altri de *Il dio impossibile*. La surdeterminazione e la miniaturizzazione possono, a questo punto, essere richiamate in un discorso sulla possibilità che *Troppi paradisi* sia una autobiografia «honteuse». Se la presenza di una serie di pensieri o di azioni compiute da Walter può distogliere l’attenzione del lettore da altri punti in cui l’elemento che potrebbe provocare un senso di vergogna riesce a restare inosservato, nel contesto di *Troppi paradisi* a cosa servirebbe concretamente il ricorso a questi due strumenti formali? Potrebbero in effetti aumentare il tasso di invenzione nel testo e quindi confermare la presenza del romanzesco in una confessione che resta in ogni caso vera. L’Hegel a cui rimanda il rapporto tra Walter, il Cane e il Padre o il prototipo dantesco del Virgilio a cui rimanda il

⁴⁸⁸ Cfr. *Dialoghi con Anchise*: «[In merito ai propri lettori, ndr.] Ho visto che sostanzialmente sono persone colte, irrimediabilmente elitari. Io penso poi che il lavoro del romanziere sia un lavoro di élite, perché comporta tante [...] competenze diverse. Quindi in genere i miei lettori sono intellettuali o paraintellettuali (come gli insegnanti) [...]. I miei lettori sono persone, credo, che hanno avuto a che fare con dei propri luoghi oscuri, che nella vita non hanno avuto la pappa pronta. Diciamo, probabilmente, un pubblico di nevrotici».

⁴⁸⁹ *Un realismo d'emergenza*, p. 166.

⁴⁹⁰ *L'io possibile*, p. 238.

⁴⁹¹ *Ivi*, p. 240.

⁴⁹² Tra quelle che Marchese elenca, seguendo il modello proposto da Remo Cesarani in *Le radici storiche di un modo narrativo*, e condivido vi sono l’«utilizzo di quei procedimenti dell’enunciazione, in particolare la narrazione in prima persona, ma anche la frequente presenza nel racconto di destinatari espliciti [...] che attivano al massimo e autenticano la finzione narrativa» e il «forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio», cfr. *L'io possibile*, p. 130.

ruolo di Marcello che accompagna Walter nella borgata possono innestare su una confessione vera l'invenzione che la scherma, e in questo senso potrebbero indicare la presenza di un'invenzione letteraria. Eppure, questo potrebbe essere valido solo se, invece che precedere la scrittura, surdeterminazione e miniaturizzazione ne fossero parte visibile e risultassero chiari anche alla prima lettura che Siti consiglia di replicare. Marchese ha ragione quando a proposito dell'autofinzione di Siti afferma che «è innegabile la difficoltà estrema di penetrare nelle ragioni private della scrittura altrui, soprattutto quando appare una scelta sofferta e meditata».⁴⁹³ È infatti proprio questa una delle ragioni per cui in merito ai testi sitiani è spesso facile confondere autobiografia e romanzo, i «fatti 'perché sono accaduti'» e i «fatti 'perché hanno senso'». La scelta che si pone è quindi di tipo metodologico. Poiché, come ricorda Lejeune, da un punto di vista interno non vi è una sostanziale differenza tra autobiografia e romanzo, e che pertanto l'unico criterio differenziante deve essere colto all'esterno, o si sceglie di considerare tutti i testi della trilogia come autobiografici, e quindi a considerare i fatti in quanto accaduti, o si sceglie di considerarli come autofinzionali⁴⁹⁴, e quindi a considerare i fatti, oltre che come eventi narrativi, in quanto fenomeni dotati di un senso ulteriore. Seguendo la prima metodologia il rapporto Walter/Cane/Padre resta letterale, cioè una dinamica di potere in cui il soggetto non riesce a elevarsi dal livello in cui è relegato, mentre il ruolo di Marcello nei confronti di Walter si limita a essere quello di “padrone di casa” del proprio ambiente. Seguendo la seconda metodologia, invece, la dinamica che coinvolge Walter con i suoi colleghi pisani assume ben altro, e ben più profondo, significato, e il ruolo di Marcello diventa quello di favorire – come accade a Dante – l'acquisizione di una conoscenza ulteriore a chi è esterno ai suoi luoghi. La prima metodologia, pertanto, considera solo una “prima lettura”, la considera *vera* e in questo “vero” va in cerca di quell'invenzione che ne maschera la vergogna, mentre il “senso” degli eventi e dei fatti viene schiacciato dal loro essere-stati o essersi-verificati; la seconda metodologia, invece, pur considerando la “prima lettura” come momento fondante della comprensione del testo, non si limita ad assumerla *sic et simpliciter*, perché la questione della commistione tra confessione e invenzione non si pone in termini “protezionistici” della seconda sulla prima. Effettuare la “seconda lettura” non permette di verificare sulla base dell'invenzione quanto verità confessionale sia presente nel testo, ma di verificare quanto “senso” la prima dia alla seconda (quanto senso dà l'hegelismo della logica servo-padrone al senso di inadeguatezza e impotenza di Walter nell'ambiente di lavoro dell'Accademia, quanto senso dà il prototipo virgiliano a Marcello nella sua relazione con Walter).⁴⁹⁵ Per poter rispondere al “flusso” con qualcosa che per disinnescarlo avrebbe dovuto mimarne i processi, utilizzando contro di esso la medesima inapparenza della sua violenza, «l'unica strada era quella di *non confessarsi*, [...] imparare a dire la verità senza crederci».⁴⁹⁶ E riuscire a credere a una verità dispostasi in una finzione, ovvero in qualcosa a cui quasi per statuto non va prestata fede, è stato possibile per l'autore solo spostando i confini della realtà entro quelli del suo opposto: «quando la realtà empirica non avrebbe reso giustizia all'ipotesi, ero *costretto* a inventare».⁴⁹⁷ Gli strumenti individuati da Siti come formali sono serviti a rendere possibile tale sconfinamento e a rendere credibile – innanzitutto a sé stesso – qualcosa che vero non era. Infatti, i rimbrotti che amici e conoscenti hanno fatto all'autore non si sono riferiti tanto al fatto che sono stati colti in contropiede da una verità che doveva essere taciuta e che invece è stata rivelata, ma proprio dal fatto che «non era

⁴⁹³ *Ivi*, p. 240.

⁴⁹⁴ Questa scelta, tuttavia, va compiuta accompagnandola con lo sforzo ermeneutico di dare senso, anche all'interno dell'invenzione, ai motivi per cui – da un testo all'altro – l'invenzione stessa perde di unità, come nel caso dei parenti morti in un testo e vivi in un altro.

⁴⁹⁵ Cfr. Antonio Tricomi, *La repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 262: «Perché il protagonista e autore fittizio di *Troppi paradisi* può considerarsi una controfigura non solo dell'autore effettivo del testo, ma di chiunque appartenga alla società occidentale? O meglio: il Siti che nel romanzo dice 'io', quanto *vuole* essere un'immagine, una merce dell'Occidente? E nel caso in cui egli non fosse totalmente o addirittura non fosse affatto, ma soltanto si sforzasse di diventare o di apparire un'incarnazione dello stereotipo occidentale di uomo, questo quali significati aggiungerebbe al libro?».

⁴⁹⁶ *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*.

⁴⁹⁷ *Ivi*.

la verità immediata, la verità pettegolezzo quella [raccontata]». ⁴⁹⁸ Lo stesso Marco Santagata, “colpito” dal Matteo Casimbeni che in *Scuola di nudo* è il personaggio a lui riferibile, ammette che il disturbo avvertito non è stato per qualcosa per cui avrebbe potuto “vergognarsi” e che Siti avrebbe rivelato, ma per una verità che non coincideva con quella a cui per tanti anni aveva creduto. ⁴⁹⁹

3.1.2. Quanto è stile autobiografico.

A costituire i termini dello stile autobiografico di Siti in *Troppi paradisi*, ovvero di ciò che è riferibile all'autore e solo a lui vi sono altri elementi. Nella ricorsività di questo stile rientrano la frammentazione narrativa, l'uso delle parentesi, la temporalità di grado zero, la *nominatio* e il “name-dropping. Non considero, invece, un tratto saliente del canone dello stile autobiografico di Siti la focalizzazione interna dal momento che questa è caratteristica non della sua scrittura, ma del genere a cui si rifà.

La frammentazione narrativa che marca lo stile autobiografico di Siti non è data semplicemente dall'aderenza alla tendenza di certa narrativa contemporanea, ma anche da altri fattori che dialogano con le tematiche di *Troppi paradisi* e con l'io al centro del racconto.

Tipico dello stile autobiografico di Siti è lasciare che Walter o rifletta su quanto gli sta accadendo e su quanto potrebbe accadergli se prendesse determinate scelte/decisioni o descriva il proprio circostante, che costituisce in quel momento il suo ambiente fisico, sentimentale e psicologico. All'interno di uno stesso capitolo i momenti riflessivi e i momenti descrittivi si trovano tra loro in un rapporto disgiuntivo e non agglutinante e il gesto di carpire il senso complessivo del discorso fatto da Walter è lasciato al lettore; questi deve operare da solo un'operazione di unità razionale ritrovando in sé quella «tattilità mentale» in grado di restaurare una continuità tra i termini sui quali si applica la descrizione («oggetti») e i termini da cui è scaturita la riflessione, oltre che quelli della riflessione stessa («pensieri»). ⁵⁰⁰ Spesso anche gli stessi capitoli sono caratterizzati da una maggiore polarizzazione o in direzione degli «oggetti» o in direzione dei «pensieri», con il primo caso rappresentato esemplarmente da “La miseria dei miei” e il secondo da “Io sono l'Occidente”. La disgiunzione, invece di essere sfumata come, ad esempio, nel romanzo-saggio tradizionale, attraverso lo strumento del dialogo che permette, oltre a una pausa del narratore e della sua responsabilità, proprio la fusione tra il *mondo* e il *concetto* ⁵⁰¹, è in modo plateale esibita negli spazi bianchi che aggiungono un'ulteriore scansione a quella classica dei paragrafi nei capitoli e che fungono come «elemento per isolare specifiche sequenze [...] che si susseguono senza che vi sia necessariamente un'interconnessione logica tra loro». ⁵⁰² Questa frammentazione, quindi, non agisce solo a livello del plot narrativo, ma anche a livello testuale, tanto da dare alla progressione autobiografica di Walter un'aura di “respiro”, di dizione vocale, che denuncia – anche per semplice impatto visivo – «l'immediatezza artefatta del narrato» ⁵⁰³, data l'incompatibilità che agisce, a livello di logica, tra “verificarsi dell'evento” e suo darne conto.

La frammentazione narrativa di *Troppi paradisi* non si deve né a una sostanziale libertà nel trattare l'argomento principale né alla particolarità del rapporto che intrattiene autore, narratore e personaggio. Per il caso di *Troppi paradisi* mi sembra utile affrontare un discorso sul medium televisivo, e in particolare sul suo linguaggio. Come già sottolineato da Donnarumma, la televisione

⁴⁹⁸ *Ivi*.

⁴⁹⁹ Walter Siti e Marco Santagata, *Amici nemici*, Il Dondolo, Modena, 2017, edizione elettronica: «Facendo di mestiere il critico letterario, non avevo certo preso alla lettera le affermazioni del libro, ma [...] ero stato costretto a prendere atto che il Siti autore aveva ricostruito un paesaggio sentimentale che fino ad allora io avevo ignorato. Ignorato o rimosso? Ancor oggi non saprei rispondere: è un fatto che le ombre da lui proiettate su un paesaggio che io ricordavo sereno mi avevano turbato. Mi sono sentito colpevolmente ingenuo, colpevole di non saper vedere la realtà».

⁵⁰⁰ Cfr. *Un realismo d'emergenza*, pp. 164-165.

⁵⁰¹ Cfr. Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio. 1884-1947*, Bompiani, Milano, 2017, pp. 105-145.

⁵⁰² *Una teologia della frustrazione*, p. 120.

⁵⁰³ *L'io possibile*, p. 239.

come sdegno degli intellettuali nella narrativa di Siti ha passato ormai il segno: «più che evocare cambiamenti apocalittici, la fruizione televisiva [è diventata] simbolo della vita domestica tout court, esperienza diffusa e non circoscritta; il televisore elettrodomestico e compagno avvolgente del personaggio medio».⁵⁰⁴ Per aver conosciuto un lungo processo di normalizzazione, in cui è passata da «elemento scenico, strumento di trasmissione dei ‘rumori di fondo’ della società»⁵⁰⁵ a referente extratestuale di effetti di realtà e aver fornito quelle «localizzazioni precise e verosimili» che Cesare Segre individua come all’origine, appunto, di «effetti di realtà»⁵⁰⁶, la televisione in *Troppi paradisi* non si limita a essere solo la tematica delle riflessioni di Walter sull’Occidente o uno spunto narrativo utilizzato da Siti per permettere al suo personaggio di “rinascere”.⁵⁰⁷ È condivisibile il punto di vista di Nora Moll, che individua in un trio di libri dei primi anni Zero, tra cui *Troppi paradisi*, proprio la televisione come argomento attraverso il quale affrontare «una riflessione circa la possibilità e le modalità di condurre una critica letterario-finzionale della civiltà occidentale [e] di condurre tale ‘Kulturkritik’ [...] entrando [...] in simbiosi con lo stesso medium [televisivo], usando il suo stesso linguaggio».⁵⁰⁸ Infatti, lo stesso linguaggio televisivo in *Troppi paradisi* viene non solo affrontato, ma compreso e così tanto assorbito da diventare modello stilistico della sua stessa scrittura. Come notato da Coiro, «in *Troppi paradisi* l’interesse di Siti per la televisione deborda i confini del tema letterario e si distende in due direzioni»⁵⁰⁹: da un lato il prodotto culturale che si usa definire genericamente come “televisione” viene assunto come «misuratore» di una trasformazione degli individui in qualcosa che idealmente è oltreumano («proiezioni immaginarie»)⁵¹⁰, in una dimensione pienamente compresa da omosessuali e consumatori; dall’altro diventa con la sua logica argomentativa ed espositiva «un principio di costruzione essenziale per il testo: gli impone il suo ritmo nevrastenico e i suoi sbalzi di registro».⁵¹¹ Non è tanto il linguaggio televisivo ad essere compreso nella scrittura sitiana quanto invece il suo ritmo: ad esempio, gli spazi bianchi di cui *Troppi paradisi* abbonda possono essere confrontati con gli stacchi pubblicitari che interrompono non solo la durata del programma televisivo, ma anche la sua stessa logica, proponendo in visione al telespettatore qualcosa di completamente diverso da ciò che stava seguendo; il termine dello stacco pubblicitario restituisce allo show quella coerenza che era stata messa in stand-by. Più che essere nella scia di quella narrativa contemporanea caratterizzata secondo Simonetti dal segno della velocità, la frammentazione di *Troppi paradisi* ha nella mimesi della «labilità semantica del medium televisivo»⁵¹² il proprio riferimento. Attraverso una frammentazione narrativa che ricalca il procedimento diegetico televisivo, da cui tuttavia si distacca per il diverso trattamento della continuità e per il diverso valore dell’interruzione, Siti dà modo a Walter di esibire dei ragionamenti – a volte generalistici, a volte personalistici, a volte unendo entrambe le intenzioni – per mezzo dei quali discute sia della società a lui contemporanea sia delle proprie vicende.

La parentesi è la traduzione a livello grafico di un inciso, di qualcosa avvertito dall’autore come pertinente al discorso principale, ma privo di un’importanza centrale. Il suo ruolo può essere capitale

⁵⁰⁴ *Il medium televisivo come mezzo di ‘Kulturkritik’*, p. 3.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 4.

⁵⁰⁶ Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1993, p. 114.

⁵⁰⁷ Si ricordi che, alla fine dei conti, è attraverso la televisione che si realizza la “rinascita” di Walter: è in televisione che vede per la prima volta Marcello, è attraverso il lavoro in televisione che riesce – tra l’altro – a mantenere Marcello, il cui possesso sessuale sarà la consacrazione del motivo beckettiano.

⁵⁰⁸ *Il medium televisivo come mezzo di ‘Kulturkritik’*, pp. 4-5.

⁵⁰⁹ *Televisione, narrativa e critica sociale*, p. 296.

⁵¹⁰ Cfr. *TP*, p. 147: «Si assiste a un fenomeno che potremmo chiamare l’*invasione dei belli*: [...] ci sono alcuni che si specializzano in bellezza, forniscono agli altri l’icona del corpo umano da desiderare [...]. Non ha più importanza se quei corpi sono veri o meno [...] dato che valgono per la loro immagine e non per se stessi. Si sta già dando il caso di alcuni corpi assolutamente virtuali, completamente costruiti al computer e capaci di suscitare passioni nel cuore degli adolescenti».

⁵¹¹ *Televisione, narrativa e critica sociale*, p. 296.

⁵¹² *Ivi*, p. 297.

in quelle scritte che, difettando di ampiezza, tendono a massimizzare il rapporto tra spazio e parola scritta, come quella saggistica o quella giornalistica. Nelle scritte d'invenzione o di interesse personale, come nel caso di quella autobiografica, in cui l'ampiezza della cartella non dovrebbe rappresentare un problema, il ruolo della parentesi va messa in rapporto con la voce autoriale. Più questa voce mostra di essere argomentativa rispetto a una tema, senza, però, tendere ad abusare dell'economia delle parole, più sarà alto il numero delle parentetiche. Queste, infatti, oltre a diversificare retoricamente il discorso, permettono di concentrare l'argomentazione in poco spazio, senza tuttavia «interromper[e] la fluidità sintattica e senza sviarne il contenuto».⁵¹³

La prima funzione delle parentesi in *Troppi paradisi* è quella di dare maggiori informazioni rispetto al discorso di cui costituisce l'inciso. Il discorso in cui vengono inserite può essere relativo a situazioni particolari vissute da Walter, che le sta raccontando o relativo a questioni generali. Un esempio di parentesi inserita nel primo tipo di discorso è questo: «Ci ho provato a entrare in un locale frequentato da 'orsi' e 'cacciatori' (mi annoia spiegarlo, ci sono riviste «bears» che esaltano la grassezza pelosa, e giovanotti che ne sono attratti), ma l'informatico trentacinquenne con cui ho attaccato discorso non riusciva a capire».⁵¹⁴ In questo caso la parentesi fornisce delle informazioni ulteriori rispetto a un episodio vissuto direttamente da Walter e che rappresenta anche il contesto sul quale sta argomentando (l'esistenza di riviste che si collega per tematica a quella del locale). Il fatto che Walter senta di dover esprimere anche il sentimento con il quale sta fornendo tali informazioni («mi annoia spiegarlo») può essere spiegato con la dimensione di *Troppi paradisi*: Walter è infatti cosciente di star scrivendo un libro per lettori che non necessariamente condividono le sue conoscenze. Se fosse stata presente una particella avversativa («mi annoia spiegarlo, *ma* ci sono riviste») questa sarebbe stata la spia di una necessità di un'ulteriore argomentazione che, data la sua consistenza, non avrebbe potuto essere ospitata tra parentesi e che avrebbe quindi costretto il narratore a soffermarsi su un qualcosa che non rappresenta il centro di interesse del discorso. Un esempio di parentesi inserita del secondo tipo è questo: «realtà e oltremondo si sono fusi in una terza cosa, intermedia, dove la realizzazione (o la mancanza di realizzazione, che in questa prospettiva fa lo stesso) è applicazione imperfetta di un fantasma».⁵¹⁵ In questo caso l'inciso viene inserito non solo per apportare informazioni ulteriori, ma anche per sottolineare l'esistenza di un secondo termine del discorso («o la mancanza di realizzazione») di cui il narratore pensa sia importante dare conto, con una postura da saggista, benché non rappresenti il riferimento principale utile alla produzione del suo ragionamento. In questa tipologia di parentesi, quando il narratore non reputa, invece, importante riferire dell'esistenza di un secondo termine del discorso, inserisce degli esempi o dei termini (sia di paragone sia sostitutivi), reiterando la postura da saggista, in grado di chiarire il concetto appena espresso: «La realtà televisiva è strutturata come una fiction (vedi i telegiornali, che partono dalle

⁵¹³ Stefano Telve, *Uso delle parentesi*, in «Treccani», https://www.treccani.it/enciclopedia/uso-delle-prontuario-parentesi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/.

⁵¹⁴ *TP*, p. 203. Altri esempi sono: «Mi sono fatto coraggio e L'ho invitata al mio compleanno, dove saremmo stati appunto in cinque o sei (pensavo ingenuamente di stupire i rozzi accademici con la Sua epifania)» (*ivi*, p. 95); «Fisicamente [Sergio] sta meglio, ieri ha mangiato una bistecca con sopra l'uovo e ha trattenuto tutto. Per una settimana non ha fatto che piangere e dormire, dormire e piangere (certe volte, incredibilmente, le due cose insieme: aveva le guance bagnate anche nel sonno)» (*ivi*, p. 130); «Io, come vicepresidente (e 'king-maker', nel ruolo di prestigiosa mediocrità che mi sono ritagliato), sguzzo in una gloriosa ipocrisia: al marito e alla moglie condoglianze e faccia compunta [...] – agli oppositori, vi capisco, lui se l'è cercata» (*ivi*, p. 162); «Non devo accanirmi nel mio masochismo; l'istinto va ad agganciarsi alla sua idea stereotipa dell'amicizia (qualcuno che ti capisce fino in fondo e non ti lascerà mai senza aiuto)» (*ivi*, p. 297).

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 382. Altri esempi sono: «Uno che si sbilanci in televisione [è] uno strano che finirà emarginato prima o poi (D'Amato, Funari, Minà)» (*ivi*, p. 82); «il PT è talmente abituato a percepire il mondo attraverso dei filtri (l'agente, il factotum, la segretaria, la baby-sitter, i fan) che non gli passa nemmeno per l'anticamera del cervello che potrebbe [...] scusarsi *personalmente*» (*ivi*, p. 96); «La realtà mostrata in tivù deve essere accettabile (e produrre denaro) [...]. Il cinema è realizzazione onirica, la tivù è onirizzazione (cioè addormentamento) del reale» (*ivi*, p. 108); «Nel talk invece, e nel reality, la realtà-realtà fa valere tutti i propri diritti di interdizione e di inibizione: chiede ai protagonisti (o 'ospiti', gente comunque in carne e ossa) di 'essere come tutti'» (*ivi*, p. 368).

tragedie e finiscono nell'happy end dei divi e dello sport), ma senza avere la libertà della fiction, che è soprattutto quella di rappresentare l'estremo». ⁵¹⁶

La seconda funzione delle parentetiche è quella di riportare, enucleati dal discorso di Walter, stralci di conversazione – a loro volti racchiusi dalle virgolette caporali – che o riassumono il concetto espresso o rappresentano l'oggetto del discorso stesso. Esempi del primo caso sono queste due citazioni: «Addirittura la mia assenza, pare, è stata interpretata come un'autorizzazione tacita alla porcata (“Walter si è dato malato, guarda caso”))»⁵¹⁷, «Coi miei amici [Sergio] si mette in posa (“io la televisione non la guardo, la faccio”) [...]. Coi suoi colleghi televisionari si vanta di me in un modo che equivale al vergognarsi (“lui legge i poeti, adesso tiene sul comodino un romanzo del Seicento di quasi mille pagine”))»⁵¹⁸ e «Marcello ne parla con timore e con forzata sprezzatura (“mo' je devo trovà dei piscelli pe' andà a distribuì i volantini, pe' le spiagge pulite, quelle cazzate là”); [...] è orgoglioso della sua importanza pubblica (“al lavoro se mettono tutti sull'attenti, è un còri còri, cià 'e mani dappertutto... se vede che je piace comandà”), anche se rivendica il diritto di mollarlo in asso quando vuole (“me dice aspettami fòri ma col cazzo che me ce trova, oh, certe volte sta in riunione pure du' ore, che so', un cagnolino, so'?”))».⁵¹⁹ Come sottolinea Cucchi, le parentetiche in cui viene concentrato l'oggetto del discorso portato avanti vengono realizzate «nel contrasto tra diversi livelli linguistici (dialetto-italiano), registri (alto-basso) e punti di vista (interno-esterno)».⁵²⁰ Tale contrasto tra lingua, registri e punti di vista può essere accostato al funzionamento del mezzo televisivo. La televisione agisce come un filtro che depotenzia la realtà, purificandola da estremità e asperità. Nell'accostare graficamente, da un lato, un discorso che viene condotto in italiano, attraverso il punto di vista di Walter, e che si riferisce al contenuto delle parentesi e, dall'altro, tali parentesi, in cui invece questo contenuto è espresso con un registro basso, riportando parole altrui, il depotenziamento non si attua. Un esempio di questo tipo di parentesi che rappresenta l'oggetto del discorso fatto da Walter e che allo stesso tempo non subisce un depotenziamento è questo: «Marcello mi è apparso nella pienezza del suo mestiere di prostituto (“ce vediamo 'n' artra volta, che problema c'è, quando je va... a me me va sempre”))».⁵²¹

Alle tipologie di parentetiche che ho individuato e che valgono per *Troppi paradisi* Cucchi aggiunge anche quella «utilizzata da Siti nei dialoghi, quando il discorso diretto è alternato all'espressione dei pensieri di uno dei personaggi, che appaiono tra parentesi».⁵²² In riferimento all'unico testo autofinzionale che Cucchi tratta per questa tipologia di parentesi⁵²³, ovvero *Scuola di nudo*, posso motivare la presenza in questo e l'assenza in *Troppi paradisi* di incisi che riportano, in dialoghi, l'espressione della “mente” nel modo che ora segue. Il punto di partenza è individuare nella mente di Walter l'unica dimensione dell'interiorità autorizzata a ricevere espressione. Pertanto, anche nel dialogo ad essere espressa è sempre e soltanto la “mente” di Walter. Tale condizione è particolarmente vera in *Scuola di nudo* a causa della mostruosità in cui si viene a trovare il protagonista. Dal momento che le marche specifiche di Walter sono, appunto, quelle della mostruosità («mostro, anomalia, pietra scartata»⁵²⁴, tanto nell'Accademia quanto in una società rispetto alle cui regole non riesce ad

⁵¹⁶ *Ivi*, p. 108. Un altro esempio è dato da questo: «perfino le news sono tanto più memorabili quanto più si iscrivono nel registro della bizzarria (per esempio, la signora moscovita di mezza età che davanti al Gum vende vibratorii, perché *sono il suo salario*, la fabbrica dove lavora non avendo liquidi la paga con una quota di prodotti)».

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 161.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 40.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 304.

⁵²⁰ *Una teologia della frustrazione*, p. 132.

⁵²¹ *TP*, p. 308.

⁵²² *Una teologia della frustrazione*, p. 133.

⁵²³ Gli altri due testi presi in considerazione, con tanto di citazioni, sono *Bruciare tutto e Bontà*.

⁵²⁴ Daniele Giglioli, *Walter Siti, Troppi paradisi*, p. 224.

uniformarsi⁵²⁵), questi non può esprimersi diffusamente in mezzo agli altri.⁵²⁶ In *Troppi paradisi* la situazione è diversa: la posizione che Walter ritiene di avere nel mondo non è più quella della mostruosità, bensì quella della mediocrità (un cambiamento che si è iniziato ad avere già all'altezza di *Un dolore normale*, quando la mediocrità – attraverso l'amore per Mimmo – consisteva in un "essere nel mondo"⁵²⁷). Se una schiacciante mostruosità relega al silenzio e all'impotenza del proprio agire, la mediocrità, invece, per il suo essere linea mediana di un qualcosa che unisce tutti quanti, permette il discorso, anche se questa produzione verbale non è superiore. Se nei confronti del Padre Walter non poteva fare altro che stare in silenzio, non capita lo stesso nei confronti del Principe, che non solo accetta di essere fronteggiato per il dominio sessuale di Marcello, ma anche di avere Walter come interlocutore (la loro comunicazione non è infatti univoca: non è solo Walter a rivolgergli, è anche lo stesso Principe che chiede di avere un dialogo con lui⁵²⁸). I pochi corsivi racchiusi nelle parentesi che vi sono in *Troppi paradisi*⁵²⁹ potrebbero far pensare che in realtà Walter soffre ancora di quella stessa condizione patita in *Scuola di nudo*, dal momento che il corsivo inserito in una parentesi – essendo anche graficamente meno forte del tondo – può rimandare all'idea di un'impotenza comunicativa. La riflessione che bisognerebbe fare a questo proposito, data la loro scarsità in *Troppi paradisi*, riguarda il loro uso: quando è che vengono utilizzati? In presenza di chi vengono utilizzati? Solitamente fanno la loro comparsa quando Walter dialoga con persone che ha appena conosciuto e che quindi non sa ancora bene come valutare. Il loro contenuto non sostiene l'impotenza verbale di un soggetto che non sente di avere il diritto di parlare, ma rappresenta il tentativo di comprendere se l'interlocutore è all'altezza di quanto egli stesso sta affermando (e quindi se si eleva da una mediocrità condivisa). L'assenza (o la scarsa presenza) in *Troppi paradisi* del tipo di parentetiche esaminato da Cucchi e che io ho escluso dalla mia casistica è motivata, quindi, proprio da un discrimine dovuto alla caratterizzazione di Walter, il quale – nell'ultimo tomo della trilogia – può fare a meno di lasciare inespressi i suoi pensieri (esprimendoli tra parentesi, nei dialoghi che ha con altri personaggi) proprio in virtù della mediocrità che reputa di avere. Mediocrità che, per il grande rapporto con la serenità che Walter specifica in "La miseria dei miei", permette inoltre, smesso l'agonismo che l'ha caratterizzato in *Scuola di nudo*, di poter leggere la parabola descritta da *Troppi paradisi* anche come «la storia di un'integrazione [in cui] [Walter] ha smesso di considerare i desideri

⁵²⁵ Cfr. *ivi*, p. 214: «L'ambientazione universitaria [di *Scuola di nudo*] mette il protagonista a confronto con l'inadeguatezza del mondo delle astrazioni intellettualistiche rispetto al bisogno e alla ricerca umana di felicità», p. 223: «*Scuola di nudo* [è] la descrizione di una battaglia, in cui le ossessioni sessuali del protagonista, i nudi maschili con la loro perfezione antinaturale, si [fanno] emblema di una profonda dissonanza tra il desiderio del soggetto e quello degli altri. Dissonanza ambigua, consapevolmente mantenuta nel registro narcisistico dell'immaginario nello sforzo di negare il proprio assenso all'ordine simbolico che presiede all'organizzazione della realtà, con i suoi doveri, i suoi poteri e le sue gerarchie. [...] con in più la malafede di chi sa che sta disprezzando quello che comunque non potrebbe ottenere, e proprio perciò segretamente desidera». Cfr. anche *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, p. 251: «In *Scuola di nudo*, il sosia è inserito nel mondo universitario, dominato dalla logica servo-padrone, dalla volontà di potenza (astratta), e a esso oppone la sua esibita diversità. L'essere omosessuale, reietto del padre (accademico), odiato dal fratello Matteo (il "Walter-ego", d'altronde altrettanto odiato in ricambio), sembra collocare il personaggio accanto ai *maudits* novecenteschi, ai trasgressori per volontà di vivere [...]. Il suo comportamento viene costruito in modo tale farlo considerare mostruoso, crudele per delirio di onnipotenza nei confronti dei deboli».

⁵²⁶ Quando contraddirà il relatore durante il convegno leopardiano di Pisa pagherà caramente l'infrazione: il Padre gli confesserà, infatti, che a negargli la cattedra ha concorso anche il parere negativo dato dall'esperto, entrato a far parte della sua commissione giudicatrice; quando potrebbe far sì che il matrimonio tra la sua amica Fausta e Hochy non si finalizzi, semplicemente esponendosi, questa sua presa di posizione resta solo a livello mentale e non si concretizza (anzi, spera che ad agire sia proprio qualcun altro).

⁵²⁷ Cfr. *DN*, p. 93: «*Amando lui non si può essere che mondo: non contempla alternative, come l'acqua non può scegliere se essere composta d'idrogeno e d'ossigeno. Se mi sporgessi dal mondo com'ero abituato a fare, subito smetterei d'amarlo. [...] Mimmo è salito dalla terra al cielo per darmi la voglia di scendere, a me decano degli imboscati*».

⁵²⁸ Cfr. *TP*, p. 310: «Il Principe ha sollecitato lui il colloquio» e p. 347: «Convocata dai recenti fantasmi, ecco una telefonata non richiesta del Principe [...]. [...] "[...] scusa del tempo che t'ho fatto perdere, forse volevo l'avallo di una persona intelligente." Resta il fatto che ha avuto *bisogno* di chiamarmi».

⁵²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 97-98.

degli altri come qualcosa di diverso, censurabile, ripugnante [e] il disprezzo ha lasciato il posto alla fraternità». ⁵³⁰

Poiché permettono la concentrazione e la selezione, l'uso delle parentesi sembra essere congruo alla scrittura autobiografica intesa, come fa Lejeune, quale scrittura caratterizzata proprio da questi due attributi. Eppure, è proprio la loro presenza a porre l'autobiografismo di Siti in *Troppi paradisi* in una situazione di paradosso interno. L'uso che ne fa l'autore non sconfessa tanto il genere (disatteso già strutturalmente per le mancanze di cui si è discusso) quanto il patto narrativo che lo indirizza. La sconfessione del patto narrativo dell'autobiografia ⁵³¹ che si ha in *Troppi paradisi* attraverso il particolare uso delle parentetiche fatto da Siti non agisce sull'identità del nome tra autore, narratore e protagonista. Dal momento che l'identità tra autore, narratore e protagonista è già stata resa problematica dall'Avvertenza ⁵³², l'unica garanzia di autenticità che *Troppi paradisi* può esibire è quella dell'immediatezza. Non può essere privo di veridicità qualcosa che viene registrato, attraverso il filtro di una soggettività ben individuata, in "tempo reale". Gli incisi delle parentetiche, con la loro capacità di ritardare il flusso argomentativo di Walter attraverso la presentazione di informazioni ulteriori o complementari, spezzano l'illusione dell'immediatezza e rallentano il discorso. Da un lato, un rallentamento dell'immediatezza causato dalla presenza di enunciazioni secondarie e, dall'altro, un'inserzione di dati, informazioni, pensieri, effettuata per motivi di selezione e concentrazione, ma che concretamente comporta dilatazione e dispersione: è tale situazione relativa alle parentetiche in *Troppi paradisi* che rende paradossale la gestione del suo impianto autobiografico.

L'aderenza temporale tra il fatto a cui Walter si riferisce e il momento in cui lo riferisce è una strategia che Siti adopera per aumentare il carattere di immediatezza, e quindi il grado di veridicità, di cui si è detto. Questa aderenza, concretizzata attraverso tempi verbali di grado zero, rappresenta il dato principale per cui anche a proposito di *Troppi paradisi* è stato possibile parlare di un'altra scrittura dell'io diversa da quella autobiografica, cioè la scrittura diaristica. ⁵³³ È di Lejeune l'intuizione di accostare autobiografia e diario. La principale differenza che individua, oltre a quella relativa alla forma (tendente alla sintesi, l'autobiografia; frammentaria e senza forma fissa, il diario), è proprio la gestione del tempo del racconto rispetto al tempo della scrittura. Lì dove l'autobiografia può raccontare al presente eventi del passato per fare in modo che questi acquisiscano un nuovo significato attraverso il rapporto con una diversa temporalità, il diario si riferisce principalmente a eventi del presente, che vengono riferiti con il tempo verbale necessario a sottolineare la contemporaneità dell'esperienza. Sebbene, quindi, l'autobiografia sia connotata dalla solennità, dal momento che può essere scritta solo una volta, e questa connotazione poggia proprio su questioni temporali (non è solenne il gesto che interrompe un certo rapporto istituito tra passato e presente), non è escluso strutturalmente l'uso di tempi verbali di grado zero. ⁵³⁴

Che in *Troppi paradisi*, quindi, quello che Weinrich chiama il «leit-tempus» sia costituito dal presente non costituisce una qualche infrazione interna al genere autobiografico perché l'«ostinazione dei

⁵³⁰ Daniele Giglioli, *Walter Siti, Troppi paradisi*, p. 224.

⁵³¹ Il patto autobiografico secondo Lejeune può essere stabilito in due modi che si riferiscono proprio alla *fondazione* di tale identità: da un lato, o per mezzo di titoli che collegano la storia raccontata alla prima persona che la narra e all'autore che l'ha vissuta o attraverso una «sezione iniziale del testo» in cui «il narratore si impegna di fronte al lettore [...] in modo da non lasciare dubbi sul fatto che l'«io» rimanda al nome in copertina, anche se non è ripetuto nel testo»; dall'altro, «in modo manifesto», per mezzo della presenza di un nome che «il narratore-personaggio si dà nel racconto, e che è lo stesso dell'autore in copertina». ⁵³¹ Cfr. *Il patto autobiografico*, p. 27.

⁵³² Sul valore che i paratesti hanno nell'opera di Walter Siti in quanto *disclaimers* che «si danno come costitutivamente estrane[i] o almeno estern[i] alla finzione romanzesca, perché denunciandola non possono che affermare la propria veridicità» e sulla loro «esibita letterarietà» che ne smentirebbe il gesto, in quanto elemento che dovrebbe portare a considerarli come «intern[i] all'opera complessivamente intesa», cfr. *Narrazione e avvertenza*, pp. 199-212 (in particolare pp. 205-210).

⁵³³ Cfr. *L'io possibile*, p. 238: «La sua autofiction è per lo più una confessione scritta sotto forma a volte di *journal intime* che racconta eventi appena consumati». Lo strumento diaristico verrà utilizzato in un testo che continua la storia lasciata in sospeso in *Troppi paradisi* e che smentisce la promessa che vi è stata pronunciata, ovvero *Exit Strategy*.

⁵³⁴ Cfr. *L'autobiographie en France*. Per l'uso invece di tempi verbali al passato, cfr. *Le style de l'autobiographie*

tempi» è a discrezione dell'autore, che può decidere la dimensione temporale all'interno della quale esprimere la propria esperienza. Infatti, «la successione dei tempi obbedisce evidentemente a un certo principio d'ordine».⁵³⁵

È possibile supporre che il leit-tempus del presente e l'assenza di tempi verbali passati possano compromettere la narratività di *Troppi paradisi*? La narratività di *Troppi paradisi* non risulta essere compromessa dal fatto che Walter riferisca di eventi che vive o a cui assiste nel momento in cui questi si verificano e dal fatto che il suo gesto è di tipo commentativo. In *Troppi paradisi*, in cui il sostanziale inaccadere del quotidiano – non possedendo profondità – non può che essere declinato al presente, una temporalità di grado zero permette sia di agevolare «sequenze saggistiche e momenti commentativi» sia di «affastella[re] fatti insignificanti, accidentalità, eventi tragici, dolori personali [...] secondo una logica della registrazione onnivora».⁵³⁶ D'altra parte, se abbiamo la possibilità di notare, rispetto alle precedenti esperienze soprattutto di *Scuola di nudo*, una maggiore integrazione di Walter nella società è anche perché il tempo e la sua scansione risultano essere stati sconfitti. A differenza di quanto accadeva in *Scuola di nudo*, in cui il tempo e la sua scansione venivano avvertiti da Walter come qualcosa da contrastare attraverso il nudo maschile e, formalmente, attraverso il ricorso a un dispositivo autobiografico che Paul Ricœur definirebbe come «custode del tempo»⁵³⁷, in *Troppi paradisi* il bisogno di “negare il tempo” non è più avvertito come urgente. Non sono più l'evento storico, il dipanarsi degli accidenti che lo formano o la logica che ne collega le manifestazioni a scandire il tempo, ma la nota di gossip o di costume, che smette di avere senso e durata nel momento in cui viene sostituita dalla novità. La stessa morte del padre di Walter, che dovrebbe rappresentare uno degli Eventi della sua vita, è in competizione con la puntata del *Grande Fratello*.⁵³⁸ L'uso di questi tempi verbali non smentisce totalmente l'autobiografismo né costituisce un ostacolo alla narrazione.

Se si hanno sicuramente le presenze bachtiniane di pluristilismo e pluridiscorsività, la mancanza veramente importante in *Troppi paradisi* è quella della plurivocità. Negli eventi che Walter vive e descrive sono in molti a parlare, ma la voce di nessuno riesce a competere con quella dello stesso Walter.⁵³⁹ Oltre al fatto che tutti i personaggi non costituiscono alterità, e quindi non possono affrontare alcuna competizione, questa impossibilità è data dal fatto che il tempo seguito dalla narrazione non è cronologico, ma è un «tempo psicologico».⁵⁴⁰ Nessuna voce diversa da quella di Walter può trovarsi sullo stesso piano di quest'ultima semplicemente perché non è concepibile una simile co-esistenza.⁵⁴¹ In una temporalità così concepita quelle che possono essere considerate come pause descrittive o sequenze riflessive (fenomeni di bassa narratività) in una trama in fin dei conti molto esile vengono considerate tali per un fraintendimento del sistema di riferimento. *Troppi paradisi* tende tanto verso l'autobiografia quanto verso il romanzo per la sua stessa essenza autofinzionale. Se l'autobiografia è un genere non polifonico che al suo interno non può far propria

⁵³⁵ Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 22-23.

⁵³⁶ *Televisione, narrazione e critica sociale*, p. 301.

⁵³⁷ Cfr. Paul Ricœur, *Tempo e racconto. Volume III*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 369.

⁵³⁸ Cfr. *TP*, p. 194.

⁵³⁹ Vi sono casi in cui determinati personaggi sono definiti anche dal possesso di una voce, che li distingue come alterità, ma questi sono soggetti che, nel sistema di *Troppi paradisi*, si trovano ai margini della società e quindi saranno costretti, alla lunga, a posizioni subalterne in senso gramsciano subalterne. L'esempio più calzante è quello dei genitori di Walter, la cui lingua è l'emiliano, con frequenti switch verso l'italiano, e la cui voce (raramente diretta, più spesso riferita) è portatrice di un visione del mondo in contrasto con quella di Walter. Non è un caso quindi che nel corso del tempo subiranno un vero e proprio annullamento: il padre morirà, la madre parlerà sempre meno, fino a scomparire. Per la subalternità gramsciana, cfr. Guido Liguori, *Subalterno e subalterni nei Quaderni del carcere*, in «International Gramsci Journal», 2, 1, 2016, pp. 89-125.

⁵⁴⁰ Cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 120.

⁵⁴¹ Gli unici due momenti in cui qualcosa di simile si verifica nell'arco della trilogia si ritrovano in *Scuola di nudo*, nella voce del diavolo-psicologo che, per sua stessa natura, pone l'intera esperienza in una dimensione al limite del fantastico, e in *Un dolore normale*, attraverso quella “seconda” voce in font Tahoma che glossa *Rettifica d'amore* e che appartiene sempre a Walter.

la dimensione del dialogo (tra l'autore e un altro individuo), se non per brevi brani e sempre correndo il pericolo dell'imprecisione, è proprio nel suo sporgersi verso il romanzo che *Troppi paradisi* fa grande uso dei dialoghi tra Walter e i suoi interlocutori. Non importa che il preciso virgolettare di Walter sia bilanciato dal fatto di non essere anticipato dai cosiddetti verbi dichiarativi (dire, affermare, sostenere, ecc.) perché il fatto stesso di essere presente imposta il discorso di *Troppi paradisi* come romanzesco. Tuttavia, *Troppi paradisi* come «totalità» non funziona come un vero e proprio romanzo: la polemicità che vi è tra l'Io e il Mondo è infatti univoca (dell'Io verso il Mondo) e si esplica solo a livello concettuale, l'unico personaggio veramente degno di nota è allo stesso tempo sia protagonista sia narratore, l'unica voce e l'unica interiorità presenti sono quelle di Walter (com'è normale che sia, considerato l'impianto autobiografico del testo). Tutta la realtà di *Troppi paradisi* è, quindi, quella che può essere espressa e compresa dalla sua mente; di conseguenza, l'unica temporalità che tale realtà può avere è quella che coincide con il movimento psicologico di Walter. Nel momento in cui si afferma che in *Troppi paradisi* vi è una bassa narratività si perde di vista che il sistema di riferimento, nonostante i depistaggi di Siti, non è quello del romanzo, ma quello di un altro tipo di scrittura, che ha con i tempi psicologici di un personaggio risultante dall'identità di protagonista, narratore e autore un diverso tipo di rapporto e che pretende una diversa concezione narrativa. Non più quindi il concetto di pausa descrittiva o quello di «commento intrusivo»⁵⁴², avendo in mente il sistema *romanzo*, come qualcosa di negativo che interrompe un flusso discorsivo che scorre al presente, ma come qualcosa di strutturale, avendo in mente il sistema *scrittura dell'io*, che funziona come normale strategia retorica.

La *nominatio* consiste nell'utilizzare i nomi di persone o personaggi, nel caso in cui abbiano una fama sociale riconosciuta, al fine di stabilire un'autorità sulla cui base affermare qualcosa o procedere a una polemica. In *Troppi paradisi* i casi più eclatanti di *nominatio* sono: l'indiretto libero di Alberto Arbasino, che non riesce a credere che Walter sia un vero scrittore, usato dallo stesso Walter per affermare il contrario di quanto Arbasino ha detto; la citazione di un virgolettato di Monica Bellucci, utilizzato da Walter per sottolineare quanto anche per lui il lusso, o meglio l'acquisto compulsivo che il lusso può suscitare, equivalga a una fuga (in particolare dal proprio stato di miseria); il riferimento a un libro scritto da Gary Indiana sull'assassino di Gianni Versace in cui viene raccontato come lo stilista si giovasse del lavoro di procacciatori di uomini ("selezionatori")⁵⁴³; il virgolettato di Maurizio Costanzo⁵⁴⁴ nel brano di presentazione di Francesco usata per polemizzare sul fatto che anche un desiderio pedofilo, fin tanto che non viene concretizzato, resta un desiderio e non è un crimine. In *Troppi paradisi*, quindi, non c'è "nome" pubblico che non parli (ovvero, che non venga citato per qualcosa che ha detto o che ha fatto).⁵⁴⁵

La *nominatio* sitiana possiede, quindi, qualcosa in più di una semplice funzione segnaletica, come esplicitato nell'Avvertenza di *Troppi paradisi*. È possibile notare tale situazione se sottoponiamo i nomi citati a una valutazione che non li consideri come semplici unità. Sono state effettuate delle prove in questo senso, ma non mi sembrano sufficienti dato che non portano ad altro che a collegare il Bruno Portinai di *Scuola di nudo* al nome dantesco di Beatrice Portinari, a individuare la congruità

⁵⁴² Intervento con cui il narratore interrompe il racconto per presentare proprie considerazioni personali, cfr. Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano, 2020, p. 74, da cui ho tratto la definizione, e Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus, 2013, p. 20.

⁵⁴³ Episodio e autorità (di Versace) utilizzati per sottolineare la capacità del consumismo di unire fra loro gli estremi di ricchezza e povertà e per illustrare il funzionamento della selezione di Saverio per conto del Principe.

⁵⁴⁴ La chiusura in una parentesi fa supporre che l'affermazione sia stata inventata dall'autore basandosi su quello che il personaggio avrebbe potuto dire in una situazione analoga.

⁵⁴⁵ Anche in *Un dolore normale* il personaggio pubblico Max Biaggi viene nominato per un'affermazione fatta, anche se la precisione del virgolettato lascia spazio all'imprecisione della memoria, cfr. *DN*, p. 148: «L'ha detto Max Biaggi, credo, che la velocità è una forma di silenzio». Cfr. anche *Il romanzo italiano contemporaneo*, p. 136: «L'uso di marche, personaggi televisivi o locali reali permette da un lato di scorciare lo spazio destinato alla descrizione [...]. In secondo luogo, nominare e non descrivere genera un senso di comunità con i lettori che riconoscono il riferimento».

dell'etimologia latina del cognome di Mimmo in *Un dolore normale* con la sua caratterizzazione (*non paratus*, non pronto) o spiegare quanto sia consono rispetto al ruolo che esercita nei confronti di Sergio il cognome della Catapano (gr. "colui che sta sopra").⁵⁴⁶ Più utile, invece, mi sembra considerare la *nominatio* di *Troppi paradisi* entro un fenomeno di *name-dropping*. Il fenomeno di *name-dropping* in *Troppi paradisi* si caratterizza in due modi a seconda che venga utilizzato da Walter in quanto narratore o dai personaggi con i quali entra in contatto in quanto protagonista (quindi in quanto "ascoltatore").

Quando incontra Arbasino al ristorante e, ricordandosi dell'umiliazione di non essere da lui considerato un vero scrittore, resta deluso da sé stesso per aver provato a dimostrare a sua madre di essergli amico, Walter nomina (Enzo) Siciliano, Rosetta Loy, (Edoardo) Albinati, (Cesare) Garboli, la madre di Luciana Castellina, (Goffredo) Petrassi, José Saramago, Mozart, (Bernardo) Bellotto e (Jorge Luis) Borges. Scrittori, compositori, pittori, una parlamentare di sinistra: una costellazione di uomini e donne che rientrano in un sistema di conoscenze pienamente posseduto da Walter. Il motivo per cui Walter ricorre a questo *name-dropping* è polemizzare con l'idea di letteratura e di autore propugnata da Arbasino portando come testimonianza proprio una serie di nomi le cui referenze rendono a Walter insopportabile quella idea di cultura. Attraverso questo *name-dropping* è Walter che esclude Arbasino dalla propria idea di arte e letteratura. La discussione – ricordata da Walter – che impegna Arbasino, Loy, Albinati e Garboli e che si degrada sempre più gli fa infatti comprendere che «non sarebbe bastato chiudere i teatri lirici, o ammazzare Saramago, per restituire alla cultura un po' di dignità e di emergenza». Anche Mozart, Bellotto e Borges, individuati come esponenti del «volo fantastico» e della «vera creazione», vengono citati in modo polemico e funzionale all'auto-difesa di Walter, il quale sostiene di poter essere uno scrittore proprio perché «s[a] solo di [se] stesso».⁵⁴⁷

Il *name-dropping* effettuato da altri personaggi è particolare perché le persone a cui i nomi si riferiscono non hanno valenza universale, ma hanno valore unicamente nel sistema di riferimento rispetto al quale interagiscono. Mentre Berlusconi, Clerici e Leosini possiedono un valore sia esterno sia interno rispetto al *sistema tv*, la «redattrice [...] soprannominata Muffa», «la Caposala», «quelli della Perla», «Teresa» e «Fabrizio» all'esterno di tale *sistema* non hanno alcun valore. Che le persone alle quali si riferisce il *name-dropping* degli interlocutori di Walter vengano lasciate al loro stato di puro "nome" indica la funzione di questa pratica quando è applicata a un sistema di conoscenze che Walter non pre-possiede. La funzione di questo altro tipo di *name-dropping* in *Troppi paradisi* è quella di sottolineare quanto anche ciò di cui Walter non è partecipe in prima persona possa avere una propria concretezza. Che Walter non sappia chi siano le persone di cui sente i nomi non comporta l'interruzione delle dinamiche interne all'industria televisiva, che infatti proseguono. Questa caratterizzazione del *name-dropping* attuato dai personaggi di *Troppi paradisi* proprio nei confronti di Walter è quella che meglio si allinea al risultato individuato da Coiro: «L'effetto desiderato è una sorta di veridizione a oltranza».⁵⁴⁸ Prendiamo ad esempio la lista di nomi fatta da Mario Lucchi e i nomi citati dal Principe. Innanzitutto, notiamo che le loro *nominatioes* vengono rese nel momento in cui fanno il loro ingresso nella narrazione. Infatti, come l'"ingresso" di Mario Lucchi coincide parallelamente con la presentazione della sua rete sociale (commentata da Walter), così quello del Principe coincide con il deprezzamento di nomi che appartengono a una cerchia sociale tangente a quella – almeno in un punto – a quella Walter. Quello che Mario Lucchi attua nei confronti di Walter è un tipo di *name-dropping* che utilizza l'elencazione in modo intensivo (per la qualità dei nomi) e in mondo estensivo (per l'estensione della lunghezza) per impressionare l'interlocutore e relegarlo in una condizione di subalternità culturale. Secondo la lezione di Joseph Epstein, Lucchi usa «the magic

⁵⁴⁶ Cfr. Pasquale Marco Debellis, *La nominatio nei romanzi di Walter Siti*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2014-2015; cfr. anche Giacomo Giuntoli, *Appendice III – L'ossessione del sesso e le incarnazioni del divino: da Petrolino di Pasolini a Troppi paradisi di Siti*, in *Il nome e la forma: un percorso nei modi di nominazione della letteratura contemporanea*, tesi di dottorato, Università di Pisa, a.a. 2013-2014.

⁵⁴⁷ TP, pp. 72-73.

⁵⁴⁸ *Televisione, narrazione e critica sociale*, p. 305.

that adheres to the names of celebrated people to establish one's superiority while at the same time making the next person feel the drabness of his or her own life». ⁵⁴⁹ Anche se non tutti i nomi citati sono in grado di umiliare Walter, l'intenzione che motiva l'elenco è quella di posizionare chi lo ha composto in un ruolo più centrale rispetto a quello occupato da chi lo sta ascoltando. Citando questi nomi, Siti fa di Lucchi un personaggio che nell'universo gossipparo di *Troppi paradisi* ha un valore ben maggiore rispetto a Walter (che da Arbasino, ad esempio, non viene riconosciuto neanche al ristorante). Il *name-dropping* utilizzato, invece, dal Principe quando si trova per la prima volta a dialogare con Walter non condivide le finalità di quello di Mario Lucchi. Se quest'ultimo lo ha utilizzato per umiliare e distanziarsi da Walter (lo stesso Walter non gli dà direttamente la parola, ma cita il suo elenco inglobandolo nel proprio discorso), il Principe nel suo primo incontro con Walter cerca subito il contatto diretto («Potremmo darci del tu [...]. Partiamo dagli amici che abbiamo in comune veramente...»⁵⁵⁰). La sua intenzione non è impressionare Walter, ma trovare un'intesa «dato quello che [hanno] in comune», ovvero Marcello. D'Alema, Fassino, Veltroni, Rutelli, Calasso – politici e uno scrittore. Che la lista del Principe inizi da D'Alema è indice dell'intenzione di istituire un rapporto alla pari con Walter: interlocutore politico del primo, «compagno di scuola» del secondo, D'Alema – come Marcello è un «luogo geometrico» per le contraddizioni del Principe – diventa il luogo geometrico in cui le esperienze di entrambi possono incontrarsi. Non viene citato per deprezzare Walter, ma per individuare un piano comune sul quale intavolare il loro discorso sulla «puttana sacra». L'ignoranza in materia di politica che Walter risponde di avere non ferma il Principe, che cerca infatti un nuovo punto di contatto con lui arrischiandosi sul terreno della letteratura. Nella citazione di Calasso e del suo libro vi è infatti una sorta di esca, che Walter continua a rifiutare. Il suo rifiuto, tuttavia, non lo condanna a un giudizio negativo da parte di Alfredo, che invece utilizza l'ironia per esprimere la propria delusione nel constatare quanto Walter sia «uno dei tanti che preferiscono le persone ai libri». A questo punto il *name-dropping* del Principe termina perché i due interlocutori, valutatisi degni di combattersi l'uno con l'altro («[...] adesso anch'io ho cambiato idea, non mi ritiro più.» «Bene, così potremo scambiarci le impressioni e ci guadagneremo in stile [...]»⁵⁵¹), hanno potuto saggiare le rispettive forze e le rispettive competenze. L'elenco dei nomi non è stato usato per sminuire un soggetto, ma per individuarlo in quanto tale.

4. L'emersione dell'altro nella vita dell'immorale-mediocre. Forme e funzioni di Marcello per l'io di Walter.

4.1. Sulla circolarità della trilogia e sulla serialità di Walter.

La circolarità e la serialità sono processi che caratterizzano i testi finto-autobiografici della trilogia de *Il dio impossibile*. Da un lato, la circolarità si riferisce a dei rimandi interni alla trilogia come la citazione di Samuel Beckett, che collega idealmente *Scuola di nudo* (dove ha esordito, in posizione iniziale) a *Troppi paradisi* (dove la ritroviamo, in posizione finale⁵⁵²); il riferimento in *Un dolore normale* ai «dieci anni» impiegati per il «pletorico romanzo» votato a «mostrare com'ero»⁵⁵³ che lo

⁵⁴⁹ Joseph Epstein, *Narcissus Leaves the Pool* (1999), First Mariner Books, New York, 2007, p. 80. Più avanti Epstein sostiene anche questo: «Name-dropping is a division of snobbery, and one of the snob's missions is to encourage a feeling, however vague, of hopelessness in others».

⁵⁵⁰ *TP*, p. 310.

⁵⁵¹ *Ivi*, pp. 312-312.

⁵⁵² Cfr. *SN*, p. 12: «Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era di morire prima d'esser nato» e *TP*, p. 438: «Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di “morire prima di esser nato”». Da notare che mentre in *SN* la frase viene inserita nel testo senza ulteriori presentazioni, in *TP* viene inserito dopo il verbo mnemonico, come a chiudere un discorso che era iniziato tempo addietro.

⁵⁵³ *DN*, p. 16 e p. 18.

collega a *Scuola di nudo* e alla simbologia d'amore dell'oro che lo collega a *Troppi paradisi*⁵⁵⁴; la posizione di ancillarità di Walter all'interno di una coppia che pone in linea di continuità *Scuola di nudo* (con il matrimonio Hochy/Fausta) e *Troppi paradisi* (con il rapporto Marcello/Chiara). Dall'altro, si riferisce a dei rimandi interni a ciascuno dei tre testi, in cui gli incipit vengono replicati (a volte nella forma del ribaltamento⁵⁵⁵) negli explicit. In *Scuola di nudo* il "No" iniziale, con cui Walter esordisce per illustrare il dominio della realtà sull'immaginazione, viene replicato dalla sequela di "no", con cui Walter esprime il rapporto tra la propria volontà e quanto sta accadendo (il rito nuziale di Hochy e Fausta), e in seguito ribaltato dal "Sì", che sancisce sia il vincolo matrimoniale sia la vittoria schiacciante della realtà⁵⁵⁶; in *Un dolore normale* il pianto che, nell'incipit, il rifiuto dell'editore a "Rettifica d'amore" non si produce in Walter è replicato, nel finale, nel pianto che la morte di Mimmo non riesce a causare⁵⁵⁷; in *Troppi paradisi* l'affermazione plurale del dato onomastico singolare e individuale che si trova nell'incipit viene ribaltata da un gesto che – in prospettiva futura – intende negarlo. In questo caso, oltre a dare luogo alla «smitizzazione» di Marcello e alla «nascita [di Walter come] soggetto integrato nel mondo»⁵⁵⁸, il finale sovverte – riferendovisi – il gesto ego-riferito dell'incipit: «non ho più bisogno di esibirmi. [...] se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me».⁵⁵⁹

In merito alla serialità di Walter Filippo Fonio – pur riconoscendola come un dato – ha sostenuto che questo procedimento sia «poco più che nominale». A essere seriale sarebbe solamente il nome di Walter, ma non la sua figura, dal momento che «i Walter Siti della finzione, a differenza dell'autore in questo caso, sono tre persone diverse». A parte alcuni «caratteri minimi di riconoscibilità», come l'essere professori, romanzieri e «amanti del "nudo pneumatico"», secondo Fonio le tre rifrazioni autofinzionali di Walter Siti nei tre testi della trilogia sono diverse tra loro. Questa diversità non sarebbe dovuta a un «*décalage* cronologico della trilogia», ma semplicemente al fatto che non tutti sono nati nello stesso anno, alcuni sono orfani, alcuni hanno fratelli invece che sorelle.⁵⁶⁰ È mio parere, invece, che la questione non sia proprio così. Nonostante in *Scuola di nudo* la madre di Walter sia morta e viva in *Troppi paradisi*, nonostante in *Un dolore normale* Walter abbia un fratello, che verrà sostituito in *Troppi paradisi* da una sorella (con tanto di figlio e marito scappato via), nonostante il conto dell'età non torni se si confrontano le sue dichiarazioni in merito con le date di pubblicazioni dei libri, è mio parere che tutt'e tre i Walter della trilogia siano la stessa "personalità". Bisogna, tuttavia, intendersi sul significato di "personalità". Quella che per i Walter della trilogia è definibile come "personalità" si basa su una tensione psicologica e caratteriale interna al personaggio, che è in rapporto con quanto è esterno e che comporta una certa evoluzione. Non priva di contraddizioni, ma neanche di continuità, la tensione che fa sì che Walter abbia una personalità è estremamente variegata. Infatti, al suo interno è possibile individuare diversi nuclei, da quello caratteriale a quello politico, da quello sessuale a quello culturale. Spesso in contatto tra di loro, l'applicazione di questi nuclei nei diversi testi fa in modo che la personalità di Walter tocchi tanto punte massime di singolarità, come

⁵⁵⁴ In *DN* l'oro è l'elemento che presiede all'incontro tra Walter e Mimmo, cfr. *ivi*, pp. 15-16, mentre in *TP*, diventa il *don contraignant* di Sergio, cfr. *TP*, p. 35.

⁵⁵⁵ Cfr. *Estremi occidentali*, p. 218: «una strategia narrativa [quella di Siti, ndr.] che prevede di non affermare mai niente senza nello stesso tempo metterlo anche in dubbio, minando le certezze del lettore».

⁵⁵⁶ Cfr. *SN*, p. 9: «No, nessun attentato: il treno era fermo sul ponte per un semaforo ballerino e lo scarrucolio delle ruote, smettendo, m'aveva svegliato di colpo» e p. 604: «[...] di' di no ti prego, inventati qualcosa, un soprassalto di resistenza, un'emergenza che ci inviti a ragionare nei termini vecchi, un'obiezione, di' di no [...], di' di no, di' di no prima che l'equivalenza s'abbatta su di noi, ti supplico» "Sì".

⁵⁵⁷ Cfr. *DN*, p. 7: «Piangere fa venire gli occhi belli, diceva mia nonna; peccato che ora non sia capace di spremere una lacrima. [...] Non pubblicano il mio libro, non vogliono: loro che hanno il potere di dare alla luce» e p. 202: «Non m'importa niente nemmeno dei ricordi – anche adesso, anche in queste righe, parlo di me e non di lui – il salto dalla finestra, come categoria dello spirito, mi pare una minchiata. Punizione di che? Non so dove stia la tabella di valori che mi comandi di soffrire. Ogni tanto, forse. Ma così, un dolore normale».

⁵⁵⁸ *Una teologia della frustrazione*, pp. 136-137.

⁵⁵⁹ *TP*, p. 438.

⁵⁶⁰ Filippo Fonio, "Sono storie d'amore e basta". *Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, <http://cei.revues.org/924>.

in *Scuola di nudo*, quanto punte estreme di pluralità, come in *Troppi paradisi*. La personalità di Walter, per il quale ora non uso più l'articolo plurale, non deriva da una sua precisa consonanza con la persona di Walter Siti. Prendendo in prestito alcuni di quei dati che Fonio ha definito come caratteri minimi di riconoscibilità, l'evoluzione di Walter prende una strada completamente diversa da quella della persona a cui dovrebbe riferirsi. Anche quelle che, nella stessa lettura della trilogia, a tutta prima sembrerebbero essere solo delle contraddizioni altro non sono che i diversi passaggi dell'evoluzione della personalità di Walter. D'altra parte, è stato anche lo stesso Siti a sottolineare quanto «i romanzi parl[i]no tra loro».⁵⁶¹

Se il rapporto di Walter con Mimmo, che, nella sua poca definizione fisica e nella sua pigrizia per quanto riguarda il lavoro aerobico e anaerobico, viene preferito al culturista detto Bassetto Radioso, sembra essere in contraddizione con la centralità dell'amore per il nudo pneumatico in *Scuola di nudo*, questo capita solo per un'evoluzione della personalità di Walter, che all'altezza del secondo volume, decide di dare una possibilità a una tipologia di amore che non sia esclusivamente lirico e ideale. Se in *Troppi paradisi*, dopo l'esperienza "fallimentare" di quel connubio eros/agape, privo, però, di Assoluto, rappresentata dalla «comunione»⁵⁶² con Sergio, Walter viene attratto da Marcello, questo capita perché – favorito da una congiunzione, allo stesso tempo, culturale e storico-economica – ha compreso che non è più necessario che scenda a compromessi con sé stesso, dal momento che può, letteralmente "acquistare" un individuo che comprenda tutti i caratteri che ha sempre ricercato. Se in *Troppi paradisi* Walter è, come del resto "tutti", un individuo post-ideologico, senza riferimenti da un punto di vista politico, in grado solamente di dire che di politica non sa niente e di apprezzare solo il lato spettacolare degli stessi politici, questo capita perché la sua personalità si è adattata a una realtà in cui il deprezzamento di questa pratica sociale è sia interna alla stessa pratica sia un valore condiviso. Una sorta di aggiornamento, questo, che è stato possibile solo dopo aver vissuto quelle esperienze di *Scuola di nudo* in cui la politica, anche se usata *ad personam*, poteva ancora valere qualcosa. Lo stesso si può dire per l'assunzione degli Stati Uniti come "padre" e dell'american way of life come stile di vita: nettamente avversati in *Scuola di nudo*, in *Troppi paradisi*, che sviluppa alcuni spunti già presenti nel finale del primo tomo della trilogia, diverranno – per l'evoluzione della personalità di Walter – un'idea in nome della quale sostenere, anche se solo a parole, di essere pronto a dividerne le sorti.⁵⁶³

Se in *Scuola di nudo* Walter prova a vincere un concorso a cattedra e a superare il Cane, salvo poi decidere di allontanarsi dall'ambiente accademico di Pisa e dalla città, e in *Un dolore normale* si affanna per arrivare in tempo a una conferenza in cui è solo uno dei tanti relatori (sicuramente non quello principale), e quindi per affermare ancora la propria presenza in questo ambiente, in *Troppi paradisi* si assiste a un cambio di rotta. Walter non pone più la cultura accademica su un piedistallo, perché la sua personalità è ormai strutturale allo *Zeitgeist* che vive. Docente presso l'università dell'Aquila, dove vengono riprese le stesse dinamiche di potere di quelle di Pisa⁵⁶⁴, assiste senza far nulla allo sfacelo dell'università e della facoltà di Lettere.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Walter Siti, *Testimoniare fuori tempo massimo – 11 novembre 2019*, da min. 00.06.00, <https://www.youtube.com/watch?v=OMsmw15Fh1U&t=1261s>.

⁵⁶² *TP*, p. 215: «"Io la parola ce l'ho, ma poi tu dici che è da telenovela." "La parola di quel che ci tiene insieme? E sarebbe?". "Comunione"».

⁵⁶³ *ivi*, p. 231: «Se accetto i suoi regali, devo accettare anche le sue guerre»

⁵⁶⁴ Se a Pisa il riferimento simbolico dell'agonismo di queste dinamiche nei consigli di facoltà era il mondo animale, con i colleghi che sono «inquieti tra i banchi intorno a qualche gorilla più grosso» e «scimmie che non guardano la foresta inzuppata e hanno smesso di rabbrivire» (*SN*, p. 125), a L'Aquila il riferimento è mitico-storico, con il Preside che, non essendo riuscito a far sì che si assumesse sua moglie a causa del tradimento di alcuni colleghi, è «come Achille nella tenda, o Cesare che si scopre il capo dopo la pugnalata di Bruto» (*TP*, p. 229). Dimensione animale, da un lato, e dimensione mitico-storica, dall'altro, che allontanano Walter, escludendolo, da un agonismo che, tutto sommato, si applica su «minchiate di scarsa rilevanza» (*ibidem*).

⁵⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 402: «Ci siamo accorti troppo tardi che il nostro personalistico disimpegno (nessuno si prendeva nemmeno più la briga di giustificare le assenze) minacciava quella stessa privata tranquillità che si illudeva di difendere».

Individuata una continuità definita come “evolutiva” per quanto riguarda la personalità di Walter lungo i tre testi della trilogia, perché Siti ha fatto in modo di rendere possibile una lettura della “diversità”, come quella di Fonio, che, invece che sulla personalità del suo personaggio, insiste sulle dissonanze anagrafiche e famigliari tra i vari Walter e tra questi e sé stesso? Quando dell’autore di un’autofinzione si conosce poco o nulla, come il Siti all’altezza di *Scuola di nudo*, la cui persona pubblica coincideva solo con la docenza esercitata a Pisa e con la pubblicazione di due saggi sulla poesia, bisogna affidarsi a quelle produzioni esterne al testo per colmare tutti quegli spazi di senso lasciati volutamente inesplorati. In *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti* si legge che l’autofinzione è stata usata da Siti per fronteggiare sia l’indistinzione vero-finto del flusso dell’infotainment sia, come sua conseguenza, l’inoffensività del romanzo. La coincidenza dell’anno di questo autocommento rende valide le affermazioni lì contenute sia per *Scuola di nudo* sia per *Un dolore normale*. Per *Troppi paradisi* bisogna, invece, affidarsi all’Avvertenza, in cui Siti scrive che il «personaggio» di Walter è ancora una volta tale perché, attraverso il suo «fac-simile di vita», l’intenzione è quella di stabilire se l’autobiografia come gesto, al tempo dell’inesperienza, sia ancora valido. Ciò che si evince dalla lettura dell’autocommento e dell’Avvertenza del 2006 è, quindi, la presenza di una finalità ben precisa nell’utilizzo dell’autofinzione. Se nella tetralogia autofinzionale⁵⁶⁶ di John Maxwell Coetzee la presenza di discordanze biografiche, a fronte della coerenza dello sviluppo “evolutivo” del protagonista John, può essere spiegata facendo riferimento alla concezione autoriale⁵⁶⁷, anche per Siti è possibile fare un ragionamento “giustificativo” simile. Le discordanze rispetto alla persona di Walter Siti si giustificano con lo scarto che viene attuato dallo stesso dispositivo autofinzionale, che modifica il palinsesto del realmente esperito dall’autore, per le motivazioni espresse in *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti* e nell’Avvertenza a *Troppi paradisi*. Proprio su queste discordanze si è pronunciato anche Casadei, che ha sostenuto riguardo all’errore nei «dati interni» (date, età attribuite) un valore di «chiaro segnale per il lettore».⁵⁶⁸ Le discrepanze che sembrano separare tra loro i vari Walter della trilogia sono quindi funzionali al progetto di base per il quale è stato utilizzato il dispositivo autofinzionale. Per simulare una confessione di verità che si opponesse all’indistinzione vero-finto del flusso estetico dell’infotainment e all’inoffensività del racconto, Siti – oltre a imparare a dire la verità senza crederci – ha dovuto simulare anche l’esistenza di una costellazione famigliare da utilizzare come reagente a una confessione che fosse in grado di destabilizzare, per la sua stessa forza, anche l’autore stesso. Così, quindi, in *Scuola di nudo* ha inventato una sorella descritta solo come “immaginaria” e una madre morta da tempo (e causa della mostruosità di Walter). Nel momento in cui in *Un dolore normale* la mostruosità del precedente libro ha iniziato a fare spazio a un’altra caratterizzazione di Walter, convincendolo – con il silenziamento della ricerca di un individuo che potesse essere sia oggetto d’amore sia rappresentante dell’Assoluto – a dare una possibilità anche all’amore, la presenza di una madre-cocodrillo, “castratrice” del figlio, e la condizione di fantasma della sorella diventano in qualche modo superflue. Poiché in *Scuola di nudo* la figura del padre era stata già rappresentata come una figura inutile, a comparire nella vita di Walter dev’essere, a questo punto, un’altra figura maschile in grado di assumere una funzione paterna, senza, tuttavia, equivalere per Walter a un padre: un fratello, capace di fornire dei pareri e una propria visione sulla vita del protagonista. Un ruolo che evidentemente non poteva essere svolto da una sorella precedentemente descritta come immaginaria. Se con l’autofinzione di *Scuola di nudo* e *Un dolore normale* Siti ha provato a «minare l’indifferenza del lettore» e a «mostrare che con una storia ci si può far male», *Troppi paradisi* variega ulteriormente la situazione. In *Troppi paradisi* viene smentita la composizione famigliare di *Un dolore normale*: la

⁵⁶⁶ Composta da *Boyhood*, *Youth*, *Summertime* e *Diary of a Bad Year*.

⁵⁶⁷ L’autore, che non ha nessun obbligo di coerenza nei confronti delle proprie creazioni letterarie, è libero di modificare esperienze e passato dell’io se il contesto narrativo lo richiede perché il valore della verità nella narrativa è dato esclusivamente dai meccanismi attraverso cui viene veicolata. Mi permetto di rimandare a tal proposito al mio *La lunga durata della ‘lotta all’indolenza’*. *La relazione tra JC in Diary of a Bad Year e le norme censorie degli europei protestanti in Sud Africa*, in «Altre Modernità», 2, 2019, pp. 137-149.

⁵⁶⁸ *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo italiano*, pp. 247-248.

sorella, che in *Scuola di nudo* era immaginaria e che in *Un dolore normale* era invece un fratello, ritorna, dotata di uno spessore maggiore rispetto al primo libro; ritorna, questa volta viva, anche la madre, che in *Scuola di nudo* apparteneva solo al ricordo di Walter e che nel libro seguente era stata sostituita – come oggetto di discussione – dalla madre di Mimmo. Il ritorno di queste figure non può essere spiegato semplicemente notando quanto *Troppi paradisi* sia il testo più femminile della trilogia⁵⁶⁹, ma rilevando quanto la loro presenza sia funzionale a sviluppare determinati temi – basti pensare al ruolo della madre e della sorella nella discussione sull’associazione tra serenità e mediocrità, sul desiderio, sulla televisione e sulla merce. Nella riconferma della composizione illustrata nell’Avvertenza a *Scuola di nudo*⁵⁷⁰ va rintracciata l’intenzione di stabilire la plausibilità di quanto raccontato in *Troppi paradisi*. Una condizione, quest’ultima, anch’essa funzionale allo sviluppo del progetto autofunzionale di Siti, che nell’ultimo tomo della trilogia consiste – come si è visto – nella verifica della possibilità dell’autobiografia. Quindi, le discrepanze biografiche tra i vari Walter non vanno considerate come tali, ma come indici delle diverse fasi dello sviluppo evolutivo di *un solo* Walter e in collegamento con un progetto che investe l’intera trilogia e che, nonostante l’indistinzione vero-finto ne sia sempre il punto centrale, si diversifica nell’ultimo testo.

La serialità – esercitata da quella costanza pronominale di cui si è detto – è ciò che permette il riconoscimento di Walter lungo tutto l’arco della trilogia, ma anche in quei testi extravaganti che con questa sono, a vario titolo, in dialogo, come *Exit strategy*, *Il contagio*, *Il canto del diavolo*⁵⁷¹, ma non *Autopsia dell’ossessione*, *Resistere non serve a niente*, *Brucciare tutto*, *Bontà*, *La natura è innocente*. Alcuni testi, all’interno del corpus narrativo di Siti, possono essere accomunati e messi in parentela tra loro – come capita nella rassegna “per argomenti” che si legge nel racconto *Aspettando la colomba*⁵⁷² – per motivi di ordine tematico: *Scuola di nudo* e *Troppi paradisi* sulla tematica dell’università, trattata anche tangenzialmente; l’intera trilogia, *Autopsia*, in parte *Il canto del diavolo*, *Brucciare tutto*, *La natura è innocente* sul tema del desiderio; il finale di *Scuola di nudo*, *Troppi paradisi*, l’intenzione di fondo de *Il canto del diavolo*, parte de *Il contagio*, *Resistere non serve a niente*, *Bontà* sull’economia e il denaro; *Troppi paradisi*, *Il contagio*, *Resistere non serve a niente*, *La natura è innocente* sulle borgate e, in genere, sulle questioni sociali. Le intersezioni possono essere teoricamente infinite perché vasta è «la pluralità di ambiti scandagliati»⁵⁷³, spesso espressa anche in un solo testo. Non in tutti i testi del corpus sitiano è presente il medesimo Walter Siti. Anche in *Brucciare tutto*, il libro che per primo è riuscito nell’adempiere alla promessa fatta in finale di *Troppi paradisi*, è presente Walter Siti, ma questi equivale a colui al quale si riferisce il pronome Io che racconta di Dubai e degli Emirati Arabi? No, perché la serialità della trilogia e di quei testi che abbiamo detto essere in dialogo con questa pertiene solo a queste opere. Nonostante il tentativo rappresentato dal personaggio del Professore in *Il contagio*, è *Brucciare tutto* il primo romanzo in cui

⁵⁶⁹ Ciò è dovuto al gran numero di donne che, pur essendo personaggi secondari rispetto a Walter e, collateralmente, a Marcello, riescono in ogni caso a sostenere (anche solo per brevi passaggi) un ruolo di valore – oltre alla madre e alla sorella di Walter, la Catastrofe Biologica, la produttrice RAI Catapano, il Personaggio Televisivo (PT), Olga, Chiara.

⁵⁷⁰ *SN*, p. 605: «Sì, ho una madre una sorella e anche un padre, i miei affetti e la morte non si sono incontrati, finora».

⁵⁷¹ Cfr. Raffaele Donnarumma, *Walter Siti, Il canto del diavolo*, in «Allegoria», 61, 2010, p. 207: «Siti è un viaggiatore controvoglia, che a “forza di presunzione e pudore” trasforma il suo in un “non-viaggio”. Dunque, una conferma alla diagnosi di inesperienza coatta pronunciata da *Troppi paradisi*? Certo, Siti non sa né vuole abbandonare sé e l’oggetto della sua idolatria amorosa, e in questo senso il *Canto* è prosecuzione della trilogia aperta da *Scuola di nudo*; ma l’atteggiamento di curiosità antropologica, e persino di aperta disposizione all’incontro, è quello del *Contagio* [...]».

⁵⁷² Walter Siti, *Aspettando la colomba*, in *La pagina bianca. Racconti degli scrittori di Belleville*, a cura di Giacomo Papi, Milano, Belleville, 2020, pp. 238-245. Cfr. anche *Una teologia della frustrazione*, p. 13: «Nei magneti, nelle fotografie, negli specchi, nelle statue e nei *souvenir* c’è il ricordo di un erotismo invecchiato e consunto, il disgusto verso un corpo sempre più fatiscente, il dialogo costante con il fantasma materno, il desiderio di distruzione di un mondo non all’altezza delle aspettative, un’“iconolatria analgesica” che è al contempo rifugio e via di fuga».

⁵⁷³ *Ivi*, p. 14.

«non compare mai il personaggio Walter Siti»⁵⁷⁴: a comparire – sfruttando le note a piè di pagina⁵⁷⁵ – è l'autore («come autore ci sono sempre, è ovvio»⁵⁷⁶), una figura che appartiene ad un altro tipo di “serialità” (e che definirei in questo caso come “serialità dell'autore”), in cui rientrano tanto *Bontà*⁵⁷⁷ quanto *La natura è innocente*.

Benché valga anche per la narrativa di Siti il riconoscimento di una tendenza comune a parte della narrativa italiana contemporanea⁵⁷⁸ ad «allestire cicli e narrazioni genealogiche»⁵⁷⁹, bisogna distinguere, tenendo da parte le costanti tematiche, tra una serialità figurale (o “walteriana”, dal momento che il focus è su Walter, da intendere come «soscia» o «stuntman»)⁵⁸⁰ e una serialità autoriale (o “sitiana”, basata sulla presenza – attestata o nel paratesto o nel testo – di Siti come autore che dirige il discorso), con la possibilità di punti di tangenza tra le due in testi “a metà strada” come *Autopsia dell'ossessione* o i racconti de *La magnifica merce*, in cui personaggi come Danilo Pulvirenti e Saverio Occhipinti non sono pienamente rifrazioni né del soscia-Walter né di Siti come autore, essendo l'uno «doppio per molti versi antitetico del Walter Siti tratteggiato nei libri precedenti»⁵⁸¹ e l'altro in una posizione di maggiore complessità per quanto riguarda il rapporto con la figura di Walter.

4.2. L'emersione di Marcello nella serialità.

Considerando che i racconti de *La magnifica merce* erano stati pensati per una loro inserzione in *Troppi paradisi*, per completare – come ammette Siti – il proprio “personale” percorso della storia della letteratura italiana (con *Scuola di nudo* a replicare l'*Inferno* della *Commedia*, *Un dolore normale* la *Vita nova*⁵⁸² e *Troppi paradisi* – con i racconti poi espunti e pubblicati a parte⁵⁸³ – il *Decameron*)⁵⁸⁴,

⁵⁷⁴ Walter Siti, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 367. D'ora in avanti citato come *BT*.

⁵⁷⁵ Le note sono in totale quarantaquattro, tra quelle più interessanti vi sono sia quelle in cui l'autore integra, con veri e propri rimandi bibliografici, le conversazioni o i pensieri avuti dai personaggi (come, ad es., le note 2, 4, 6, 7, 12), sia quelle in cui l'autore o commenta quanto sta accadendo (note 9, 13, 14) o si rivolge ai personaggi (note 40 e 41).

⁵⁷⁶ *BT*, p. 350.

⁵⁷⁷ Nella Nota che chiude *Bontà* proprio nella specificazione dell'occasione per cui è nato questo testo (cfr. *ivi*, p. 121) vi è il riferimento che lo lega alla figura autoriale di Walter Siti. In questo libro Siti figura sia come autore della casa editrice sia come quell'amico che «ha bazzicato molto le borgate romane [...] ed è esperto di amori mercenari» (*ivi*, p. 47) e che accompagna Ugo a cercare qualcuno che possa essergli sia “sposa” sia “assassino”.

⁵⁷⁸ Cfr. *La narrativa italiana del Duemila*, pp. 46-49.

⁵⁷⁹ *Televisione, narrativa e critica sociale*, p. 296.

⁵⁸⁰ Anche lo stesso Walter Siti a proposito della propria rifrazione autofinzionale ha parlato di «‘personaggio seriale’», cfr. *Un realismo d'emergenza*, p. 162: «Il romanzo che sto scrivendo ora, con cui si conclude la trilogia del ‘personaggio seriale’ Walter Siti, si intitola *Troppi paradisi*».

⁵⁸¹ Lorenzo Marchese, *Il grande illusionista: su «Exit Strategy» di Walter Siti*, in «Il Ponte», 70(6), 2014, p. 94: «Danilo è per censo, ricco di famiglia e nobile, tutto ciò che Siti non ha mai potuto essere, e per scelte politiche e culturali tutto ciò di cui Siti ha imparato a diffidare». All'antitesi individuata da Marchese fa da contraltare l'atteggiamento di Danilo – che lo avvicina a Walter – di fronte a una realtà manchevole e di fronte alle foto del culturista Angelo che riescono a contrastarla, cfr. Silvia Cucchi, *O neghi il tempo o nei sei negato*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 13, 2018, p. 350. Cfr. anche *Una teologia della frustrazione*, p. 56.

⁵⁸² Sul rapporto della trilogia e delle sue parti con il modello dantesco cfr. *Walter Siti, Troppi paradisi*, p. 213; cfr. *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, p. 255. Casadei individua anche nella scelta iconografica delle tre copertine (prima edizione) un percorso in qualche modo dantesco, cfr. *ivi*, p. 257. Accanto a Dante, lo stesso Siti individua anche il modello di Petrarca, soprattutto per quanto riguarda *Un dolore normale*, cfr. *Postfazione*, p. 440.

⁵⁸³ Cfr. Francesco Gnerre, *La magnifica merce. Intervista a Walter Siti*, in «culturagay», 31 dicembre 2004, culturagay.it/intervista/113: «I due più antichi in ordine di tempo, cioè *Le mosse di Farhan* (che è del 2000) e *Storia di un body-guard* (del 2001) li avevo scritti pensando di trapiantarli [in] *Troppi paradisi*. Quando ci ho provato, però, ho constatato che ci sarebbe stato rigetto. Nel frattempo, avevo scritto anche il racconto su Pasolini [*Il colpo di pollice*, ndr.], come conclusione e sberleffo dei “Meridiani”. Ma questi racconti sparsi non sarebbero mai diventati un libro, se non ci fosse stato il miracolo di *Perché io volavo*: mi si è scritto quasi da solo nell'estate del 2003, per pura necessità di non ammazzarmi».

⁵⁸⁴ Cfr. *Dialoghi con Anchise*; cfr. *Postfazione*, p. 440.

è palese il rapporto genetico che vi è tra *Troppi paradisi* e *La magnifica merce*.⁵⁸⁵ Come Saverio, da un lato, registra il modo di Marcello di pensare a sé stesso come a un angelo, localizzando la «fisicità del suo corpo» in un campo di comprensione che pertiene più alla trascendenza che non alla concretezza, dall'altro, usando l'immagine del «fango», si meraviglia di quanto – nonostante il mestiere – sia «pulito di quella pulizia che il mondo non perdona»⁵⁸⁶, così Walter in *Troppi paradisi* – dopo avere inquadrato il proprio rapporto con Marcello in un contesto di «religione», anche se «pazzoide»⁵⁸⁷ – lo riconosce chiaramente come angelo e, sottolineando la particolarità dell'esperienza di averci a che fare, utilizza anche lui l'immagine dello sporco che non attecchisce per rimarcare la sua purezza *nonostante tutto* («Il fango lo tocca ma non lo sporca»⁵⁸⁸). A illuminare ancora di più tale rapporto genetico non vi è solo l'uso di dedicare delle poesie a Marcello da parte dei due protagonisti o di associare il corpo del culturista a quello materno⁵⁸⁹, ma vi sono in *Troppi paradisi* una serie di elementi ripresi da *La magnifica merce* che vengono rielaborati in funzione della centralità di Walter in questo testo.

In *La magnifica merce* Saverio occupa nel racconto una posizione di centralità che gli deriva dal fatto di star conducendo – per conto di un politico senza nome – una selezione volta a individuare escort di lusso e muscolosi. Sottoponendo Marcello a quattro colloqui, Saverio dirige un'intervista – in cui occupa una posizione di superiorità – che ha come obiettivo la conoscenza dell'altro e che in quanto struttura sarà presente anche in altri due testi di Siti. Da un lato, nell'intervista impossibile «Walter Siti incontra Ercole»⁵⁹⁰, in cui Siti dialoga con un Marcello al limite della schizofrenia – una condizione che risulta essere un utile meccanismo di comunicazione, dal momento che obiettivo dell'autore è quello di estorcere un'intervista a quell'Ercole che risiede nel corpo del culturista⁵⁹¹; dall'altro, in quella presente in *Bontà*, durante la quale Ugo sottopone Manuel, che vivrà con lui *more uxorio* fino a che non avrà compiuto il lavoro per il quale è stato considerato, a una serie di domande sulla sua vita privata e passata.⁵⁹² In *Troppi paradisi*, invece, è lui a trovarsi in una posizione secondaria: Saverio è solamente «'na brava persona», «grasso», «un bel po' impicciato», «depresso», uno con il quale non bisogna «fà un comizio» (perché è inutile parlargli) e di cui Marcello pensa ««mi sa che [...] se sta a innamorà de me»».⁵⁹³

L'intervista a Marcello e l'innamoramento di Saverio hanno avuto per l'autore uno scopo di verifica. La semplicità con la quale Marcello pensa a sé stesso come a una merce e si comporta in quanto tale, la sua tenacia nel voler essere «assunto» come «uno schiavo... uno da vampirizzare»⁵⁹⁴, il sogno di Saverio nel quale scrive per un paio di scarpe Nike delle lettere d'amore hanno fatto da cartina tornasole per il progetto di *Troppi paradisi*. Concretizzando le pulsioni per i soldi e l'eros nelle figure

⁵⁸⁵ Rapporto genetico che è discusso anche dallo stesso autore nella Nota del curatore alla fine di *La magnifica merce*, cfr. Walter Siti, *La magnifica merce*, Einaudi, Torino, 2004, p. 94: «Ho conosciuto Saverio Occhipinti mentre stavo documentandomi per il romanzo che sto scrivendo (titolo provvisorio: *Troppi paradisi*)». D'ora in poi citato come *MM*.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 52.

⁵⁸⁷ Non stupisce che sia ne *La magnifica merce* sia in *TP* il riferimento a Marcello, in quanto rappresentante del nudo culturista, sia di tipo religioso: già in *SN* e in *DN* i discorsi di Walter ricorrevano alla semantica del «sacro».

⁵⁸⁸ *TP*, p. 263.

⁵⁸⁹ Cfr. *MM*, p. 104 e *TP*, p. 316. A tal proposito, cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 70: «Nonostante la sublimazione incarnata dal corpo del culturista, la frustrazione del desiderio erotico di Walter nasce dal bisogno di ritrovare un amore che porti le tracce della madre. [...] la figura materna appare al protagonista in una visione fantasmatica sostituendosi a Marcello, conferma definitiva del legame simbolico tra la sua *quête* metafisica e l'impossibile amore incestuoso per la genitrice, rinnegato e ricercato nei culturisti».

⁵⁹⁰ Walter Siti, *Walter Siti incontra Ercole*, in *Corpo a Corpo. Interviste impossibili*, a cura di Valentina Alferj e Barbara Frandino, Einaudi, Torino, 2008, edizione elettronica.

⁵⁹¹ Sul modo in cui determinate condizioni possano essere utilizzate per comunicare con figure non appartenenti al mondo terreno o al piano dell'intervistatore e su come queste tecniche facciano parte dell'intervista impossibile, cfr. Guido Mattia Gallerani, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze University Press, Firenze, 2022, pp. 67-95.

⁵⁹² Cfr. *Bontà*, pp. 72-75.

⁵⁹³ *TP*, p. 302.

⁵⁹⁴ *MM*, p. 84.

di Marcello e Saverio, nell'ottica della scrittura di un «romanzo, oggi, in Occidente» Siti ha sperimentato – con un atteggiamento a metà tra la constatazione e la dimostrazione – che non se ne può avere la possibilità «se non si sperimenta in proprio, e in profondità, il rapporto tra piacere e denaro».⁵⁹⁵ Se l'assenza della figura di Siti dall'intervista e la sua presenza unicamente come curatore (o come “scopritore”) assicura la sua distanza dal fatto letterario di “Perché io volavo”⁵⁹⁶, l'uso della terza persona con l'annullamento della voce del narratore (la cui presenza sarebbe stata inutile dal momento che il testo è la trascrizione dei colloqui Saverio/Marcello) va a tutto beneficio degli eventi rappresentati, che ne acquistano nettamente in verosimiglianza.⁵⁹⁷ Avuto esito positivo dall'esperimento di “Perché io volavo”, in *Troppi paradisi* il «rapporto tra piacere e denaro» ha potuto essere proiettato da Siti sull'Io di Walter.

In *Troppi paradisi*, dopo le impotenze patite nei confronti di Pasolini⁵⁹⁸ e del padre (per ciò che questi avrebbe potuto in famiglia e non ha fatto, condannando di fatto Walter a una condizione di inferiorità imperitura e minorità), Walter rivive una situazione simile con il Principe, committente di Saverio, per il dominio sul corpo di Marcello.⁵⁹⁹ Se Marcello accetta l'incarico procuratogli da Olga e di non avere più Walter come cliente esclusivo non è per problemi di dipendenza affettiva⁶⁰⁰, ma per il desiderio di avere un valore concreto e materiale in un mercato (che sia quello del culturismo o degli escort non importa), convinto che solo in una dimensione di scambio commerciale possa avere con l'Altro un rapporto umano («Vive ogni cosa al momento: da ogni rapporto, per quanto turpe e umiliante, cerca di trarre solidarietà, amicizia, compassione (“ognuno è fatto com'è fatto”»)).⁶⁰¹ Se con Walter si è instaurato un rapporto che è sia commerciale sia “d'amicizia” questo dipende anche dal fatto che Marcello con lui non si sente soggiogato dalla virilità che gli difetta.⁶⁰² Walter soffre perché non riesce a possedere sessualmente Marcello, ma la sua sofferenza è interna perché riguarda un impedimento che è solo suo: da un punto di vista esterno, non può soffrire perché, come tutti gli altri, ha i mezzi per “affittare” Marcello. Se insiste nell'incontrarsi con lui è perché, a parità di tempo nel quale Marcello si concede anche ad altri, Walter nobilita questo rapporto con la divinizzazione che solo lui sente di potergli riconoscere pienamente. La situazione tuttavia cambia quando, appunto, entra in scena il Principe. Questi gli è contemporaneamente antagonista e superiore, da un lato, perché esercita le proprie forze su un campo di desideri che attrae anche Walter e, dall'altro, perché riesce lì dove lui fallisce. L'inferiorità che Walter sente come proprio stigma sin dai tempi di *Scuola di nudo* si fa più dolorosa, perché ora non è più sul piano semplicemente sociale o lavorativo che questa agisce: se, nonostante tutto, prima di Marcello poteva provare a riscattare sé stesso e le proprie “menomazioni” con la cultura, questa non riesce più a essere un valido appiglio. Prima ancora che su

⁵⁹⁵ *Ivi*, p. 94.

⁵⁹⁶ Dalla Nota di chiusura si comprende che se non fosse intervenuta la morte di Saverio, questo testo – che ha interrotto, anche se piacevolmente, la stesura di *Troppi paradisi* – non sarebbe nato. Cfr. *ivi*, p. 97: «Saverio Occhipinti è morto in un incidente a Los Angeles un mese fa, mentre percorreva a piedi una highway. [...] Ho deciso di pubblicare i colloqui perché questo mi pareva il desiderio implicito di Saverio».

⁵⁹⁷ Cfr. *Le style de l'autobiographie*.

⁵⁹⁸ Cfr. Mirko Mondillo, *Reificare e riscattare. Il “corpo” di Walter Siti tra Troppi paradisi e Bruciare tutto*, in *Corpus/Corpora. Tra materialità e astrazione*, a cura di Martina Albertini, Dayron Carrillo-Morell, Sara Ferilli, et al., Aracne, Roma, 2021, p. 116: «figura di riferimento per Walter Siti è Pier Paolo Pasolini. Questo rapporto non dipende solo dal fatto che Siti ha curato il Meridiano delle sue opere, ma, come sottolinea Marco Bazzocchi in merito al grado di conoscenza acquisibile attraverso la sperimentazione fisica dell'omosessualità, da uno stato di polemica sulla strumentalità del corpo che oppone il primo al secondo [...]».

⁵⁹⁹ Doppio speculare, e finalmente nominato e meglio caratterizzato, del politico per conto del quale Saverio conduce la selezione in *MM*. Nella prima edizione del 2006 il nome di Alfonso non era in relazione al Principe, ma all'amico di pedofilo di Walter, che non si chiamava “ancora” Francesco.

⁶⁰⁰ Cfr. *TP*, p. 291: «Non è un prostituto, è una geisha – per natura, credo, non per scuola: per interno avvilito e vergogna di sé, trasformati in sorriso e seduzione».

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 276. La sua concezione dell'amicizia come possibile unicamente, al di fuori del suo contesto sociale, con persone che lo trattano come un oggetto sarà mantenuta e approfondita in *Il contagio*.

⁶⁰² Cfr. *ivi*, p. 279: «Con me può permettersi maggior cameratismo che con altri clienti, perché non glielo metto in culo e quindi lo faccio sentire meno in colpa, meno inferiore» e p. 305: «Marcello che si sente inferiore ai suoi amici in palestra perché è l'unico che lo riceve; e rispetta che glielo mette».

un piano economico, che pure resta per Walter una dimensione dialettica-agonistica importante⁶⁰³, è su un piano più animale e selvaggio che si concretizza la sconfitta di Walter nei confronti del Principe. La frase pronunciata da Marcello che umilia Walter riporta la questione della sua inferiorità a uno stato di primitiva naturalità, che ha più a che fare con gli animali che non con gli uomini. L'essere *inculato* a cui Marcello sarebbe sottoposto da Alfonso se si scoprisse che ha passato un week-end romantico con Walter⁶⁰⁴ è, sì, un uso metaforico (ne è conscio), ma è anche il suggello alla colpa di cui lo stesso Walter si è "macchiato" nei confronti di Marcello, è qualcosa che prescinde dall'umanità perché pertiene ai rapporti di forza tra esseri viventi:

«[S]e il Principe gli sta facendo quel che dovrei fargli io, non c'è più posto per me su questa terra. [...] Quella frase mi impicca a ciò che non sono e non sarò mai; d'ora in poi la definizione di me non potrà essere che al negativo. Chi sei? Sono colui che non riesce a possedere ciò che ama. Rispetto all'unica sofferenza analoga che ho sperimentato in vita mia [...], questa è definitiva perché coinvolge un'impotenza doppia: a quella sessuale si sovrappone quella economica».⁶⁰⁵

4.3. La funzione di Marcello per l'io di Walter.

Non riuscire a possedere Marcello – sia sessualmente che, attraverso il denaro, come merce – significa per Walter, oltre a vedere incompiuto un atto di amore, non riuscire a possedere quell'Occidente in cui aveva ritrovato dei tratti di somiglianza. Benché anche l'impotenza possa essere uno dei tratti dell'Occidente, dal momento che il desiderio può essere fomentato anche dall'impossibilità di essere soddisfatto⁶⁰⁶, Marcello equivale alla realtà che Walter disprezza, ma in cui tanto spera di accasarsi.⁶⁰⁷ Nel suo corpo di culturista, che distrugge sé stesso con sostanze senza le quali non potrebbe tuttavia sostenersi, vi è «un rimando più ampio e metonimico all'intera civiltà occidentale contemporanea, gonfia di merci e di ricchezza ma sempre a rischio di implosione».⁶⁰⁸ Walter non compie l'errore di pensare di poterlo riscattare da sé stesso, perché per fare ciò dovrebbe desiderare per lui qualcosa di migliore rispetto alla condizione in cui vive.⁶⁰⁹ Qual è quindi la funzione di Marcello nella vita di Walter? La prima è quella di aver dato concretezza all'Assoluto, all'Eroico, all'idea di perfezione che nei precedenti culturisti era solo abbozzata, ma Marcello è anche altro. Le azioni che Walter ha compiuto per lui e che ha considerato come necessarie possono essere identificate: tradire il concetto

⁶⁰³ Cfr. *ivi*, p. 309: «Marcello garantisce che il Principe è "buono" perché rinuncia alle fantasie più spinte se lui si rifiuta: "Nun so' mica suo... a meno che nun ce stanno degli extra...". Gli extra ci sono sempre, pare: giacche e pantaloni firmati, il Bmw nuovo ("saranno centomila euro de macchina, fra du' anni me compra er Ferrarino")» e pp. 315-316: «Se fossi ricchissimo, ma veramente ricchissimo, potrei sottrarlo al Principe e portarlo via; o se fossi un ras della droga, un grande trafficante. Ho sprecato anni di lavoro e di intelligenza applicandoli a competizioni intellettuali che non contavano nulla, invece che ad accumulare denaro. Avrei dovuto capirlo, che per come sono fatto io il denaro sarebbe risultato essenziale. [...] I soldi mi servono subito».

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 305: «"sì, sì, dà" mi risponde, "famo 'na cosa trasgressiva", ma poi dubbioso: "si 'o sa Alfonso me se incula"».

⁶⁰⁵ *Ivi*, pp. 305-306.

⁶⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 277: «Che i veri emblemi dell'Occidente non siano gli omosessuali ma gli impotenti? Forse, a pensarci bene, l'interesse per gli oggetti gonfiati, per le merci tutte involucri e logo, presuppone una qualche forma di impotenza: impotenza a usare semplicemente le cose quando se ne ha bisogno. Il consumismo ci induce all'impotenza perché la merce deve non bastare mai, e quindi essere letteralmente *impossedibile*».

⁶⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 277: «L'icona divina, scesa dal mondo pneumatico, è un disgraziato, un figlio storto, un compagno di pena. Questo non potrà non lasciare tracce nella mia visione del mondo: già adesso la teoria della post-realtà occidentale, dell'impossibilità di distinguere tra verità e finzione, mi pare messa in crisi. Marcello è capace di mimare l'amore, come ogni escort, ma la finzione non mi basta più. Che accadrebbe, se l'Occidente si innamorasse dei propri fantasmi?».

⁶⁰⁸ *Estremi occidentali*, p. 174.

⁶⁰⁹ Cfr. *TP*, p. 297: «Non amo Marcello, tant'è vero che non desidero il suo bene (nemmeno lui desidera il proprio bene, se è per questo); lo sfrutto per fare piazza pulita di tutto il positivo ipocrita che mi ero costruito intorno. Altro che passione: è libidine sfrenata (anche se in fondo indolente) di annullamento».

piccolo-borghese di famiglia nella rottura con Sergio⁶¹⁰, sperperare denaro, liquidare l'intellettualismo con la partecipazione sia alla vita della televisione⁶¹¹ sia alla vita di borgata e del sottobosco criminale di spacciatori e ultras, entrare nell'ambito della lotta (con il Principe) nella consapevolezza di possedere armi inadeguate, mostrare indifferenza per lo sfacelo dell'università e della facoltà un tempo presieduta.⁶¹² La seconda funzione di Marcello è stata quello di far sì che Walter si convincesse e agisse, anche inconsciamente, a destituire di importanza e, soprattutto, di valore tutto ciò che ha creato e in cui ha creduto. Non è un caso se, all'inizio di *Troppi paradisi*, ciò che Walter «h[a] raggiunto nella vita, i romanzi la cattedra universitaria gli affetti, partendo da una condizione di smaccata inferiorità» viene presentato con orgoglio come un «pavimento» al di sotto del quale non è possibile cadere: proprio questi elementi, nella conoscenza di Marcello, saranno, infatti, oggetto di un pesante ridimensionamento.

Non è l'illogicità della vita di Marcello, con la sua mancanza di ordine e la sua dissipazione, che ha rapporti con l'immoralismo. Essa, infatti, annulla sul nascere quella tensione tra Legge e Desiderio sulla cui base si distingue l'immoralismo perché ignora la contrapposizione tra questi due poli. Ha a che fare con l'immoralismo, invece, proprio l'atteggiamento di Walter nei confronti di questa vita, che prima osserva e poi assorbe, sacrificando di fatto il «pavimento» e disconoscendo la polarizzazione su cui quella tensione si fonda. Come Marcello andando con l'«alzaymer» (nomignolo di Walter) ha imparato ad «alzaymerare»⁶¹³, così Walter, seguendolo, ha imparato a «marcellare». La funzione di «ritorno del represso anti-intellettualistico e anti-economico»⁶¹⁴ che Sturli ha riconosciuto a Marcello in rapporto alla vita di Walter può essere aggiornata e arricchita. Oltre a insegnare a Walter la possibilità dell'illogicità e di uno spreco veramente degno di tale questo nome, Marcello gli fa acquisire un immoralismo inteso non come posizione di opposizione, ma come atteggiamento rivolto alla rivelazione della vita, privata dell'«illusione degli ingenui, o degli sciocchi».⁶¹⁵ L'immoralismo di Walter agito su «ispirazione» di Marcello ha come bersaglio i finti progressisti e coloro i quali, reputandosi – o venendo considerati (dal senso comune, dal mandato sociale, ecc.) – depositari della verità, agiscono da moralisti.

Se il Walter di *Scuola di nudo* è meno immoralista, e più guascone, più provocatore, più cattivo⁶¹⁶, di quello di *Troppi paradisi* è per due motivi. Da un lato, perché, nonostante l'astio nei confronti dell'accademia e dell'istituzione e benché non sia stato riconosciuto nei suoi meriti, la sua condizione è (per quanto mutila/mutilata) di integrazione. Infatti, se può porsi sullo stesso piano di Matteo Casimbeni o su quello del collega leopardista e, allo stesso tempo, esprimere il proprio pensiero e avanzare delle critiche, questo avviene perché condivide con questi individui la medesima grammatica sociale e partecipa del medesimo patrimonio culturale. Dall'altro, perché è

⁶¹⁰ La consapevolezza del pensiero di potere avere con Sergio una famiglia si scontra subito, nel momento in cui viene processato, con la prima apparizione di Marcello (in tv, nel programma «Beato tra le donne»), che riesce a far vacillare le certezze e la speranza appena espressa da Walter.

⁶¹¹ Diversa da quella spesa per Sergio, dal momento che nel caso di Sergio la partecipazione di Walter è stata più che altro in posizione di sostenitore; nel caso di Marcello la partecipazione è stata invece attiva ed emica, interna all'industria, motivata da ragioni di facili e veloci guadagni. Cfr. *ivi*, p. 325: «Questa parte di 'negro', di ghost-writer del tarocco, mi divertiva quando ancora il divertimento era nel mio orizzonte di possibilità».

⁶¹² Il diniego di Walter ad aiutare gli studenti in delegazione dimostra quanto, ormai, si sia incistata anche in lui quella stessa mentalità che portava i colleghi di Sergio a considerarlo un «reperto fossile (ma rispettabile) della vecchia cultura». Il disinteresse per l'università muta nel suo contrario solo quando, a destino già preannunciato («Tra un anno la facoltà di Lettere dell'Aquila potrebbe non esistere più», *ivi*, p. 402), le sorti della facoltà sembrano intaccare, di rimando, il rapporto con Marcello. Da rimarcare a proposito del rapporto sofferto con l'università, inoltre, è il fatto che il volume della trilogia *Il dio impossibile* rechi proprio questa dedica: «Ai miei studenti dell'Università, che ho trascurato».

⁶¹³ *Ivi*, p. 332.

⁶¹⁴ *Estremi occidentali*, p. 175.

⁶¹⁵ Cfr. Raffaele Donnarumma, *Walter Siti, immoralista*, in «Allegoria», 80, 2019, p. 54.

⁶¹⁶ Cfr. *SN*, p. 13: «di colpo mi pare di non aver mai fatto qualcosa di proibito o di veramente irragionevole, e ho bisogno di farlo ora che le probabilità a mio favore sembrano così scarse. Chiedo scusa più che ad altri al [...] capo, che certo non si aspetta questo da me e reagirà malissimo. Se all'età giusta mi fossi ribellato a mio padre, non sarei indotto a ribellarmi adesso a lui che dentro di me ho sempre chiamato 'il Padre'».

essenzialmente più astratto che concreto. Il ricorso a «“derive liriche”, e oniriche» (dalla *pittura* del nudo maschile alla presenza del diavolo-psicologo, ai corsivi dei sogni, all’inserzione delle poesie), serve – come la scrittura critica prodotta da Walter per sopperire a un’*assenza*⁶¹⁷ – per diversi scopi: «propiziare un percorso di adesione empatica del lettore alla prospettiva di un narratore che fa tutto il possibile per mostrarsi spregevole», diversificare stilisticamente lo stupore di Walter per la propria diversità e la propria esagerazione e i propri difetti⁶¹⁸, aumentare il grado di veridicità (attraverso la relazione del lirismo con la dimensione della poesia⁶¹⁹) di una storia con scene che il lettore può faticare a ritenere vere.⁶²⁰ In *Troppi paradisi* la tensione di Walter verso tali derive non è del tutto scomparsa: poiché ora il suo è un Io collocato nel Mondo, la collega alle proprie teorizzazioni sulla realtà. La posizione di Walter in *Troppi paradisi* non è più quella del mistico sacerdote di una religione con un solo membro, ma quella del guru che osserva e trae conclusioni che possono essere tratte solo invischiandosi nella materia di riferimento («microbo tra i microbi»⁶²¹), portando così a compimento l’unica vera capacità dell’essere umano:

«“[...] non so nemmeno che cosa ci stiamo a fare nel mondo, tutti quanti.” “Quello lo so io, mi pagano per saperlo.” “Cioè?” “Per capire, siamo tra i pochi aggregati di cellule dell’universo attrezzati per capire; è la nostra condanna; nel riprodurci e nel soffrire siamo già meno soli”».⁶²²

L’immoralismo di Walter in *Troppi paradisi*, diversamente dalla cattiveria di *Scuola di nudo*, lo porta, sì, a formulare una *dòxa*, ma anche a far discendere da questa una *pràxis*, che ha il merito sia di modificare la sua percezione della vita sia far modificare la percezione che di lui hanno gli altri. In *Troppi paradisi* Walter l’immoralista non rinnega il proprio passato: un gesto simile, infatti, sarebbe equivalso a riconoscere il tratto dominante di una morale in opposizione alla quale ne è stata sviluppata una alternativa. Pertanto, sovverte l’uso dei paradigmi ermeneutici tradizionali: l’immoralismo appreso “marcellando” conduce Walter a cercare nuove forme di «conoscenza (o cognizione, o intelletto)».⁶²³ Infatti, benché Walter, per età, professione ed esperienza culturale, possa dispensare insegnamenti (specialistici e d’uso pratico), abdica al proprio ruolo per assumerne un altro non di sua competenza, originando una vera e propria «pedagogia all’incontrario».⁶²⁴ Che questo atteggiamento sia di immoralismo si può ulteriormente considerare osservando quanto il “gioco delle parti” tra lui, discepolo, e Marcello, maestro, non termini con la riappropriazione dei rispettivi ruoli di partenza: Walter, che è professore, si fa discepolo di Marcello e resta tale, mentre Marcello, che avrebbe bisogno di una guida, viene reso maestro di Walter e resta tale.

4.3.1. Attraverso Marcello per ridimensionare Pasolini.

⁶¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 12-13: «La critica letteraria era l’unica forma che mi consentiva un’esibizione autobiografica entro i limiti della decenza».

⁶¹⁸ Cfr. *Postfazione*, p. 441: «[In *Scuola di nudo*] quello era un io che si stupiva della propria stessa diversità, esagerandola, si inorgogliava dei propri difetti, tirava i lettori per la giacca perché voleva provarli e impietosirli. Ma quanto si è mosso, quanto si è emozionato! [...] Era un io che si perdeva in digressioni perché non sapeva arrivare al punto, ma anche perché la digressione era la sua *flânerie*, il suo annusare curioso. I ragionamenti spesso facevano capocella allo stato nascente, l’esitazione linguistica rispecchiava l’insicurezza del mostrarsi e del concludere».

⁶¹⁹ Gli “stati soggettivi” trasmessi attraverso il linguaggio lirico della poesia possiedono una valenza tale che non è necessario valutarne la veridicità sulla base di un contesto referenziale. Cfr. Carlo Tirinanzi De Medici, *Finzione, discorso, biografia. L’autofiction tra poesia e prosa*, in «L’Ulisse», 2017, 20, pp. 6-18, <https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-20-1.pdf>; cfr. *Una teologia della frustrazione*, pp. 143-144.

⁶²⁰ Per una disamina della questione del lirismo nella narrativa di Walter Siti, cfr. Gian Luca Picconi, «*Lirismo a parte*»: Siti tra realismo e realismo, in «L’Ulisse», 2018, 21, pp. 269-278, <https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-21.pdf>. La citazione è tratta da *ivi*, p. 272.

⁶²¹ *TP*, p. 51.

⁶²² *Ivi*, p. 125.

⁶²³ *Ivi*, p. 405.

⁶²⁴ *Estremi occidenti*, p. 179.

Nel discutere dell'immoralismo di Walter vorrei provare a delineare non solo il suo atteggiamento nei confronti di quanto ha creduto che lo rappresentasse o di ciò contro cui ha creduto di scagliarsi. Per fare ciò è utile trattare del rapporto Walter/Pasolini presente in *Troppi paradisi*. I termini della questione "pasoliniana" in *Troppi paradisi* vengono posti in due modi. Pasolini è migliore di Walter perché quello che in Walter ha prodotto – per troppa elucubrazione cerebrale – mediocrità ha, invece, in lui prodotto eroismo.⁶²⁵ Sulla base di questa comunanza, che ha, tuttavia, generato dissonanza tra i due, Pasolini risulta essere – ancora una volta – migliore di Walter perché la sua virilità è stata tanto esuberante e infallibile da risultare, per la società, di stampo mitica e, per Walter stesso, non facilmente replicabile o emulabile.⁶²⁶ Walter riesce a superare Pasolini solo sul piano creativo, in un duplice senso: perché ha dimostrato di essere un romanziere migliore di chi ha avuto la propria dimensione solo nella poesia⁶²⁷ e perché nella (pro)creazione ha avuto un risultato concreto, sebbene questo stesso esito non abbia, a fronte del concepimento, conosciuto pieno compimento.⁶²⁸ Poiché la competizione con l'ennesimo dei suoi "padri" risulta essere impari prima ancora che venga formalizzata o razionalizzata e poiché questa stessa competizione lo riguarda su un piano che lo convoca solo in quanto "maschio", l'episodio del cesso di Ripafratta⁶²⁹ va inquadrato nella cornice della provocazione e non dell'immoralismo. Se si scioglie l'analogia, lordare una poesia inedita di Pascoli, che sarebbe dovuta entrare nell'edizione delle sue opere minori per la curatela proprio di Walter, e quindi privare quella carta della sua legittimità artistica, traveste il tentativo di delegittimare (de-virilizzare) lo stesso Pasolini, che da giovane aveva discusso la sua tesi di laurea proprio sulla lirica di Pascoli. Poiché non può gareggiare con Pasolini sul piano della virilità, Walter lo colpisce per mezzo di un lascito scatologico sull'arte di un autore a cui questi si sentiva fraternamente legato⁶³⁰ e il cui studio gli aveva permesso di acquisirne una propria.

Se l'episodio di Ripafratta rivela una certa costanza dell'atteggiamento provocatorio di *Scuola di nudo* e la volontà di opporsi, l'ispirazione da Berlusconi del «"tagliando" [...] esteso alle parti basse»⁶³¹ concretizzatasi nell'installazione della protesi peniena non solo rivela ancora una volta l'uguaglianza Walter/Occidente, ma dice qualcosa di più. Nell'installazione della protesi non va intravisto il desiderio di un anziano di essere ancora giovane attraverso la possibilità del sesso, ma il

⁶²⁵ Cfr. *TP*, p. 51: «Pasolini Pier Paolo. [...] Quello che ha gettato il proprio corpo nella lotta, non ha taciuto di fronte al degrado italiano e al rischio di totalitarismo; l'apostolo delle borgate, colui che è riuscito a utilizzare la propria sessualità come uno strumento conoscitivo». Sul rapporto di antagonismo tra Siti e Pasolini basato proprio sulla sessualità come «strumento conoscitivo», cfr. *Il codice del corpo*, pp. 241-255.

⁶²⁶ Cfr. *TP*, pp. 47-48: «"[...] il tuo sangue, Walter, è un po' schifoso... perché non è il sangue di un vero uomo... io l'ho conosciuto un vero uomo, e so di cosa parlo. [...] io so tutta la fisiologia e l'antropologia che distingue una checca da un uomo maschio che va con altri uomini, e magari se lo fa mettere nella fregna, ma resta una cosa molto diversa...". Sul "mito Pasolini" nella società italiana, sia letteraria sia non letteraria, odierna, cfr. Walter Siti, *Il mito Pasolini*, in «Le parole e le cose», 2 novembre 2015, leparoleele cose.it/?p=23962: «[Un'altra componente del mito], anche se può apparire paradossale in un paese sostanzialmente omofobo come l'Italia, è proprio l'omosessualità esemplare di Pasolini. Pasolini non ha mai nascosto la sua omosessualità, almeno a partire da una certa data. Ma l'ha sempre declinata molto "virilmente": il suo disprezzo per le "cheche" traspare in tutti i suoi romanzi [...]. È stato, insomma, un "omosessuale a cui si può stringere la mano"».

⁶²⁷ Cfr. Walter Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. I, pp. XCV-XCVI: «[Pasolini non è romanziere], innanzitutto, perché il suo primo istinto è *descrivere*, o meglio esprimere lo sgomento d'una descrizione eternamente delusa; [...] e le parole non sono che una trappola per catturar[e] [la realtà], o per dichiararle amore. Siamo, come si vede, nei territori della *scrittura lirica* [...]; non è certo un caso della biografia, il fatto che Pasolini esordisca come poeta e solo dopo cinque-sei anni comincia a pensare alla narrativa. [...] Pasolini stesso ammette che la scrittura, per lui, nasce "sulla pagina": "questo accade perché io so scrivere solo in quanto poeta, non in quanto romanziere"».

⁶²⁸ Cfr. *TP*, p. 37: «durante la seconda occupazione della Sapienza (a Pisa, nel maggio 1967), [...] in una seduta di 'autocoscienza corporale' [...] capitò che guardando un ragazzo eiaculai nel ventre di una ragazza. [...] Se la gravidanza fosse andata a buon fine, il bambino sarebbe nato nel febbraio 1968».

⁶²⁹ Cfr. *ivi*, p. 111.

⁶³⁰ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 219-220; Antonio Girardi, *Pascoli secondo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», 24, 54, 1997, pp. 403-410.

⁶³¹ *TP*, p. 414.

gesto immoralista di sovvertire la considerazione tradizionale secondo cui determinate possibilità pertengono solo a certe età e il moralismo intellettuale secondo cui per ottenere una conoscenza è necessaria l'applicazione di determinati criteri. La protesi serve a Walter per “conoscere” Marcello e il suo ambiente. L'ostinazione di Walter nel condurre la propria lotta con il Principe non è solamente per il possesso di una *carne*: se per il Principe è esattamente così, per Walter è l'opposto («“Io mi sono innamorato di un povero ragazzo che indossa il suo splendore come una malattia.” “Cioè ti piacciono gli scarti?” “Sono io stesso uno di loro.”»⁶³²). È a partire da ciò che si origina l'immoralismo di Walter nei confronti della morale intellettuale attraverso la via di quel Pasolini ritratto dalla mitologia in cui è stato fatto agire.

La borgata pasoliniana, anche (e soprattutto) nelle prove narrative dell'autore, in particolare della «prima fase pionieristica, che potremmo definire idillica e mitica»⁶³³, possiede ingenuità e sincerità che non le sono strutturali e le particolarità che le vengono riconosciute, le vengono riconosciute “a chiave”, cioè per dimostrare una tesi, che Siti discuterà ampiamente anche ne *Il contagio*⁶³⁴: quella dell'unificazione sociale, dell'omologazione culturale e dell'americanizzazione portate in dote dal boom economico. Nei *ragazzi di vita* si coagula un'intenzione dimostrativa che, essendo tutta interna all'autore, prorompendo da lui e lui solo, può fare a meno non solo di una loro intensità psicologica, ma anche del possesso stesso, da parte loro, di una psiche; la loro esistenza non testimonia sé stessa, ma dimostra la tesi dell'«alternativa, marginale quanto si vuole, rispetto ad altri possibili mondi – quello ordinato, coscienzioso e asfissiante della piccola e media borghesia, o anche del proletariato organizzato».⁶³⁵ Sottoposti all'occhio indagatore dell'autore, che seguendone i movimenti nello spazio finisce per interessarsi più allo spazio stesso che non a loro, i *ragazzi di vita* e quelli che conducono la *vita violenta* nella borgata, che li esclude da tutto ciò che si trova attorno e che, quindi, li reclude⁶³⁶, si “danno” come «bozzettistici» e «“folla di cinesi”»⁶³⁷ e non riescono a essere personaggi a tutto tondo, dato che il rapporto tra “verità” e “tempo” è tutto esteriore alla loro esistenza, trovandosi nelle premesse d'autore.⁶³⁸

⁶³² *Ivi*, p. 312.

⁶³³ *La letteratura circostante*, p. 361.

⁶³⁴ Cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 89: «se per l'intellettuale di Casarsa la mutazione antropologica si traduceva in un processo di imborghesimento del sottoproletariato a discapito della purezza e dell'ingenuità, per Siti, si tratta di un fenomeno opposto»; cfr. *Il mito Pasolini*: «[Sulla componente della testimonianza che si stava meglio prima nel “mito Pasolini”, ndr.] Tutti a dire che i suoi sottoproletari erano adorabili mentre quelli di adesso fanno schifo; ma chi lo dice avrebbe trovato che facevano schifo anche quelli di una volta, se solo ci fosse capitato in mezzo. Forse come ogni mito, anche quello di Pasolini è un modo per evadere dal Tempo». Il trattamento “a chiave” della borgata romana da parte di Pasolini è riscontrabile anche nella sua promozione a “modello” da tenere a mente nella rappresentazione di altre parti del mondo, cfr. Pier Paolo Pasolini, *Abiura della trilogia della vita*, in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 601.

⁶³⁵ *Estremi occidentali*, p. 176.

⁶³⁶ Cfr. *La letteratura circostante*, p. 379: «Mentre in *Ragazzi di vita* la vita popolare sembra drasticamente escludere il resto del mondo, Siti [in *Il contagio*] insiste sui punti di contatto».

⁶³⁷ *Ivi*, p. 371.

⁶³⁸ Cfr. Walter Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. I, p. XLII: «[Pasolini] come narratore fa fatica a creare personaggi a tutto tondo, che abbiano un linguaggio personale e delle reazioni inattese, insomma a calibrare il rapporto tra coincidenza e distanza»; cfr. *Descrivere, narrare, esporsi*, in *ivi*, p. XCVI: «il motore vero di ogni narrazione, cioè il gusto di passare da una situazione A a una situazione B, il gusto di assistere alla trasformazione delle cose (e di se stessi), non lo eccita e non lo coinvolge, anzi ne ha paura. Per lui l'assoluto non vince il Tempo, semplicemente lo ignora; per questo la sua scrittura ‘poetica’ non è funzionale a uno smascheramento ma a una conferma; per questo, anche, i suoi intrecci sono spesso ‘presi in prestito’, esteriori e schematici» e p. XCVII: «[Pasolini] non può, o non vuole, creare personaggi tridimensionali, quelli che Forster chiamava personaggi ‘modellati’ [...] – personaggi insomma che sorprendano il lettore con le loro reazioni imprevedibili e con cui sia eccitante identificarsi, dimenticandosi dell'autore. [...] I personaggi di Pasolini sono piuttosto dei ‘tipi’ [...], o al massimo delle commosse stilizzazioni dal vero. Il suo dichiarato rifiuto della psicologia è contemporaneamente causa ed effetto di questa *renitenza al personaggio*. [...] Pasolini è sempre sulla scena, è con lui che il lettore incessantemente si identifica, perché lo sente come qualcuno che non ha mai finito di fare i conti col mondo»; cfr. Vincenzo Cerami, *Prefazione*, in Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955), Garzanti, Milano, 2014, edizione elettronica: «Il Ricetto è un protagonista-pretesto, una figura di servizio per la descrizione delle borgate e del

Il borgataro di *Troppi paradisi* è strutturalmente diverso da quello pasoliniano. Nonostante l'«angoscia dell'influenza»⁶³⁹ pasoliniana si incrudelisca ogniqualvolta la scelta dell'ambientazione narrativa ricade sulla borgata e il registro linguistico adottato vira verso il romanesco⁶⁴⁰, e benché Marcello sia un “figlio fuori razza” di Accattone, come nota Sturli, per incostanza, mancanza di progettazione e sfrontatezza (e dal quale, tuttavia, risulta essere separato per l'assimilazione dello *Zeitgeist* in cui vive), il borgataro sitiano di *Troppi paradisi* – di cui Marcello non è ancora l'epitome come ne *Il contagio*, ma un buon rappresentante – non è schiacciato dal modello pasoliniano perché ha una sua propria particolarità. Non dovendo limitarsi a essere semplice figura per la dimostrazione di una tesi, ma contribuendo con la propria fisionomia e il proprio paesaggio psichico *anche* a questo fine, Marcello non solo possiede tratti esteriori che «ne determina[no] la natura di personaggio, permettendo al lettore di distinguerlo dagli altri esseri finzionali del testo» (bellezza, narcisismo, cura del corpo e sua distruzione, lingua)⁶⁴¹, ma nella negazione della sua psicologia⁶⁴² vi è il paradosso che lo rende – prima ancora, e meglio, della sua costanza figurale – personaggio. Tutti gli elementi che sembrano precludergli il possesso di una psicologia concorrono, infatti, a costituirgliene una.⁶⁴³ Non è l'insieme costituito dalla sua sessualità⁶⁴⁴, dalla sua pulsione verso il denaro⁶⁴⁵ e dalla pratica del culturismo⁶⁴⁶ a rappresentare Marcello: più che rappresentarlo, infatti, lo *presenta*, e attraverso di lui presenta i nuclei tematici del libro, che sono anche i contesti in cui vive e opera. È qui quindi che si fonda la divergenza tra il borgataro sitiano e quelli pasoliniani. Laddove in quello sitiano

sottoproletariato romano» e «Pasolini osserva i suoi personaggi nella consapevolezza che saranno spazzati via dalla storia, o più precisamente che diventeranno ben altra e infelice cosa».

⁶³⁹ Walter Siti, *Senza una scuola né eredi Pasolini è rimasto solo*, «Corriere della Sera», 4 novembre 2015, <https://www.corriere.it/la-lettura/pier-paolo-pasolini/notizie/pasolini-senza-scuola-ne-eredi-letteratura-walter-siti-388d456a-7637-11e5-9086-b57baad6b3f4.shtml>; cfr. Gianluigi Simonetti, *Walter e i suoi fratelli. Montale, Houellebecq, Morante, Pasolini*, in «Contemporanea», 16, 2018, p. 78: «[sul rapporto letterario tra Siti e Pasolini] La situazione è tale che [per Siti] si profila una sorta di angoscia dell'influenza pasoliniana; il suo modo risolverla sarà quello di assorbire molto profondamente alcuni aspetti di quell'opera, ma al tempo stesso di usarli, praticamente sempre, in chiave di *correzione e ribaltamento*».

⁶⁴⁰ Cfr. *Scuola di demoni*, p. 133: «Quando scrissi *Il contagio*, Tiziano Scarpa mi disse che far parlare Marcello in romanesco non era stata un'idea molto furba perché ovviamente avrebbero tutti fatto il paragone con Pasolini, cosa che in effetti stava succedendo. Secondo lui avrei fatto meglio a usare un'altra lingua. Probabilmente aveva ragione ma Marcello [...] parlava in romanesco, e se sradicavo il personaggio dalla sua lingua sentivo che non l'avrei più avuto in mano».

⁶⁴¹ Cfr. *Una teologia della frustrazione*, pp. 52-53.

⁶⁴² *TP*, p. 277: «Credo che non abbia mai detto *no* una volta nella vita, è puro come l'acqua che prende la forma del recipiente dove si versa. È inconsistenza, labilità, forse anche ormai (grazie alla coca) deficit mentale. [...] Non può permettersi la volontà, tanto grande è il suo bisogno d'affetto».

⁶⁴³ Cfr. *ivi*, p. 315: «“Non vuoi capirmi, sto parlando della forza di volontà... cambi desideri mentre li esprimi, non lo sai neanche tu che cosa vuoi; dici ‘stasera mi va la pasta col pesce’ e poi ordini al cameriere i maccheroni col guanciale. E siccome non puoi avere tutto, allora cancelli i desideri con la coca.” “Se uno nasce tondo, nun je pò chiede de diventà quadrato.”»; p. 338: «Marcello è un giacimento di rimozioni, parte non piccola del suo fascino è proprio il nodo di incertezze che si porta dentro, l'enorme dose di verità sepolta che c'è nei suoi paraggi»; p. 361: «Lui ha *davvero* quattro anni: non fa figli, non lavora, è un perverso polimorfo, ha paura degli adulti. [...] Il sarcasmo di Dio, che ha inserito in un corpo perfetto una psiche appena abbozzata; come quelle piante [...] che per sopravvivere hanno bisogno di un sostegno».

⁶⁴⁴ Per Marcello la definizione della propria sessualità è una questione oscura. È Walter che tenta di comprenderla per sé stesso e di illustrargliela; un onere, quest'ultimo, non disinteressato: attraverso il nominalismo cerca, infatti, di esercitare su di lui un potere che né bellezza né potenza economica o sessuale gli consentono.

⁶⁴⁵ La pulsione verso il denaro non è un tratto strutturale di Marcello. Non ha una pulsione verso cose belle in quanto costose perché – lavorando sul proprio fisico come cosa bella e quindi a sua volta costosa – non comprende la filosofia del possesso, che in lui è sostituita da una tensione alla generosità emotiva. Tale pulsione verso il denaro non gli è propria, inoltre, perché non ha quella cultura che gli consiglia di considerare i soldi come mezzo per un'elevazione sociale.

⁶⁴⁶ Questa pratica non lo caratterizza in modo netto, come nel caso di Steve in *Scuola di nudo*. Lo stesso Marcello non possiede l'orgoglio di chi si sia specializzato in un'attività così complessa, tant'è vero che ibrida tra loro i linguaggi del culturismo e del mondo della prostituzione, cfr. *TP*, p. 264: «Per indicare i glutei, che gli stanno tornando in forma col leg-press, dice “le mie chiappone” – non è lessico da body-builder, dev'essere un prestito linguistico da qualche cliente (“dammi le tue chiappone, su”, “eccoleee!” [...]).».

rappresentazione e presentazione risultano essere disgiunti, dal momento che il borgatario non equivale precisamente all'impressione che dà di sé stesso, ma risponde, in modo dinamico, all'osservazione dell'autore, in quelli pasoliniani non vi è questa dignità risultante da un conflitto tra presentazione e rappresentazione.

È interessante notare quanto l'impersonalità – intesa proprio come mancanza di personalità – che affligge i borgatari di Pasolini, come una malattia da cui non sono immuni neanche gli altri personaggi del suo corpus, non sia solo una valutazione di tipo critico, ma sia stata anche uno spunto narrativo per un'opera né scritta da Siti né incentrata su Walter. In *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi il personaggio di Walter Siti, che insieme a Massimo Fusillo e all'autore stesso ha frequentato il Fondo "Pier Paolo Pasolini" diretto da Laura Betti, ha una discussione con Emanuele incentrata proprio sulla narrativa pasoliniana. La conversazione tocca gli aspetti linguistici della prosa narrativa di Pasolini ed Emanuele ne sottolinea l'approssimazione riguardo all'uso del romanesco, soprattutto se confrontato con la precisione di quello di Walter Siti.⁶⁴⁷ L'approssimazione della lingua dei borgatari in Pasolini deriverebbe da un'assenza di empatia e di ascolto degli altri, e quindi dall'accettazione della loro *presentazione*. L'interscambiabilità dei "suoi" ragazzi è tal quale quella dei suoi personaggi, che sono approssimativi perché il loro autore non ha avuto intenzione di ascoltarli: il loro segno è la piattezza non perché potenzialmente non abbiano avuto nulla da "dire", ma proprio perché non hanno avuto nessuno che li abbia "ascoltati".

4.3.2. Attraverso Marcello per ridimensionare l'Accademia.

Ospitata in una narrazione che ha caratteri di contraddittorietà dal momento che, pur presentandosi come autobiografica, dà spazio anche ad altre figure, il cui statuto Siti evita di rendere riconoscibile⁶⁴⁸, la personalità di Marcello riesce tanto più convincente nella sua psicologia proprio perché non è enunciata dal narratore né spiegata per mezzo della lettura della sua mente. La prima manifestazione dell'immoralismo di Walter coinvolge quindi Pasolini perché lo attacca in quel suo mito che lo ha voluto intellettuale in grado di comprendere il borgatario. Contrastandolo in merito al rapporto che l'intellettuale può avere con questa figura, e concedendo nello spazio della propria scrittura autobiografica a Marcello la possibilità della psicologia, Walter rivela la scorrettezza del gesto narrativo pasoliniano e ne intacca l'immagine. Nel permettere a Marcello di essere davvero un personaggio vi è una dichiarazione anti-pasoliniana: *non basta la passione per capire*.⁶⁴⁹ Ridimensionato Pasolini in quanto figura mitologica di un intellettualismo trasversale, e pertanto non arroccato solo sulle guglie dell'Accademia, grazie alla gestione della psiche di Marcello e, soprattutto, al suo riconoscimento, Walter – sempre sulla via dell'"immarcellizzazione" – prende di mira un'altra «illusione degli ingenui, o degli sciocchi».

Mentre i mondi che ha conosciuto sono sempre più lontani⁶⁵⁰ e nuove opportunità restano deluse (l'aborto spontaneo di Chiara), Walter – sotto la guida di Marcello – entra «in un bosco dove non [è]

⁶⁴⁷ In *Il contagio* lo stesso Siti si premura di fare una dichiarazione proprio sull'uso del romanesco, cfr. Walter Siti, *Il contagio* (2008), Rizzoli, Milano, 2017, p. 348: «il romanesco non è quello filologico dei puristi ma quello, non uniforme e contaminato con l'italiano, che oggi si parla in borgata».

⁶⁴⁸ Siti vi riesce evitando l'uso della psico-narrazione, del monologo citato e del monologo narrato e servendosi di quell'effetto di realtà – paradossale in un testo autobiografico – rappresentato dal dialogo virgolettato tra protagonista ed interlocutore. Sugli usi della psico-narrazione, del monologo citato e del monologo narrato come modalità da impiegare per entrare nella coscienza del personaggio finzionale, cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1975.

⁶⁴⁹ Cfr. *Il mito Pasolini*: «La quarta componente [del mito Pasolini] è la prova che *basta la passione per capire*. Pasolini pensava "con amore"; pensava in grande, senza perdersi nell'erudizione e nelle minuzie. [...] era rimasto un "selvaggio", e se ne vantava [...]. Questo segmento del "mito Pasolini" dà a chi lo coltiva la soddisfazione di avere delle opinioni forti senza bisogno di controllarle».

⁶⁵⁰ La facoltà di Lettere è sulla strada della chiusura, Sergio ha continuato la propria carriera e si gode ora il successo di un improbabile reality show.

mai stato; un mondo dove la paura è una vischiosità palpabile e le pistole sparano davvero».⁶⁵¹ Nella riproposizione del rapporto tra Virgilio e Dante, con un “duca” esponente di una conoscenza che non viene universalmente riconosciuta nella sua dignità (Marcello) e un peccatore che è superiore alla sua guida, perché possiede una conoscenza da quest’ultimo non posseduta, ma ha anche perso la via unanimemente ritenuta retta (Walter), vi è il cambio di segno rispetto al modello dantesco. Non vi è né l’abbandono della guida in nome di una sua insufficienza alla conduzione (come accade con l’avvicendamento Virgilio/Beatrice) né la ripresa del giusto cammino. Anzi, alla guida resta saldo Marcello perché la sua mediazione, nonostante la sua tara («Marcello è infantile»), permette la visione di una realtà in cui Walter si ritrova in una posizione di minorità («il mondo che è più adulto di quello che conosco io»⁶⁵²). Invece di essere in ascesa, come nella *Commedia*, il percorso è in discesa, verso un “basso mondo” che possiede proprie figure e propri codici di comportamento, che possono essere compresi se vi si riconosce la dignità di un linguaggio: «Il “cavallo” (uno spacciatore di livello intermedio, superiore solo alla “formica”) che ho incontrato in una piazzetta di Torre Spaccata, sotto un bell’albero di melograno, si guardava continuamente alle spalle e rispondeva spaventato a ripetuti solleciti sul telefonino», «Formano una società segreta, una carboneria diffusa su Roma; per ognuno di loro, forse, vale quel che io provo per Marcello: cioè il bisogno di sfidare le zone inviolate, il deserto. E ognuno, periodicamente, esala il proprio anelito di liberazione».⁶⁵³ L’immoralismo di Walter nel perdurare sulla strada dell’“immarcellizzazione” che lo conduce verso questo “basso mondo”, allo stesso tempo pervasivo, ma sconosciuto, consiste nel prestargli quell’atteggiamento analitico che di solito si applica su altri tipi di argomenti.

Quei colleghi docenti che incolpavano Walter di essere tra i responsabili del disastro universitario hanno spiccato il loro giudizio confondendo tuttavia i termini della colpa: il tradimento che Walter compie sulla consorterìa di cui ha fatto parte non è stato motivato da una tensione tra “pubblico” e “privato”, e quindi di tipo economico, ma è stato motivato da problemi di metodologia, e quindi sempre in un ambito di ricerca intellettuale. Il bersaglio del retrocedere di Walter da quelle posizioni a lungo condivise con i colleghi non è né il denaro né un generale odio verso l’istituzione: è la metodologia che regola l’applicazione dell’intelletto. Walter rifiuta di applicarsi al “sapere” come il mondo universitario comunemente lo intende e lo ha inteso e rifiuta di spalleggiare chi si arroga il diritto di concedere o meno dignità di “studio” a un campo dell’esperienza umana: «Tra i culturisti e il sapere, ho scelto il “sapere intorno ai culturisti”».⁶⁵⁴ È quindi indicativo, ma anche allo stesso tempo sorprendente, che il vero nocciolo del mutato atteggiamento di Walter nei confronti di quella che si potrebbe definire come “metodologia della conoscenza”, ovvero l’insoddisfazione come «dote preziosa»⁶⁵⁵, venga compreso solo da un suo vecchio compagno della Normale, un ambiente di «gente che ha riflettuto decenni sulle proprie nevrosi, ha colluttato parecchio con le proprie idee».⁶⁵⁶

Applicando l’intellettualismo tipico di un ambiente che dell’intellettualismo è la bandiera a soggetti, quando non considerati sub-umani, di solito disconosciuti da qualsiasi applicazione di studio che non sia manieristico, Walter affonda il suo colpo immoralistico. Infatti, come dimostrerà quando osserverà la borgata di Marcello, Walter non fa differenza tra il concentrarsi su un romanzo del Seicento di quasi mille pagine e lo “studio” dei borgatari che frequentano le palestre e che, pur professando idee politiche in cui riversano il loro machismo⁶⁵⁷, «vanno normalmente con gli uomini per soldi» e compiono atti di tolleranza e generosità, nonostante siano, al fondo, omofobi e razzisti.⁶⁵⁸ Quella di

⁶⁵¹ *TP*, p. 403.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ivi*, pp. 403-404.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 405.

⁶⁵⁵ *Ivi*, p. 127.

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 90.

⁶⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 335: «Si passano i pacchetti fuori, a Villa Ada, e intanto commentano l’ultimo Mister Olympia [...] o come si trattano le donne».

⁶⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 338: «Omofobi e tolleranti, razzisti e generosi: hanno fatto una colletta per permettere a una ragazzina africana che vive al Tufello di andarsi a operare in America – uno di loro s’è presentato con un involto di giornale, giustificandosi “oh scusate, io ’e vecchiette nun le faccio, i scippi manco, vedete si ’o potete riciclà”, e gli ha consegnato

Walter in merito al “basso mondo” non è stata un’acquisizione di conoscenza facile e immediata: è dovuto passare attraverso il “sopramondo” della televisione, vissuto attraverso Sergio, e la lotta con il Principe che l’ha visto vincitore; la sua nuova cultura è stata il premio di un merito mostrato sul campo. Non è quindi un caso che anche il riconoscimento da parte sua di tale conoscenza giunga verso la fine di *Troppi paradisi*: questo suo movimento cognitivo non poteva che essere successivo alla visione della realtà televisiva non più come irrealtà, ma come realtà depotenziata, e all’assoluzione della propria impotenza grazie alla iper-efficienza della scienza e della tecnologia medica.

La conoscenza del mondo di Marcello, punto di arrivo dei percorsi attraverso la tv e la “lotta”, non ha comportato, però, solo la comprensione della borgata, ma ha permesso a Walter anche di conoscere sé stesso: «Con Marcello tutto si è complicato; realtà e oltremondo si sono fusi in una terza cosa, intermedia, dove la realizzazione [...] è applicazione imperfetta di un fantasma. In me, quello che chiamo ‘amore’ è esattamente questa terza cosa: non più il desiderio assoluto, astratto, di un corpo iperurano, né la necessità biologica, concreta, di *procreare in un altro*. Con Marcello è lotta su questo discrimine difficilissimo». ⁶⁵⁹ Raggiunto un simile risultato, nella frequentazione del mondo di Marcello, Walter arriva a comprendere – in un rimando alle categorizzazioni delle mediocrità all’inizio di *Troppi paradisi* – tre cose, che riassume in «forme di conoscenza». Le tre forme di conoscenza a cui Walter perviene dopo aver ridimensionato lo aveva da sempre caratterizzato e dopo aver rifiutato di lasciare che gli oggetti del mondo di Marcello continuassero a essere un enigma ⁶⁶⁰ sono definite come «sociale», «religiosa», «metodologica».

L’appartenenza a una determinata borgata e il tifo per una determinata squadra sono le forme più elementari di aggregazione perché non richiedono altro che il riconoscimento o di una comune provenienza, che riesce nel tessuto urbano cittadino a fare sistema, appunto, sociale o di un comune fronte da avversare. Con il minimo sforzo – nascere in un certo posto, “decidere” di tenere per le sorti di una certa squadra (decisione che spesso privilegia l’identità tra questa e la città o la zona di cui porta il nome) – è possibile ottenere il massimo risultato di sentirsi parte di un qualcosa di più grande e concreto (i confini municipali, i colori o il gagliardetto), senza il peso “culturale” di dover sviluppare dei valori da opporre a quelli alternativi di una controparte. Marcello conduce Walter in uno dei “gironi” del “basso mondo” che abita e in questo modo gli presenta il contesto in cui tifo per la Lazio (squadra la cui tifoseria è orientata su posizioni politiche di estrema destra), nostalgie per il fascismo e conformazione sociale della borgata vengono a incontrarsi. Il fatto che i borgatari che Walter conosce attraverso Marcello siano laziali, portati a prorompersi in saluti romani ogniqualvolta ascoltano l’inno di Mameli, lo porta quasi automaticamente ad avere a che fare con una minoranza accerchiata da ogni lato e che tenta, come può, di serrare i ranghi contro l’esterno o con la violenza o paradossalmente con la poesia degli striscioni. L’autodefinizione degli Irriducibili della Lazio come «“scozzesi in terra inglese”» e l’astio per il Corriere dello Sport colpevole di dare notizia solo della controparte romanista costituiscono già agli occhi di Walter i termini attraverso i quali i borgatari percepiscono se stessi: termini di minorità e di circospezione necessaria. Che l’episodio della scoperta dello striscione romanista a cui risposero per le rime venga narrato dagli Irriducibili «come se fosse l’*Iliade*» dà anche il senso della sproporzione con il quale si percepiscono; sproporzione che riesce a nobilitarsi solo nella produzione ironico-poetica degli striscioni. ⁶⁶¹ A partire dal senso della tifoseria, a Walter viene fornita una spiegazione sociale sul senso della borgata: riassunto icasticamente nella

un candeliere del Settecento rubato a una chiesa». Contraddizioni nell’associare gli ismi di certe pratiche di destra e generosità e tolleranza intese come senso della comunità che Siti ha trattato anche nel breve racconto *Benvenuta Rachele*, incentrato sulla campagna elettorale di Ottavio, che concorre per le liste di Alleanza Nazionale nel comune di Roma, cfr. Walter Siti, *Benvenuta Rachele*, Einaudi, Torino, 2013, edizione elettronica: «I contrasti individuali perdono importanza, predomina la solidarietà di gruppo [...] Tutti lo conoscono [Ottavio, ndr.] perché a tutti ha risolto un problema. [...] Un picchiatore, quasi un fiancheggiatore del terrorismo nero, mi era stato riferito – lo collegavo male agli occhi torpidi, al profilo pacioso».

⁶⁵⁹ TP, p. 382.

⁶⁶⁰ Cfr. *Storie proprio così*, p. 125.

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 406.

frase «la Borgata vince sul tifo», il concetto che gli Irriducibili spiegano a Walter – con un Marcello che, «succube e partecipe» di quanto sta capitando, come il Virgilio dantesco si fa da parte per lasciare che parli chi deve – insiste sul fatto vi sono differenti gradi di aggregazione sociale e quello relativo alla borgata è quello più trasversale di tutti. Il minimo comun denominatore all'interno di un contesto sociale simile è infatti quello territoriale, non quello delle passioni: «se incontrano un romanista nei loro territori, laureato però anche lui alla “Tufello University Street”, invece di pistarlo si limitano a uno schiaffone». L'infrazione di uno dei codici aggregativi, come quello del tifo, può essere sanzionato da un minimo scatto di violenza e la sua entità è sancita una logica che è economica: «“pe’ stavolta mamma Borgata te para il culo, vedi d’annattene, perché qui io so’ martello, ma se t’incontro da voi faccio presto a diventà incudine”». ⁶⁶² Lo schiaffo, che nel contesto sociale da cui proviene Walter, tabuizzato in favore della parola o del corrispettivo intellettuale del cosiddetto “schiaffo morale”, rappresenterebbe il più basso tra i massimi colpi al concetto di società civile, costituisce nel “basso mondo” marcelliano il gesto minimo di un paternalismo spicciolo e il gesto grammaticale che corregge sul nascere l'esplosione di una violenza maggiore. La violenza della borgata è quindi qualcosa che Walter riconosce come registro comunicativo attraverso il quale esprimere un ampio spettro di emozioni; che questo registro sia in ogni caso pervasivo, superando persino il proprio statuto di modo di comunicazione e acquisendo quindi un valore ontologico, Walter lo comprende dall'unico mantra condivisibile dal borgatario: «La differenza sostanziale, pare, è tra “avecce o nun avecce pompa”, cioè coraggio». ⁶⁶³ Il coraggio, però, la “pompa”, non si esaurisce solo in ultramanifestazioni di virilità: il coraggio che Walter riesce a intravedere in questi individui, avendola compresa grazie all'insegnamento degli Irriducibili, è quello di continuare a vivere nonostante i paradossi e le infamie che la vita fa incontrare e fa commettere. Il coraggio di essere devotissimi a Padre Pio e, nello stesso tempo, di staccare a morsi l'orecchio all'avversario coreano; di attaccare la Lazio perché non firma il contratto a una sua bandiera, ma nello stesso tempo di usare questo stesso giocatore come metro di paragone per l'infamia (per l'orologio che avrebbe accettato in cambio dell'autogol che ha comportato la sconfitta durante il derby capitolino); di “guadagnarsi la vita” facendo da tassisti ai transessuali, ma nello stesso tempo di “venderne qualcuno” in cambio di cocaina sequestrata. Istruendosi sul corpo “sociale” della borgata, la «prima forma di conoscenza» che Walter fa propria è, quindi, proprio di tipo «sociale». Questa conoscenza, che interessa in primis Walter, dal momento che gli permette di chiarificare meglio il tipo di rapporto che può e potrà avere con Marcello, non è il risultato di una mediazione intellettuale che possa in qualche modo “indorare la pillola”. Detto altrimenti, la conoscenza che Walter ottiene frequentando gli Irriducibili e ascoltando i loro racconti, ciò che hanno da dire su loro stessi, non viene nobilitata dai suoi stessi schemi mentali: non si tratta infatti di elaborarla, ma di accettarla, così come si presenta. Questa mancanza di mediazione pone Walter in una condizione di *face-off* e non di aut-aut: la questione “borgatara” non riguarda infatti una scelta tra accettare o non accettare Marcello «(con tutto il suo ambiente)», nella prospettiva di poterci stare insieme, perché si tratta di forme di conoscenza e non di forme di valutazione; la questione si pone nei termini di un *face-off* perché Walter, riconoscendo sulla base di ciò che ha visto e ascoltato che «le borgate *non sono* adorabili» ⁶⁶⁴, ha già accettato che la figura di Marcello – per la sua partecipazione a un contesto che lo rende «estraneo e spregevole» – sia «inammissibile» per sé stesso. Il punto di svolta di questa “forma di conoscenza sociale”, oltre a smitizzare il concetto di borgata, consiste per Walter nell'accettare di continuare a volere Marcello, nonostante rimandi all'idea di qualcosa di inammissibile e nonostante seguirlo significherebbe ridimensionare «quel che h[a] imparato negli ultimi cinquant'anni». ⁶⁶⁵

La forma di conoscenza diventa sociale per quanto riguarda quel «contesto» che rende Marcello allo stesso tempo estraneo e spregevole, ma diventa anche forma di conoscenza del paradosso di ciò che quest'uomo rappresenta per i sentimenti di Walter. Se questa prima forma di conoscenza ha permesso

⁶⁶² *Ibidem.*

⁶⁶³ *Ivi*, p. 407.

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 408.

⁶⁶⁵ *Ibidem.*

a Walter, come si diceva, di inquadrare il contesto di Marcello e di enucleare questi da quello, senza però velleità da salvatore, la «seconda forma di conoscenza» è «religiosa»⁶⁶⁶ perché – dopo aver trattato dell’aspetto concreto, in quanto a tutti visibile (o a tutti dato in visione), in quella “sociale” Walter passa in rassegna tutte le emanazioni che provengono da Marcello al fine di individuare quell’aspetto che più di tutti gli altri lo rende unico.⁶⁶⁷ Questa seconda forma di conoscenza è religiosa per la tensione che mette in rapporto, da un lato, Marcello e l’amore e, dall’altro, il dolore che nasce «“non dalla mancanza, ma dall’amore della cosa”». La citazione che Walter usa per illustrare il binomio dolore/felicità che marca il suo sentimento per Marcello deriva dall’epistola inviata da Alessandro Manzoni il 2 giugno 1832 a Marco Coen.⁶⁶⁸ L’epistola manzoniana risulta essere interessante, oltre che per la sua autorità apoftegmatica, per due motivi: il primo è quello che collega il favore divino accordato all’uomo nell’insoddisfazione perpetua delle sue passioni, il secondo è quello che vede in un’esistenza votata esclusivamente alla cultura – Manzoni dice “lettere” – un’esistenza monca. La seconda forma di conoscenza che Walter acquisisce su Marcello è di tipo religioso proprio perché, come capita al giovane destinatario di Manzoni, non vede soddisfatta pienamente la sua passione. Non si tratta banalmente di constatare il mancato possesso (sessuale) di Marcello: nella forma di conoscenza “religiosa” che Walter trae dall’analisi della propria *passione* vi è il riconoscimento, dopo aver affermato per molto tempo (e molte pagine) il contrario, di un sentimento di amore. Avendo lasciato che la propria *passione* facesse il suo corso, ovvero senza la realizzazione di un possesso fisico di Marcello, Walter l’ha finalmente compresa nei suoi diversi aspetti. La lezione che Walter apprende in merito a Marcello consiste infatti in questo: «Moralità vorrebbe che io superassi di strappo questo nodo mortale e distruttivo – ma superarlo significherebbe perdere di vista il corpo di Marcello. Da che lo conosco non posso più guardare il cielo, soprattutto se è sereno: l’azzurro è un suo segnale, è il suo corpo illimitato».⁶⁶⁹ Moralità, ovvero senso comune, vorrebbe che Walter, individuato soprattutto dalla dignità intellettuale della sua figura pubblica, interrompesse i rapporti di natura sentimentale con un uomo che non è solo un prostituto, ma che è anche «un pulviscolo, un glutine, un vortice di riflessi, un’autovertigine» (cioè qualcuno che non è possibile afferrare perché lui per primo non conosce il punto fermo di se stesso), «uno che ha rinunciato (inconsciamente, senza protervia) alle prerogative dell’età adulta, perché non se l’è sentita di allontanarsi dal grumo originario delle proprie anomale emozioni», «[u]n ‘ricettore di fantasmi’» dal momento che, non avendo mai dato modo a se stesso di riconoscere le proprie paure e i propri terrori, «è diventato un polo magnetico per i fantasmi altrui».⁶⁷⁰ Nel riconoscere i lati negativi di questo amore e del soggetto stesso di questo amore⁶⁷¹, se ne riconoscono anche quelli positivi.⁶⁷² Marcello va accettato con lo stesso patrimonio di «tormento» che caratterizzava il giovane di Manzoni: per accettarlo, Walter deve «sposare la docilità di Marcello, accettare il dolore che [...] procura se questo significa la sua felicità»; non deve limitarlo perché una limitazione imposta a

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 411.

⁶⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 408: «Eppure è diverso da tutti: qualcosa in lui non appartiene al suo mondo, né al mondo in generale – al mondo in cui tutti si alleviano la vita con pretesti, di lavoro di guerra o d’altro».

⁶⁶⁸ Alessandro Manzoni, “Lettera 395, “A Marco Coen (2 giugno 1832)”, in *Epistolario. Lettere dal 1803 al 1832*, Biblioteca Italiana, 2008, <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000303/bibit000303.xml>.

⁶⁶⁹ *TP*, pp. 410-411.

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 410.

⁶⁷¹ Cfr. *ivi*, pp. 408-409: «[Marcello] è una creatura composta unicamente di paura e di speranza – e le due cose sono connesse: alle speranze sproporzionate [...] corrisponde il timore reverenziale del mondo che quelle speranze dovrebbe approvare e promuovere. Marcello non ha rivestimenti: espone all’aria le proprie pulsioni e ne subisce i contraccolpi»; p. 409: «Il suo è un caso di narcisismo senza autostima, di egocentrismo senza individualità; aderisce umile come l’acqua ma come l’acqua sogna di evaporare».

⁶⁷² Cfr. *ivi*, pp. 409-410: «Ho provato a confrontarlo con [...] i culturisti gay del ‘circuitto’ che ormai esiste anche a Roma; ne ho incontrati di intelligenti, [...] di teneri e colti [...], di interessati ai miei libri; ma tutti hanno un profilo, un obiettivo, una strategia: e allora i muscoli si rivelano per quello che sono, cartapesta. La dedizione di Ruggero [...] non è durata più di venti minuti: sotto c’erano i progetti, le distanze da mantenere, la casa da comprare, l’amor proprio, i giudizi (tornando la seconda volta, “se ti serve qualcuno da adorare, io sono la persona sbagliata”; Marcello in situazioni analoghe “te so’ mancato almeno un pochetto?”)».

Marcello aumenta quel coefficiente di «fantasmi [che] uccidono l'amore». Anche il «non imporgli più il sesso» è, paradossalmente, una limitazione perché impedisce alla *passione* rappresentata da Marcello di fare il proprio corso («“Che ce guadagneresti?” mi obietta giustamente, “nun me so' mai lamentato”) e di manifestarsi («A lui fa piacere frastornarmi col suo corpo, darmelo da giocare. Si diverte anche lui»). Tuttavia, può fare il proprio corso e manifestarsi solo se Walter smette di rifiutare le cose per come sono. La “religiosità” di questa forma di conoscenza sta quindi nella dismissione di certe coazioni al ragionamento ossessivo, dal momento che solo a seguito di questa operazione quel Dio manzoniano permetterà al soggetto di dominare la propria passione:

«l'amore può sconfiggere l'ossessione solo *amandola*. Se i fantasmi ti fanno evadere dal mondo, l'amore ti ci riporta; devo scegliere, tra amare un figlio o torturare uno schiavo [...]. Un amore che sappia amare se stesso in quanto difettivo, parziale, consapevole di non poter arrivare dove invece dovrebbe. [...] Non devo aver paura di nessuno dei due estremi. Anzi ho ricucito due lembi lontani, due modalità che un tempo mi parevano avversarie: eros e agape, compassione ed estasi». ⁶⁷³

La terza e ultima forma di conoscenza è definita «metodologica». ⁶⁷⁴ Per illustrarla è bene iniziare dalla fine del paragrafo che ne contiene la descrizione da parte di Walter. Due sono le affermazioni che risultano essere capitali nel discorso fatto: «Dall'università agli studi televisivi la mia attività intellettuale, ormai, oscilla tra due scene del delitto» e «“La natura” diceva padre Brown “bisogna goderla, non contemplarla”. Dopo l'era del conoscere, è arrivato il momento di cambiare». ⁶⁷⁵ Questa forma di conoscenza non prorompe direttamente dall'*osservazione* di Marcello, a netta differenza di quelle “sociale” e “religiosa”, ma risulta essere utile per la sua frequentazione, dal momento che questa viene ottenuta grazie alla mediazione dell'ambiente della scrittura televisiva e della televisione, a cui lo stesso Marcello è collegato per l'impossibilità di applicare a entrambi un atteggiamento di “autenticità”. Walter si sente colpevole perché, insieme a tutta la squadra di autori, ha dato il colpo definitivo alla possibilità del vero-vero in tv. ⁶⁷⁶ Se prima della “rivoluzione” il cosiddetto protagonista reale era un individuo il cui vero vissuto incrociava in qualche punto la storia raccontata nello show («non sono attori professionisti e soltanto così possono risultare spontanei» ⁶⁷⁷), ora l'invenzione e l'immaginazione hanno campo libero, a patto che non si superino un determinato punteggio di share (limitazione che sarebbe paradossale se non vi fossero alla sua base delle strategie di potere) e, sia per evitare che il pubblico si annoi sia per evitare che la lunghezza consigli agli autori di inoltrarsi in campi proibiti ⁶⁷⁸, un determinato numero di puntate per storia raccontata. L'inquinamento totale (almeno così mostra di considerarlo Walter) che deriva dal soggiogare l'autentico all'immaginazione ha dei confini con la questione del possesso. Il sogno di possedere oggetti e persone riceve una confortante fiducia dal fatto di aver reso possibile il sogno di disautenticare i primi e spersonalizzare i secondi; piuttosto che gioirne, Walter ne soffre perché «una volta posseduta, la realtà non è più quella; i ‘forzati dei fantasmi’ non possiedono i loro oggetti, li annientano. Se si lacera il fragile diaframma dell'immagine, resta l'orrore». ⁶⁷⁹ Infatti, Walter riconosce il discrimine incolmabile tra idealizzazione, ovvero immaginazione, e realtà, ovvero autenticità del soggetto («tutti gli eroi che idealizzavo, nella realtà si comporterebbero come lui»).

⁶⁷³ *Ivi*, p. 411.

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 416.

⁶⁷⁵ *Ivi*, p. 417.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 412: «Nel nostro programma c'è stata la rivoluzione: siccome i ‘protagonisti reali’ non si trovavano più, abbiamo deciso di uscire allo scoperto dichiarando l'uso degli attori. Contro le previsioni pessimistiche della Rai, il pubblico ci ha seguito: anche troppo».

⁶⁷⁷ *Ivi*, p. 350.

⁶⁷⁸ Cfr. *ivi*, p. 416: «La Lega ha ripreso con le censure: la disgregazione della famiglia non possiamo mostrarla, anche se abbiamo dichiarato che la nostra è una fiction; né possiamo utilizzare i minori, anche se si tratta di bambini-attori. “Sarà pure fiction ma la gente si impressiona, è il modo”».

⁶⁷⁹ *Ivi*, p. 414.

L'avvicendamento tra un'era del conoscere e il momento del cambiare sta infatti proprio in una questione di possesso: conosciuta l'idea, conosciuto l'astratto, sembra per Walter essere giunto il momento di un cambio di rotta che può avvenire solamente possedendo. Questa inversione di tendenza può anche corrispondere a una «contraddizione» di tutto il sistema di pensiero precedentemente seguito⁶⁸⁰, ma nel momento in cui anche «pensare l'assoluto è uno status-symbol»⁶⁸¹ inizia a farsi cocente il bisogno di superare quello stallo del post-reale in cui a farla da padrone è l'immagine, il “fantasma”. La forma di conoscenza diventa “metodologica” perché nel permettere l'acquisizione della conoscenza stessa assume un ruolo decisivo anche il “modo”. Se prima questo modo consisteva nell'officiare il rito dell'Assoluto con il pudore e la castità che l'impotenza imponeva, con l'avvento del riconoscimento che al di là del possesso non vi può essere altro “modo” per rintracciare l'astratto nel concreto, bisogna smetterla con l'autenticità (dato che per Walter essere autentico significa restare nell'impotenza) e compiere una scelta:

«non ho scelta, possedere Marcello significa dargli quello che lui vuole da me; rendere efficiente la sola parte di me che desidera. Se per soddisfare un suo desiderio mi rovino per sempre, chi se ne frega. Ora [...] mi sembra di sfidare il mondo per la prima volta; di affrontare finalmente la terra di tutti».⁶⁸²

Concretamente, questa scelta comporta come conseguenza l'installazione di una protesi peniena, che risolvendo la sua impotenza lo condanna all'inautentico⁶⁸³, poiché lo sottrae a una condizione puramente umana per consegnarlo a un'altra, in cui la tecnologia è in grado di elevarlo a un piano «mitologico, a suo modo».⁶⁸⁴ Il «pezzo di ricambio» che si fa installare è uno strumento a più valori perché è il luogo geometrico in cui si incontrano diverse tensioni: in Walter permette di collegare il suo “fantasma” di possesso con un corpo fisico che non ne era in grado, in Marcello permetterà di soddisfare un desiderio autentico che, tuttavia, sarebbe stato impossibile senza l'*artificio*; è il punto che rinsalda la parentela tra Walter e l'Occidente e soprattutto inaugura quella tra Walter e Silvio Berlusconi. Walter aveva diagnosticato a Berlusconi come male il suo continuo essere «troppo nuovo anche per se stesso», ma l'essere “nuovo di fronte a se stesso” può rappresentare un male anche per lo stesso Walter, che, a differenza di Berlusconi che «[sacrifica] il proprio corpo al Moloch di tutti»⁶⁸⁵, rischia la castrazione chirurgica solo per «la certezza che in Marcello ci sia qualcosa di prezioso». Una certezza che in realtà non è tale poiché Walter teme che il suo possedere pienamente Marcello possa avere delle conseguenze, ovvero che possa sancirne la sottrazione da una dimensione in cui Marcello è diverso da tutti e nulla gli somiglia: «ti prego, Signore, fa' che questa convinzione non sparisca se si inaugurerà un nuovo statuto, se addizionate capacità di penetrazione lo omologheranno. Svaluterò, inflazionerò, quando l'ingresso sarà moneta corrente?».⁶⁸⁶

⁶⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 415-416.

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 416.

⁶⁸² *Ivi*, p. 415.

⁶⁸³ Cfr. *ivi*, p. 416: «Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia».

⁶⁸⁴ *Ibidem*: «l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale. [...] Iside ritrovò tredici dei quattordici pezzi in cui Seth aveva smembrato il corpo di Osiride, tutti tranne il pene. Gliene costruì uno d'oro perché potesse salire al cielo».

⁶⁸⁵ *Ivi*, p. 260.

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 417.

Capitolo 3.

Wu Ming 2 e Antar Mohamed e Timira. *Romanzo meticcio.* «Adesso tu mi dici cosa vuoi fare di me».

1. Il collettivo Wu Ming.

1.1. Il «soggetto multiforme» e la cultura convergente.

Dire “collettivo Wu Ming” equivale a formulare un’espressione limitante. Il collettivo Wu Ming, infatti, è solo la compagine che, in un corpo ben più ampio, si occupa di narrativa e saggistica. La «band» di scrittori che usa il nome Wu Ming fa parte di «un soggetto multiforme, più vasto [rispetto al collettivo stesso, ndr.] e ramificato»⁶⁸⁷ chiamato Wu Ming Foundation. Insieme al collettivo Wu Ming fanno parte della WMF (o ne ricevono patrocinio): Wu Ming Contingent, che rappresenta la «sezione musicale»⁶⁸⁸ della Foundation; Wu Ming Lab, sorta di laboratorio di scrittura che ha l’obiettivo di insegnare a «costruire racconti alternativi ai miti tecnicizzati del potere»⁶⁸⁹; le attività di alcuni collettivi e «gruppi di lavoro autonomi», come Nicoletta Bourbaki⁶⁹⁰, Alpinismo Molotov⁶⁹¹ e Quinto Tipo⁶⁹², e della co-operazione tra Wu Ming e alcuni gruppi bolognesi nota come Resistenze in Cirenaica.⁶⁹³ L’insieme di queste strutture concorre a rendere possibile una lettura di WMF all’interno della cultura convergente di Henry Jenkins. Il riferimento alla cultura convergente di Jenkins è sia giustificato dal fatto che WMF ne condivide alcune caratteristiche sia funzionale a individuare il suo posizionamento tra cultura di massa e cultura popolare. Innanzitutto, la WMF sarebbe un «soggetto» che opera direttamente sul limite tra queste forme culturali. In altri contesti linguistico-culturali ciò che in italiano viene definito come cultura popolare viene definito come “popular culture”. Questa espressione in italiano viene resa come cultura di massa: quest’ultima, a sua volta, ha un corrispettivo inglese – “mass culture” – che, tuttavia, genera un equivoco dal momento che non corrisponde a ciò che è cultura popolare. L’equivoco relativo alla cultura di massa dipende dal fatto che «rientra [nella sua definizione] anche un disco rivolto a una minoranza di ascoltatori, o un particolare genere di cinema apprezzato in un nicchia underground». Questa

⁶⁸⁷ Wu Ming, *Che cos’è la Wu Ming Foundation*, in «Giap», 1° luglio 2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>.

⁶⁸⁸ Composta, oltre che da Yu Guerra, Cesare Ferioli, Egle Sommacal, anche da uno dei membri di Wu Ming, ovvero Wu Ming 2.

⁶⁸⁹ Oltre ad alcuni ebook, dalle esperienze di alcuni Wu Ming Lab sono nati i collettivi Joana Karda e Collettivo MetalMente.

⁶⁹⁰ Gruppo di lavoro sul revisionismo storiografico prodotto su internet, sulle fake news che interessano tematiche storiche e sulla promozione di ideologie fuorilegge e neofasciste. Nasce nel 2012 in seguito ad alcune discussioni prodottesi sul blog *Giap*.

⁶⁹¹ Collettivo che ha fatto della riflessione su e della pratica dell’alpinismo de-ipermascolinizzato e de-commercializzato la propria linea tematica. Nasce nel 2014 in seguito ad alcune discussioni apparse su *Giap* in merito a *Point Lenana* di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara e *Il sentiero degli dei* di Wu Ming 2.

⁶⁹² Oltre ad essere una collana curata da Wu Ming 1 per conto di Edizioni Alegre, Quinto Tipo raccoglie in un collettivo autori ed editor interessati alle scritture ibride.

⁶⁹³ Resistenze in Cirenaica viene definito da Wu Ming come un «collettivo di collettivi di cui Wu Ming fa parte» e «un cantiere culturale permanente». Trae il suo nome dal quartiere Cirenaica di Bologna, residuo onomastico dell’esperienza coloniale italiana. Questo collettivo di collettivi si occupa di interventi su urbanistica e, in particolar modo, di toponomastica, oltre che di rammemorazioni storiche. Un’altra attività simile a Resistenze in Cirenaica è quella di Viva Menilicchi!, che si occupa di “guerriglia” onomastica contro le tracce del colonialismo italiano a Palermo, cfr. Wu Ming 2, *Viva Menilicchi!*, in «Roots/Routes. Research in Visual Cultures», <https://www.roots-routes.org/viva-menilicchi-di-wu-ming-2/> e Luca Cinquemani, *Viva Menilicchi! e l’inarrestabile ondata di guerriglia onomastica in Sicilia*, in «Roots/Routes. Research on Visual Cultures», <https://www.roots-routes.org/viva-menilicchi-e-linarrestabile-ondata-di-guerriglia-onomastica-in-sicilia-di-luca-cinquemani-2/>.

valutazione che Jenkins dà della cultura di massa contrasta la visione attuale della cultura veicolata dai mass media come generalista, dal momento che il valore di collettivo che risiede nella prima espressione va inteso solo in relazione ai modi e ai canali attraverso i quali la cultura viene trasmessa e non alla fruizione di quest'ultima da parte dei singoli. La relazione tra i singoli e le manifestazioni culturali che scelgono di raggiungere è, invece, parte della cultura popolare. È secondo la lettura data da Jenkins che la WMF si situa al confine tra cultura di massa e cultura popolare: in quanto soggetto che produce “prodotti culturali” veicolati attraverso i mass media ora a disposizione⁶⁹⁴, ma anche in considerazione della ricezione dei propri lavori da parte del pubblico.

La cultura convergente, ovvero quella particolare produzione culturale che raggiunge sempre più alti gradienti di velocità e strutturazione a mano a mano che si affermano nuovi metodi di comunicazione e che prevede l'azione attiva del pubblico, è caratterizzata secondo Jenkins da otto attributi: innovazione, convergenza, quotidianità, interattività, partecipazione, globalità, differenza generazionale, ineguaglianza.⁶⁹⁵ Come è possibile notare dalla lettura di questi attributi, non tutte le caratteristiche della cultura convergente risultano essere positive.⁶⁹⁶ Nonostante ciò è possibile leggere le varie esperienze della WMF proprio all'insegna della cultura convergente di Jenkins.⁶⁹⁷ Le idee creative della WMF sono, infatti, il risultato di una serie di convergenze che si originano a partire da diversi stimoli tecnologici e che presuppongono anche l'attività del fruitore finale; è per questo motivo che è anche possibile parlare di progetti più che di singole opere: «ogni idea è capace di molte facce, per attirare su di sé strumenti diversi e attraversarli tutti».⁶⁹⁸ La riuscita di tali convergenze si deve in particolar modo alla composizione della comunità a cui la WMF si rivolge. Lungi dall'essere un aggregato di individualità che fa del punto che ne favorisce il contatto un luogo da vivere in maniera passiva, la comunità che segue la WMF principalmente attraverso il blog *Giap* si basa su relazioni reciproche che si generano all'interno di una precisa rete comunicativa. La composizione della comunità che si riunisce attorno a *Giap* va quindi intesa non nel suo essere semplicemente una riunione di singolarità che fruiscono passivamente di contenuti, ma proprio nel suo essere inter-relazione tra diverse unità che si ritrovano in un luogo comune e che agiscono da intelligenze votate all'arricchimento e all'auto-arricchimento.⁶⁹⁹

1.2. Il G8 di Genova come punto di svolta per la riflessione critica sulla mitopoiesi.

Riflettendo sulla compagine letteraria della WMF, Federico Bertoni, nell'individuare le caratteristiche dell'evoluzione tra Luther Blissett e Wu Ming, ha sostenuto come l'esperienza dell'intero collettivo abbia dato corpo a «una serie di implicazioni teoriche e di opzioni pratiche del nesso politica-letteratura, rispetto a quella che può essere, nel mondo tardo capitalistico, l'agency dell'artista e dello scrittore».⁷⁰⁰ Una netta cesura nell'evoluzione di questa esperienza si è avuta in concomitanza di quel G8 di Genova (2001) che Wu Ming, nel saggio *New Italian Epic*, definisce per

⁶⁹⁴ Si potrebbe pensare che nel catalogo dei mass media utilizzati dalla WMF manchino televisione e cinema, ma in realtà non è così: per il film *Lavorare con lentezza* di Guido Chiesa (2004, IT) Wu Ming ha curato soggetto e sceneggiatura. La WMF si contraddistingue per essere sempre aggiornata rispetto alle tendenze comunicative su internet: è così, infatti, che si spiega l'abbandono di Tumblr e l'impiego di Telegram.

⁶⁹⁵ Cfr. Emanuela Patti, *Nuova narrativa e transmedialità. Tra realtà finzionale e finzione reale*, in «LId'O. Lingua italiana d'oggi», 8, 2011, p. 110: «Henry Jenkins utilizza il concetto di “cultura convergente” per definire il flusso di contenuti attraverso piattaforme mediatiche multiple, sottolineando come tale flusso dipenda fortemente dalla partecipazione attiva dei consumatori [...]. Non si tratta quindi, ancora una volta, di una mera convergenza tecnologica, permessa dalle funzioni multiple offerte dalla crossmedialità, ma di un'integrazione socio-culturale».

⁶⁹⁶ Cfr. Stefano Rossetti, *Henry Jenkins: le buone ragioni di un ottimista. Sei sguardi critici sul destino digitale/3*, in «La letteratura e noi», 2 ottobre 2021, <https://laletteraturaenoi.it/index.php/il-presente-e-noi/1473-henry-jenkins-le-buone-ragioni-di-un-ottimista-sei-sguardi-critici-sul-destino-digitale-3.htm>.

⁶⁹⁷ Cfr. Prefazione di Wu Ming 1 e Wu Ming 2, in Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.

⁶⁹⁸ *Ivi*, p. X.

⁶⁹⁹ Per il rapporto tra comunità e intelligenze, cfr. Jean Luc Nancy, *La comunità inoperosa* (1986), Cronopio, Napoli, 2006.

⁷⁰⁰ *Tavola rotonda con Wu Ming*, a cura di Federico Bertoni ed Emanuela Piga, in «Between», 5, 10, 2015, p. 2.

il contesto italiano come uno dei tanti «“salti di fase”» che si sono avuti a partire dalla fine della Guerra Fredda e, insieme all’11 settembre 2001, come un «segmento collegante due “punti di svolta” nella percezione del rapporto tra letteratura e società».⁷⁰¹ Già argomento di dibattito critico in merito alla centralità in questo tipo rapporto⁷⁰², bisogna circoscrivere il valore che il G8 ha avuto per Wu Ming, dal momento che questo evento ha sia visto i suoi membri come protagonisti sia rappresentato davvero una di quelle “svolte” tanto citate per l’atteggiamento tenuto dal collettivo stesso. In virtù della ricezione di *Q* da parte di alcuni movimenti altermondialisti, che lo hanno assunto – per il suo racconto delle rivolte contadine in un’Europa del XVI secolo sconvolta da scontri ideologico-religiosi – come riferimento «politico oltre che più genericamente culturale»⁷⁰³ e del proprio ruolo nella mobilitazione verso Genova⁷⁰⁴, il modo in cui il G8 si è concluso è stato avvertito da Wu Ming come qualcosa su cui riflettere. A conclusione del G8 e delle varie mattanze avutesi, Wu Ming – pur ribadendo l’importanza del mito non solo socialmente, ma anche come strumento di unione – avvia una riflessione critica «sulle forme e sulle pratiche del narrare, [...] sull’uso del mito e sulla mitopoiesi come strumento di lotta».⁷⁰⁵ Rispetto a quella di Luther Blissett, la mitopoiesi di Wu Ming, per gli sviluppi che ha comportato proprio durante il G8, è caratterizzata da una differenza che lo stesso collettivo individua: mentre i proclami di Luther Blissett non avevano condotto nessuno al massacro, quello di Wu Ming sulla mobilitazione verso Genova (definito da Franco Cardini come una vera e propria «dichiarazione di guerra»⁷⁰⁶) sì. Il problema che Wu Ming individua consiste in una cattiva gestione della mitopoiesi, assunta dalla comunità di riferimento senza una disposizione critica atta a sottolinearne le criticità: «Credevamo che [...] mostrare a tutti come venivano processati i “mitologemi” [...] fosse sufficiente a fornire gli strumenti della critica».⁷⁰⁷

⁷⁰¹ Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 79 e pp. VII-VIII.

⁷⁰² Cfr. in particolare modo Raffaele Donnarumma, rec. a *New Italian Epic*, in «Allegoria», 60, 2009, p. 238. Donnarumma ritiene che la scelta di Wu Ming di utilizzare termini storico-sociali del 1993, del 9/11 e del G8 sia dipesa tanto dalla difficoltà di «pensare gli sfalsamenti e la pluralità della storia» quanto da una volontà di inserirsi come testimoni «nel flusso dei grandi eventi per promuoversi da comparse a comprimari» (*ibidem*). Una certa faziosità da parte di Wu Ming nell’individuazione degli anni Novanta non come decennio nel quale abbia avuto luogo qualche evento storico in particolare in grado di imprimere una svolta, ma come decennio di una letteratura organica a «postmodernismi da quattro soldi», è ravvisata da Tiziano Scarpa, cfr. Tiziano Scarpa, *L’epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, in «Nazione Indiana», 9 marzo 2009, <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/1%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>. Una ricostruzione delle critiche prodottesi in merito al saggio di Wu Ming è contenuta in Valentina Fulginiti e Maurizio Vito, *New Italian Epic: un’ipotesi di critica letteraria, e d’altro*, in «California Italian Studies», 2, 1, 2011, pp. 1-31.

⁷⁰³ Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in «L’autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla», a cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori, Atti del XLII Convegno Interuniversitario, Esedra, Padova, p. 4.

⁷⁰⁴ Cfr. Marco Amici, *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito: intervista a Wu Ming I*, in «La Libellula», 2, 2010, p. 11: «Sulla scia di *Q*, avevamo scritto quella sorta di proclama pregno di medioevo, [...] un’allegoria a chiave che [...] circolò parecchio e contribuì a far ‘rapprendere’ l’immaginario intorno alla scadenza del G8 genovese. Contribuì a focalizzare e incanalare la propaganda per convincere la gente a muoversi, a organizzarsi per quei tre giorni».

⁷⁰⁵ *Autori collettivi e creazione di comunità*, p. 6. Cfr. anche *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito*, p. 11: «non è che quell’esito [le tragedie del G8, ndr.] sia tutta colpa nostra, ci mancherebbe. Il nostro fu un contributo negativo tra i tanti, un piccolo contributo. Rimane il fatto che il nostro approccio alla mitopoiesi si scontrò con la realtà di uno scontro molto più duro».

⁷⁰⁶ Cfr. Franco Cardini, *Globalizzazione. Miti ed eroi delle tute bianche visti da uno storico*, in «L’Espresso», 22 giugno 2001. Cardini fa riferimento al proclama, inizialmente anonimo, ma in seguito riconosciuto come opera di Wu Ming, intitolato *Dalle moltitudini d’Europa in marcia contro l’impero e verso Genova*.

⁷⁰⁷ Wu Ming, *Frankenstein a Frankenhäusen*, in «Giap», 6, marzo 2009, https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm. In relazione alla mitopoiesi va registrato un netto cambiamento di atteggiamento da parte di Wu Ming, che – dopo Genova 2001 – reputa più importante la comprensione dei motivi per cui un mito è divenuto tale piuttosto che la fabbricazione del mito stesso, ribaltando in parte ciò che era stato l’indirizzo del LBP, ovvero quello creare – attraverso la circolazione della figura di Luther Blissett – un mito di lotta, cfr. *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito*, p. 12.

Il G8 di Genova 2001, quindi, rappresenta effettivamente un punto di svolta per il collettivo di Wu Ming, se non addirittura un punto di non ritorno per quanto riguarda la riflessione critica in merito alla pratica della mitopoiesi. Come ricordano Benvenuti e Ceserani facendo riferimento alla narrativa collettiva prodotta dopo la dismissione della mitopoiesi, «non è che si sia mai trattato di rinunciare alla dimensione politica del romanzo storico e alla sua declinazione quale strumento di lotta. Al contrario, l'ipotesi di ricostruzione di una controstoria degli oppressi sembra rafforzarsi nella misura in cui la parabola del movimento – dopo Genova – sembra ripiegarsi su se stessa e lo spazio per una pratica politica di piazza deve prendere nuove forme». ⁷⁰⁸ Pur nella conferma della valutazione data da Donnarumma riguardo al fatto che – a differenza degli Anni di Piombo – il G8 non è riuscito a imporsi nell'immaginario letterario, probabilmente per una convergenza tra assenza di un desiderio diffuso riguardante un trattamento narrativo di questo evento e mancata emersione da parte di un genere artistico votato ad accogliere e valorizzare questa stessa manipolazione ⁷⁰⁹, è inequivocabile l'importanza che questa esperienza ha avuto sul collettivo. Un'importanza tale da imporre una svolta narrativa, che verrà doppiata da una seconda svolta avvenuta nel 2015 con un ripensamento della forma del romanzo storico ⁷¹⁰, che ha poi portato a un suo sostanziale abbandono: «*L'invisibile ovunque* si pone oltre l'arco ventennale che va da *Q* a *L'Armata dei Sonnambuli*. Una volta scesi dall'arco, non cerchiamo la pentola d'oro [...], ma altri modi di raccontare. Utilizziamo le armi che abbiamo affilato nella scrittura di romanzi storici per *fuoriuscire dalla forma del romanzo storico*, dopo averla esplorata, forzata, deformata». ⁷¹¹

Se Wu Ming 1 nell'intervista del 2010 ad Amici sottolineava come ormai nettamente ridimensionata la riflessione sulla mitopoiesi, questa dichiarazione si presenta come il riconoscimento di uno stato di fatto risalente a molto tempo prima. Prendendo come campione l'ultimo romanzo scritto collettivamente da Wu Ming, cioè *La grande ondata del '78*, possiamo notare come le pubblicazioni dei diversi scritti siano il frutto di operazioni decennali che spesso danno frutti in modo rizomatico: «Da anni ci giriamo intorno [alla storia de *La grande ondata del '78*, ndr.]: il primissimo nocciolo narrativo risale al 2006 [...]. Non è un segreto che un altro nostro romanzo (*Proletkult*), diversi post e articoli e persino una canzone del Wu Ming Contingent (*Italia mistero cosmico*) siano nati dalle ricerche preliminari per questo progetto, come *Asce di guerra* nacque dalle ricerche per *54*». ⁷¹² Questo modo di lavorare sulla materia che diverrà poi oggetto romanzesco, quindi, quasi mai riflette effettivamente il suo periodo di pubblicazione: la presenza di testi scritti da Wu Ming in un periodo seguente al G8 in qualche modo ancora legati a moduli letterari e narrativi praticati un decennio prima si spiega così. A mio modo di vedere, le vere innovazioni – tanto per tematiche quanto per applicazioni e modi di procedere narrativi – si rintracciano nelle opere singole dei vari membri del collettivo.

1.2.1. Narrativa collettiva e narrativa singolare.

A partire dalla svolta post-G8 la produzione collettiva resta strutturalmente fedele a sé stessa. A parte *Asce di guerra*, che come prima prova collettiva si rivela piuttosto fallimentare, sia nella visione degli stessi autori che nelle valutazioni della letteratura critica, la narrativa collettiva fa ampio uso dell'ucronia, arricchita anche da moduli fantascientifici, e del punto di vista minoritario e/o degli sconfitti. Da *54* del 2002 fino a *Proletkult* del 2018, la narrativa collettiva di Wu Ming mantiene come

⁷⁰⁸ *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, p. 8.

⁷⁰⁹ Diversamente dal caso del noir e dall'elevazione a «immaginario romanzesco» che è riuscito a fare riguardo agli Anni di Piombo, cfr. *Ipermodernità*, pp. 74-75.

⁷¹⁰ Cfr. *Wu Ming 2: Siamo arrivati a un punto di svolta*, a cura di FanPage, 29 aprile 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=DLN8PCPXZHw>.

⁷¹¹ Wu Ming, *L'invisibile ovunque*, in «Giap», 9 settembre 2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/09/linvisibile-ovunque/>. In corsivo nel testo.

⁷¹² Wu Ming, *A che punto è Wu Ming? Riprendiamo i fili dei discorsi (e delle prassi)*, in «wumingfoundation», 16 giugno 2020, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2020/06/a-che-punto-e-wu-ming/#more-44131>.

punti fermi queste caratteristiche. Benché nasca «dentro il laboratorio» e sia il risultato anche «del confronto continuo e a tutto campo, delle discussioni, degli scazzi, di questa collaborazione», è la narrativa “singolare” ad essere più variegata, anche in virtù delle diverse *expertise* e dei diversi interessi personali di ciascun membro.⁷¹³ A spiccare per proprietà e tenuta letteraria, all’interno delle narrative “singolari”, è senza dubbio Wu Ming 2, non solo per *Timira* e le qualità ad esso intrinseche, ma anche e soprattutto perché ha dimostrato di essere in grado di produrre opere narrative concepite di essere tali ancora prima di un eventuale collegamento a premesse ideologiche.⁷¹⁴

Scindibili l’una dall’altra per quanto riguarda l’applicazione dell’*expertise* di ciascuno dei membri e il suo riconoscimento, inscindibili l’una dall’altra per l’appartenenza dell’opera singolare a quella collettiva e per il suo costituirsi come laboratorio di quest’ultima a livello tematico e a livello formale. Francesca Medaglia, invece, ritiene che sia proprio la presenza di una scrittura “singolare” che procede parallelamente a quella “collettiva” a rappresentare «la tensione e la contraddizione più evidente nei Wu Ming»⁷¹⁵; questa tensione e questa contraddizione avrebbero raggiunto il proprio punto critico con la pubblicazione de *L’Armata dei Sonnambuli*, visto come punto di partenza dal quale i singoli membri «si impegneranno in altre esperienze singole o a più mani con nuovi elementi non appartenenti al collettivo».⁷¹⁶ Nel considerare alla lettera le dichiarazioni di Wu Ming su *L’armata dei Sonnambuli* come «commiato dagli stilemi praticati fino ad ora» e «anticipazione di come ci muoveremo in futuro»⁷¹⁷ Medaglia si chiede se la scrittura “singolare”, definita come «ritorno all’individuo e all’individuale»⁷¹⁸, possa essere l’esito dell’esaurimento dell’idea di collettivo o possa essere messa in rapporto anche alle dinamiche del mercato editoriale. A tale interrogativo la risposta che si dà è positiva: la scrittura “singolare” è tanto un ritorno all’individuo/individuale quanto un esito esiziale di ciò che ha rappresentato il collettivo. In realtà non è così. La presenza di tale scrittura nella produzione narrativa di Wu Ming non si è attestata in seguito ai due eventi che potrebbero essere considerati come esemplari di tale esaurimento (il primo dei quali sicuramente a torto), cioè l’uscita di Wu Ming 3 nel 2008 e l’uscita di Wu Ming 5 nel 2015. Anzi, le opere “singolari” sono presenti in quello che potremmo definire come il “catalogo Wu Ming” sin dal 2001, ovvero dall’anno successivo alla formazione del collettivo stesso e, se non vogliamo considerare *Q* in quanto recante in copertina il nome di Luther Blissett, e alla pubblicazione del primo testo a firma Wu Ming, cioè *Asce di guerra* del 2000 (firmato, va aggiunto, insieme a Vitaliano Ravagli). Dal 2002, anno in cui viene pubblicato *54*, che reca esclusivamente la firma di Wu Ming, e che, quindi, in un discorso che mira a ricercare la fisionomia della prima opera a non presentare “interferenze” esterne, sarebbe il primo testo “wuminghiano”, fino al 2007, in cui viene pubblicato *Manituana*, si sono avuti esclusivamente testi a firma singola. Individuare, quindi, nella scrittura “singolare” del collettivo Wu Ming l’esaurimento

⁷¹³ Cfr. Wu Ming/Tiziano Scarpa: *Face Off*, p. 2: «Ciascun membro di Wu Ming ha un proprio “curriculum” e una voce autoriale ben distinguibile da chiunque ci segua. La metodica, pluriennale riflessione di Wu Ming 4 sull’Eroe, che prende le mosse dal Tolkien filologo, dal Robert Graves indagatore di divinità primeve e dal T. E. Lawrence mitopoeta di se stesso [...] è seguita con passione da tante persone [...]. La stessa cosa si può dire dei ragionamenti di Wu Ming 2 su nuovi modelli di educazione e formazione attraverso le storie, o delle cogitazioni di Wu Ming 5 nutrite di linfe e succhi d’oriente».

⁷¹⁴ Cfr. *Nuove geografie letterarie*: «[In *Il sentiero degli dei* e *Il sentiero luminoso*] Girolamo – alter-ego dello stesso Wu Ming 2 – si fa portavoce di storie naturali e partigiane che riabilitano questi territori ormai deturpati, feriti nella propria identità, soffocati dall’edilizia» e «[in merito al «livello di udibilità della voce dell’autore»] quando questa voce si sente forte e chiara – come in un saggio, per intenderci – chi legge è invitato a confrontarsi con un ragionamento in maniera frontale, e di solito può accoglierlo o rifiutarlo. Se invece l’autore sta zitto, o quantomeno si nasconde in mezzo a un narratore e vari personaggi, il risultato è diverso». Su *Guerra agli umani*, romanzo di Wu Ming 2 del 2004, cfr. Estelle Paint, *Trasformazioni sociali e economiche dell’Italia contemporanea in Guerra agli umani e Previsioni del tempo di Wu Ming*, in «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 221-231.

⁷¹⁵ Francesca Medaglia e Kate Willman, *Wu Ming: tra collettivo e individuo*, in «Fermenti», 243, 2015, p. 52.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ Wu Ming, *Well done. Due parole su L’#Armatadeisonnambuli*, in «Giap», 15 aprile 2014, <https://wumingfoundation.com/giap/?p=17082>.

⁷¹⁸ *Wu Ming: tra collettivo e individuo*, p. 53.

del collettivo stesso vuol dire non riconoscere neanche il collettivo in quanto tale, dal momento che – come dimostra il “catalogo” sin dal 2000/2001 – la sua produzione narrativa è nata proprio sotto il segno del singolare/plurale. Un altro modo di intendere la questione potrebbe, però, anche essere questo: perché firmare un’opera “singolare” con lo pseudonimo Wu Ming + numerale, e non col nome anagrafico, se questo gesto e questa scelta possono «confondere i lettori e nel contempo indebolire e scardinare l’unità, che [creatasi] attorno al nome collettivo»⁷¹⁹? A differenza di Luther Blissett, Wu Ming non ha mai negato l’individualità: sin dalla “Dichiarazione d’intenti” del 2000 ha sempre messo al bando il protagonismo, il divismo e tutti gli -ismi che sull’individualità attecchiscono. Nella stessa “Dichiarazione d’intenti” del 2000 il proposito di Wu Ming di esprimersi anche come una sorta di editore si costituiva su dei paletti relativi proprio alla rappresentazione dell’Io: la narrativa che avrebbe voluto promuovere sarebbe stata, infatti, solo quella che si pone in netta distanza con «il Grande Personaggio» e «l’Individuo-monade» e che enfatizza «l’anonima folla dei comprimari e, dietro di essi o per loro tramite, l’anonima e brulicante moltitudine di eventi, destini, movimenti, vicissitudini».⁷²⁰ La stessa iniziale diffidenza verso il genere dell’autobiografia e il più recente (e cauto) favore verso l’autofinzione (espresso, in una nota a piè di pagina, in *New Italian Epic*) si spiega proprio con tale bando al protagonismo dell’individuo e non all’idea di individuo in quanto tale. Già nel primo romanzo firmato da Wu Ming se l’impianto autobiografico dei libri di Vitaliano Ravagli (*I sentieri dell’Odio. Dalla linea gotica alla guerra d’Indocina*, 1997, e *Il prato degli uomini spenti*, 1998) viene (ri)utilizzato in *Asce di guerra* non è per la straordinarietà dell’individuo, ma è per raccontare – «partendo da questi due testi [e] chiedendo allo stesso Ravagli di ricordare e scrivere ancora»⁷²¹ – la traiettoria avutasi dopo la Resistenza e la Liberazione. Se questa distinzione concettuale tra individualismo e individuo non dovesse essere sufficiente a illustrare la tensione collettivo/singolo all’interno di Wu Ming, va allora ricordata una cosa ulteriore. Il nome Wu Ming è un nome proprio, non perché identifica specifici individui, ma perché agisce come un “marchio”: a parità di similitudini con altre entità produttrici (una di queste può essere considerata, ad esempio, la collettività), la sua applicazione a un prodotto ha il potere di distinguerlo da altri. Ma la sua azione in quanto marchio non termina qui, perché il nome Wu Ming agisce anche come «marchio di garanzia» riconoscibile e riconducibile a determinate *policies*. Possono cambiare i membri, ma la *policy* espressa da questo marchio di garanzia rimane sempre uguale: «La scelta di ricorrere al marchio Wu Ming risponde all’esigenza di praticare un anonimato ambivalente, inteso come presenza continua presso le comunità di lettori, trasparenza nei confronti delle reti sociali e al tempo stesso rigetto delle logiche dell’Apparizione. Anonimato atipico, che si configura come alternativa credibile a un atteggiamento ritirato e autorecluso».⁷²² L’uso di Wu Ming + numerale al posto del nome anagrafico da parte dei membri che scrivono testi a firma singola è quindi la rappresentazione del legame di questi stessi testi alle *policies* di cui “Wu Ming” come marchio si pone a garanzia. Lo stesso dinamismo mitopoietico, retorico e formale che caratterizza la “carriera” letteraria di Wu Ming, oltre a essere il risultato di continui ripensamenti circa la propria narrativa, è indice di quanto nella gestione di tale marchio di garanzia vi sia la consapevolezza circa il fatto che alla cristallizzazione che deriva dal fatto che il nome è un’espressione che fissa nel tempo debba (cor)rispondere la volontà di non

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ Wu Ming, *Dichiarazione d’intenti* (gennaio 2000), in «Giap», <https://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>.

⁷²¹ Marco Amici, *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 1, 2006, p. 12. Su *Asce di guerra*, cfr. Dimitri Chimenti, *La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell’archivio in Asce di guerra, di Wu Ming*, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska, Transeuropa, Massa, 2011, pp. 321-335, e cfr. *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, p. 12: «Da un punto di vista prettamente letterario, *Asce di guerra* presenta non poche imperfezioni: l’organizzazione del romanzo non è particolarmente solida e spesso i frammenti appaiono slegati fra loro. Il personaggio di Daniele Zani [...] risulta spesso “costruito” e poco credibile, troppo “funzionale” alla struttura del romanzo, come se il lettore potesse intravedere i fili che lo muovono».

⁷²² Tommaso De Lorenzis, *Introduzione*, in Wu Ming, *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti*, a cura di Tommaso De Lorenzis, Einaudi, Torino, 2003, p. 8.

creare uno “stile Wu Ming”: è anche per questo motivo che la scrittura “singolare” assume una notevole importanza, dal momento che dà la possibilità ai diversi membri di esercitare e costruire una “voce”⁷²³ che altrimenti, e per forza di cose, in quella esclusivamente “collettiva” non potrebbe emergere e che quando è emersa, soprattutto nelle prime prove, ha prodotto effetti indesiderati.⁷²⁴ Per quanto riguarda l’aspetto del mercato editoriale, vedere nella narrativa “singolare” un tentativo di rinverdire in qualche modo le vendite del collettivo non tiene conto dei dati concreti. La narrativa “singolare”, infatti, non cerca di correggere l’andamento di quella “collettiva”, come è dimostrato – per restare all’altezza cronologica rispetto alla quale discute Medaglia, ovvero quella de *L’Armata dei Sonnambuli* – dagli stessi dati di vendita: se *54*, *Manituana*, *Altai* e *L’Armata dei Sonnambuli* hanno raggiunto, in totale, rispettivamente circa novantamila, circa settantunomila, circa ottantasettemila e circa quarantaseimila copie⁷²⁵, il testo “singolo” più acquistato (*New Thing* di Wu Ming 1) conta solo ventitremila copie.⁷²⁶ Indubbiamente accresce di più la presenza del «marchio di garanzia» sui mercati, ma non in maniera così considerevole da parlare di tentativo di correzione di una parabola discendente.

Si è detto che a partire da *L’Armata dei Sonnambuli* Wu Ming ha deciso di seguire un nuovo corso e che spesso ciò che viene accettato come innovazione nella narrativa “collettiva” è stato già sperimentato, in vario modo, nella scrittura “singolare”. A ciò va aggiunto che la collaborazione con individui non appartenenti al collettivo, senza considerare *Asce di guerra*, si è avuta esclusivamente nella scrittura “singolare”. Ma in che modo si è disposta la pratica collaborativa con individui esterni nella scrittura “singolare” di Wu Ming? Per illustrare ciò si può fare riferimento a *Timira* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed e *Point Lenana* di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara. Già proponendo la definizione che segue, relativa al membro collaboratore, si circoscrive e, allo stesso tempo, si chiarifica il campo concettuale: Antar Mohamed è in *Timira* il co-scrittore di Wu Ming 2, mentre Roberto Santachiara, agente letterario del collettivo, è in *Point Lenana* il co-autore di Wu Ming 1.⁷²⁷ Come personaggi resi nei due romanzi è interessante notarne le similarità: è Mohamed a raggiungere e contattare Wu Ming 2, così come è Santachiara a contattare Wu Ming 1; entrambi presentano ai rispettivi interlocutori un testo (nel caso di Mohamed un fascicolo contenenti diversi ritagli e documenti), rispetto al quale si richiede un lavoro; entrambi permettono ai rispettivi interlocutori di fare conoscenza di un personaggio tanto sconosciuto ai più quanto sconosciuto a loro stessi.⁷²⁸ Ciò che, tuttavia, differenzia Santachiara da Mohamed è la rispettiva attività nella scrittura.

⁷²³ Cfr. *Estratti di carteggio tra Wu Ming 2 e un giapster*, in *ivi*, pp. 131-133.

⁷²⁴ Su *Q*, cfr. Francesca Medaglia, *Da Luther Blissett a Wu Ming: un viaggio collettivo*, in «Il piede e l’orma. Contaminazioni meridiane», 3, 5, 2012, pp. 197-198: «le diverse mani che compongono l’opera sono piuttosto riconoscibili, e a tal proposito si nota che uno dei compositori usa un linguaggio decisamente poco aulico, che riappare più volte nel testo [...]. Un altro compositore, invece, ha un tono decisamente meno greve e più patetico [...]. Come si comprende, le diverse mani in quest’opera si possono ancora riconoscere, segno che il processo di creolizzazione è appena iniziato».

⁷²⁵ La quota minore raggiunta da *L’Armata dei Sonnambuli* rispetto agli altri libri è data dal fatto che la rilevazione ha interessato il periodo 8 aprile 2014 (data di disponibilità in libreria)-31 maggio 2014. Quindi, circa quarantaseimila copie, ma in un solo mese.

⁷²⁶ Cfr. Wu Ming, *Operazione Glasnost | I dati di vendita dei nostri libri nel 2013 e nel 2014*, in «Giap», 3 giugno 2014, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/07/operazione-glasnost-i-dati-di-vendita-dei-nostri-libri-nel-2013-e-2014/>.

⁷²⁷ Cfr. Wu Ming 1 e Roberto Santachiara, *Point Lenana*, Einaudi, Torino, 2013, p. 82: «l’onere della stesura è più sulle tue spalle che sulle mie. Faremo brainstorming, faremo insieme le interviste, ti suggerirò cose da infilare. Sarò un coautore, non necessariamente uno scrittore».

⁷²⁸ Cfr. *ivi*, p. 82: «Il libro proveniva da Roberto [Santachiara, ndr.] [...]. Mi aveva avvertito il giorno prima, al telefono: – Ho un’idea, un’idea basata su una vecchia storia, e voglio svilupparla insieme a te. Non aveva aggiunto altro, salvo il fatto che avrei ricevuto qualcosa. [...] La quarta di copertina era priva di paratesti. Il libro non conteneva una nota biografica su Benuzzi ma, sfogliando, trovai una sua foto in bianco e nero. [...] Soltanto due righe, ma – lo avrei scoperto di lì a poco – quasi ogni dettaglio era sbagliato. Dal mio punto di vista, un quadro poco invitante. Il primo pensiero, ricordo, fu: “Roba da fasci”».

Santachiara può essere considerato co-autore di *Point Lenana* nella misura in cui, nel tradizionale omaggio che Wu Ming fa a quanti abbiano contribuito al testo, lo sono stati tanti altri. Tale considerazione sminuisce l'apporto di Santachiara, ma è giustificata. Se è Wu Ming 1 a incaricarsi dell'opera di ricostruzione della figura di Felice Benuzzi, Santachiara è una figura – nonostante la passione per l'alpinismo che lo assimilerebbe a Benuzzi stesso – immobile, che «sembra arrivare alla ribalta solo in brevi “a parte” sul progresso e sulla struttura del testo». ⁷²⁹ È, d'altra parte, lo stesso Santachiara a delegare il compito della narrazione a Wu Ming 1, approfittando anche dell'indistinzione prodotta dall'omonimia (*Roberto Santachiara/Roberto Bui*, ovvero Wu Ming 1). ⁷³⁰ Mohamed, invece, è a tutti gli effetti un co-scrittore. Nella letteratura critica riguardante *Timira* molti luoghi sono dedicati al modo in cui Wu Ming 2 ha provato a non “colonizzare” la storia di Isabella Marincola, mentre molto pochi sono quelli dedicati al modo in cui Mohamed è riuscito a dirigere questa stessa operazione. Una simile mancanza d'attenzione può essere stata data dal fatto che l'assenza di polso, e l'inefficacia di Mohamed in quanto personaggio, lo hanno restituito come una sorta di semi-inetto ⁷³¹, meritevole solo di letture poco approfondite. Gli stessi autori – come ricorda Simone Brioni – hanno notato come la costruzione del personaggio di Antar Mohamed sia avvenuta all'insegna del Sancho Panza accompagnatore del Don Chisciotte ⁷³², volendo in questo modo sottolineare non tanto l'incapacità dell'aiutante nel mostrare all'“eroe” la vacuità delle proprie autorappresentazioni quanto l'inconsistenza dell'obiettivo della sua lotta, ovvero il riconoscimento dei propri diritti in uno Stato che non è più tale. Se è vero, quindi, che nella narrazione di *Timira* alla base del personaggio di Mohamed vi sia il modello di Sancho Panza, è altrettanto vero che in alcuni punti particolari dello stesso testo, che fungono da punti di raccordo tra la «verità-di-Isabella» e la sua rielaborazione, ovvero le quattro Lettere intermittenti indirizzate a Isabella stessa, scritte da Wu Ming 2 e apposte come preludio, interludio (due) e posludio ⁷³³, a Mohamed viene riconosciuta un'agency che ne contraddice la semi-inettitudine nel romanzo:

«Un mediatore [Antar, ndr.] che per noi due [Wu Ming 2 e Isabella, ndr.] ha fatto un ottimo lavoro. Ti ricordi quel pomeriggio che sono venuto da te senza registratore, per discutere una volta per tutte di come scrivere il nostro romanzo? [...] Già mi apprestavo a ciurlare nel manico [...] quando Antar ha preso una sedia dalla cucina e l'ha piazzata in mezzo a noi [...]. “Bene, – ha esordito. – Parliamo di 'sto romanzo?” [...] ti ho proposto di riversare la tua vita nel registratore e di lasciare a me il compito di tradurre quei suoni su carta, per sottoporli a trasformazione avvenuta. [...] *Per fortuna Antar ti ha aiutato a dire no, o si fa tutto insieme o non si fa, cinquanta e cinquanta, dividiamo a metà la scrittura e le fatiche, le lodi e gli insuccessi*» ⁷³⁴;

«Dieci giorni dopo averti affidato al vento e all'acqua di una fontana, tuo figlio mi ha chiamato per domandarmi se il nostro romanzo potevo finire di scriverlo insieme a lui. Ho risposto di sì, ci siamo messi al lavoro e questo è il risultato». ⁷³⁵

⁷²⁹ Wu Ming tra collettivo e individuo, pp. 56-57.

⁷³⁰ *Point Lenana*, p. 82: « – Possiamo anche sfruttare il fatto che ci chiamiamo entrambi Roberto. Ogni tanto potrei scrivere “Roberto”, e che ne sa il lettore se sei tu o sono io?».

⁷³¹ Cfr. Wu Ming 2 e Antar Mohamed, *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino, 2012, p. 443: «Tu [Isabella, ndr.] gli ripeti a nastro che è un inetto, lui se la prende e ti dà della fallita». D'ora in avanti indicato come *Timira*.

⁷³² Cfr. Simone Brioni, *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, a cura di Franca Sinopoli, Novalogos, Roma, 2013 p. 103

⁷³³ Anche per le differenze tipografiche con il resto delle pagine di *Timira*, Stephanie Neu definisce queste Lettere come «une sorte de paratexte incorporé dans le roman lui-même», cfr. Stephanie Neu, *Le «roman métisse» Timira (2013) de Antar Mohamed et Wu Ming 2: le colonialisme en Italie raconté dans une synthèse entre récit fictionnel et factuel*, in «Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives», 26, 2014, <http://journals.openedition.org/narratologie/6870>.

⁷³⁴ *Timira*, pp. 343-344. Corsivo mio.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 496.

Diversamente dal co-autorato di *Point Lenana* o dal «metodo» “fordista” di un’esperienza collettiva come Scrittura Industriale Collettiva (SIC), in cui gli scrittori compilano materiali che verranno in seguito selezionati e uniformati da chi dirige l’intera operazione⁷³⁶, la scrittura che ha prodotto *Timira*, pur basandosi su ruoli assegnati, che tuttavia hanno conosciuto momenti di interscambiabilità finalizzata a non attestare un unico punto di vista, si fonda sul valore della co-responsabilità. L’attuale struttura narrativa di *Timira* si deve, quindi, a una sorta di contrattazione che ha interessato Wu Ming 2, Mohamed e la stessa Isabella Marincola.

Formulata a partire da «due timori» relativi all’armonizzazione di «gusti e giudizi molto distanti» al problema del confine tra biografia e nostalgia⁷³⁷, la proposta iniziale di Wu Ming 2 viene rifiutata da Marincola su suggerimento di Mohamed. Come si legge nella Lettera intermittente n. 3, è grazie a quest’ultimo se *Timira* non si è trasformata in un’opera “colonialistica”.⁷³⁸ La decisione di riferire questo episodio può essere considerata alla luce di quella molteplicità di strategie, di cui parla Meneghelli, con cui lo scrittore (in questo caso Marincola) può affrancarsi dall’etichetta di profugo.⁷³⁹ Rendendo conto dei dubbi di Wu Ming 2, del rifiuto di Marincola e della mediazione di Mohamed, la Lettera in questione fa chiarezza su quanto quest’ultimi due abbiano attivamente contribuito – non solo come oggetti del discorso, ma anche, e soprattutto, come soggetti produttori del discorso – alla scrittura di *Timira*. Il lavoro di costruzione narrativa si è giovato di un chiaro modello da seguire e di ruoli ben assegnati: «Wu Ming 2 ha rielaborato il racconto del passato di Isabella basandosi sulle interviste da lui raccolte, mentre Antar ha scritto le parti più recenti della vita della madre. In un secondo momento, Antar è intervenuto sulle parti scritte da Wu Ming 2 e viceversa». ⁷⁴⁰ Inizialmente, però, la situazione co-scrittoria non aveva considerato la presenza di Mohamed. Come ricorda lo stesso Wu Ming 2, la co-scrittura di *Timira* ha subito una modificazione importante nel momento in cui Marincola – a raccolta di materiali già avviata – è venuta a mancare nel 2010, due anni prima della pubblicazione del romanzo. Questa modificazione ha interessato in particolare «la dinamica, il rapporto interno alla coppia»⁷⁴¹ e la composizione del romanzo stesso. Una spia di tale cambiamento può essere individuata, nelle parti che seguono la donna negli anni Novanta, nella presenza di un narratore che si rivolge a Isabella usando il Tu e che Wu Ming 2 ha definito come «“sorta di figlio-amico”». ⁷⁴² Se Simone Brioni giustamente sottolinea come tale narratore rappresenti «una delle modifiche più rilevanti rispetto alla prima stesura dell’opera»⁷⁴³, è mio parere che proprio questa inserzione contribuisca a modificare ulteriormente l’assetto di *Timira*.

Se Marincola non fosse deceduta prima del completamento di *Timira*, oltre a fornire da “viva voce” i materiali mnemonici ed emozionali che la riguardavano, sarebbe stata lei a completare ciò che è stato ereditato da Mohamed, mentre Wu Ming 2 si sarebbe interessato solo dell’operazione di rielaborazione. Quando lei muore, però, il coinvolgimento del figlio non riesce a colmare il vuoto lasciato dalla sparizione di un “capitale emozionale” che solo lei possedeva e che non era possibile ricostruire ricorrendo ai materiali raccolti. La presenza di un narratore “figlio-amico” che, nel periodo storico scelto come tempo presente (gli anni Novanta), si rivolge ad Isabella usando il Tu interviene proprio su tali lacune. Attraverso l’uso del Tu, che, come ricorda Meneghelli, è un pronome dagli

⁷³⁶ Beniamino Della Gala, *La “funzione autoriale” tra lotta politica e branding. Alcuni aspetti dei casi Wu Ming e Scrittura Industriale Collettiva*, in «Altre Modernità», 19, 5, 2018, pp. 79-80.

⁷³⁷ Cfr. *Timira*, p. 344: «Volevo sentirmi libero di intrecciare i tuoi ricordi in una trama, cucendoli assieme col filo del dubbio, non della nostalgia».

⁷³⁸ Cfr. *ibidem*: «lastricando di buone intenzioni la via dell’inferno, convinto di fare il bene e l’interesse di entrambi, sono venuto alle tue coste come un europeo d’altri tempi, per trasformare le tue terre nella mia colonia».

⁷³⁹ Cfr. Donata Meneghelli, *Il diritto all’opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, in «Scritture migranti», 5, 2011, p. 68.

⁷⁴⁰ *Pratiche «meticce»*, p. 94.

⁷⁴¹ Scrittura Industriale Collettiva, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, in «SIC», 20 giugno 2012, <https://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>.

⁷⁴² *Pratiche «meticce»*, p. 94.

⁷⁴³ *Ibidem*.

effetti conturbanti⁷⁴⁴, e ponendole domande che non avranno risposte, ricreando minuziosamente le conversazioni che ha avuto e i cui dettagli sarebbero impossibili da ricordare, immaginando le sue fantasie e le sue reazioni ai contesti e ai gesti⁷⁴⁵, questo narratore assume su di sé l'onere che sarebbe stato di Marincola. Che non sia stato Mohamed a gestire la voce del “figlio-amico”, e che quindi non sia stato suo il compito di immaginare il capitale emozionale di Marincola, dà equilibrio alla ripartizione delle voci nel testo. Dare ulteriore spazio vocale al personaggio di Antar avrebbe potuto comportare per il personaggio di Isabella una rappresentazione eccessivamente parziale: basti considerare, nelle descrizioni che dà della madre, la frequenza con cui Antar si riferisce ai suoi lati negativi⁷⁴⁶ o con cui espone ricordi che si rivelano non giusti.⁷⁴⁷ Evitare il “colonialismo” significa anche raccontare la storia di una figura come Marincola, e riempire i suoi vuoti attraverso l'immaginazione, senza assumere semplicemente e totalmente il punto di vista della donna nera, ma neanche quello dell'uomo bianco né quello dell'uomo nero⁷⁴⁸, contribuisce a combattere il “colonialismo” attraverso ciò che più può contrastarlo.

L'inserzione di questo narratore, occasionata dalla morte di Marincola, rientra in una strategia di finzionalizzazione che favorisce due fenomeni: rendere armonico e artistico l'esperito e l'empirico di una esistenza e permettere che la trattazione di esperienze realmente avvenute – attraverso la loro rielaborazione – si sottragga al cronachismo.⁷⁴⁹ L'applicazione di questa strategia relativamente a Isabella come individuo del colonialismo italiano risponde inoltre alle mancanze della trattazione storica e alla resistenza da parte del pubblico: «Mentre il libro di storia può suscitare sospetti di faziosità ed essere quindi respinto, l'opera narrativa può contenere un messaggio più facilmente assimilabile e svolgere un'azione propedeutica, colmare lacune e sanare ingiustizie. Anche questo modo di fare storia, attraverso il romanzo, può riconciliarci con la “nostra Africa”, che attende da noi non soltanto sospiri di nostalgia, ma anche l'ammissione, se pur tardiva, dei nostri torti».⁷⁵⁰

⁷⁴⁴ Cfr. *Storie proprio così*, p. 87: «[L'uso del “tu” è] modalità enunciativa che ha, tra i suoi effetti più conturbanti, quello di far vacillare continuamente la frontiera tra l'universo finzionale, a cui appartengono i personaggi, e il mondo reale a cui appartiene il destinatario, poiché il pronome di seconda persona è lo stesso con cui l'istanza narrativa può in ogni momento rivolgersi direttamente al lettore o alla sua proiezione testuale, il narratario».

⁷⁴⁵ Cfr. *Timira*, p. p. 43: «Ti immagino in camera, alla luce di due candele, davanti all'armadio spalancato e ai cassetti aperti»; p. 112: «– Amelia, Amelia, Amelia! – chiama la tua vicina di letto. Lo fa spesso anche di notte, tanto che questa Amelia ti si è infilata nei sogni. Ha la faccia della bella Giulietta, quella di Nairobi, però si chiama Amelia e vive nella casa di Antar e Celeste. A Mogadiscio. Chissà che diavolo significa, ti domandi».

⁷⁴⁶ Cfr. Simone Brioni, *Postcolonialismo, subalternità e New Italian Epic: intervista con Wu Ming 1*, in *Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, a cura di Valeria Deplano, Lorenzo Mari e Gabriele Proglgio, Aracne, Roma, 2014, p. 282: «Molto del fascino di *Timira* sta in questo, nei tratti cangianti della protagonista, che ha un profilo caratteriale nitido – è una donna forte, ma con delle asperità –, e dall'altro ha un profilo sociale sfocato. A volte il lettore empatizza con Isabella, a volte per niente».

⁷⁴⁷ Michela Bertossa, Lawrence Gianangeli, Luca Peretti e Enrico Zammarchi, *Timira, romanzo meticcio e stratificato*, in «Forum Italicum», 5, 2021, p. 79: «Inizialmente apprendiamo da Antar che la madre ha posato per un artista importante, e secondo la sua narrazione la madre ricorda l'esperienza positivamente. Successivamente e in maniera graduale, Marincola ci svela i particolari, spesso traumatici della sua attività di modella, evidenziando il divario tra l'esperienza vissuta e l'orgoglio malinformato di Antar».

⁷⁴⁸ Nella Lettera intermittente n. 3 l'assunzione di un punto di vista relativo a quello dell'uomo nero viene problematizzato, nonostante a tutta prima tale scelta – in una storia che interseca passato sommerso e razzismo – sembri essere quella preferibile. Infatti, la divisione del lavoro «cinquanta e cinquanta» ha fatto in modo che non si avesse in *Timira*, a proposito dello stesso Mohamed, ma anche dello stesso Wu Ming 2, «l'emarginato di pelle scura che può raccontare la sua storia solo indossando il costume del “povero negro”, per poi farsi prestare la voce da un ventriloquo di pelle bianca», cfr. *Timira*, p. 344.

⁷⁴⁹ Cfr. *Le «roman métisse» Timira (2013) de Antar Mohamed et Wu Ming 2*. Questa sottrazione interviene, quando il “figlio-amico” parla di Isabella dandogli del tu, in quegli episodi in cui si ravvisa l'impossibilità di una testimonianza (è il caso del viaggio di Isabella infante da Mogadiscio verso Napoli raccontato prendendo a modello la novella *Zafferanetta* di Luigi Pirandello) e in quegli episodi in cui gli autori sentono la necessità di sottolineare come certi eventi storici siano stati totalmente cancellati dalla memoria pubblica e collettiva.

⁷⁵⁰ Angelo Del Boca, *Introduzione*, in *La nostra Africa* (2003), Neri Pozza, Vicenza, 2015, edizione elettronica.

A mio modo di vedere, pur avendo un ruolo di rilevanza all'interno della struttura di *Timira*, non è per la finzionalizzazione praticata che questo testo si caratterizza: infatti, prima ancora che per questo dato, per la collaborazione tra i co-scrittori e per la conseguente divisione di responsabilità, *Timira* si caratterizza per la problematizzazione di quella *color-line* individuata da William Edward Burghardt Du Bois e per la possibilità di porsi come *Third Space* secondo l'elaborazione che di questo concetto ha dato Homi Bhabha. Prima di dimostrare in che modo la *color-line* venga problematizzata e se il *Third Space* possa presentarsi come ordine concettuale entro il quale *Timira* può trovare o meno collocazione, bisogna fare un'operazione di chiarezza.

2. La centralità di Isabella Marincola. Come leggere *Timira*.

Sulla copertina del libro si notano l'assenza del nome di Isabella Marincola e la precedenza data al nome Wu Ming 2 rispetto a quello di Antar Mohamed. Non sono dettagli marginali, dal momento che, se la storia raccontata riguarda Marincola e il nome di quest'ultima viene a mancare in copertina, l'unico tra i due autori dichiarati a meritare la precedenza – sia per tangenza con gli eventi narrati sia per avervi effettivamente partecipato – avrebbe dovuto essere il figlio di Marincola stessa. Se è Wu Ming 1 a chiarire la situazione, dichiarando che la posizione dei nomi degli autori sulla copertina di *Timira* è stata una scelta presa dall'editore⁷⁵¹, è Wu Ming 2 a illustrare i motivi per cui sia lui sia Mohamed non hanno insistito nel fare apporre anche il nome di Marincola:

«A dire il vero, *Timira* non è scritto a quattro mani. Nella quarta di copertina spieghiamo che gli autori sono tre [...]. Poi in copertina abbiamo scritto solo due nomi perché al momento di firmare il lavoro finito, l'autrice e protagonista Isabella Marincola/*Timira* Hassan non era più su questa terra, e non ci sembrava onesto attribuirle la co-responsabilità di uno scritto sul quale purtroppo non ha potuto dare un parere definitivo».⁷⁵²

A dire a mia volta il vero, il nome di Isabella Marincola non è totalmente assente dalla copertina di questo testo a più mani.⁷⁵³ Solo chi abbia accettato di far seguire all'osservazione della prima soglia paratestuale (la copertina) la lettura del contenuto può comprendere la condizione che determina il rapporto tra i nomi in *Timira*. È portando a termine la lettura che, come sottolinea Giuliana Benvenuti, è possibile capire come quello tra i nomi di Wu Ming 2 e Antar Mohamed e il titolo *Timira* sia, sulla copertina, «un rapport spatial précis qui implique une différence de sens, mais également l'amorce d'une problématique».⁷⁵⁴ Solo per mezzo di una lettura completa si comprende come il titolo e la foto in copertina si riferiscano entrambi alla persona di Marincola secondo tre sensi: come oggetto della narrazione, come destinatario di quest'ultima, oltre che delle Lettere intermittenti, e come effettiva co-scrittrice. La maggiore grandezza tipografica utilizzata per il titolo non serve solo a enfatizzarlo visivamente, ma anche ad enfatizzare – rispetto a quella di Wu Ming 2 e Antar Mohamed – l'*agency* della stessa Marincola, considerato che il nome *Timira* (in associazione al cognome Hassan) è proprio uno dei nomi effettivamente utilizzati dalla donna durante la sua vita.⁷⁵⁵ La stessa foto sgualcita che occupa gran parte della copertina, insieme alle altre ritraenti sempre Marincola in varie epoche che ne costituiscono lo sfondo, è il segno «d'un travail de "restitution", de "récupération" ou de

⁷⁵¹ Cfr. *Postcolonialismo, subalterità e New Italian Epic*, p. 282.

⁷⁵² *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*.

⁷⁵³ Per una differenziazione tra scrittura collaborativa, scrittura collettiva e scrittura a quattro o più mani, cfr. Francesca Medaglia, *La scrittura a quattro mani italiana*, in «Rivista di Studi Italiani», 1, 2015, pp. 757-760.

⁷⁵⁴ Giuliana Benvenuti, *Docu-mémoire. "Timira" et les sources du roman néohistorique italien*, in «Poetiche. Rivista di Letteratura», 17, 43, 2015, p. 320.

⁷⁵⁵ Antar Mohamed risulta essere, a tutti gli effetti, figlio di *Timira* Hassan e non di Isabella Marincola, cfr. *Timira*, p. 24: «mia madre, quando s'è sposata, ha preso un nome da musulmana, e siccome le piaceva, s'è messa a usarlo anche in altri documenti. Io, per esempio, risulso figlio di *Timira* Hassan, non di Isabella Marincola, e da questa cazzata nascono giganteschi malintesi burocratici».

“reconnaissance”». ⁷⁵⁶ Che la foto campeggiante in copertina sia stata saturata con le tonalità del blu ⁷⁵⁷, e si differenzi quindi dalle altre presenti all’interno del testo (tutte in b/n ⁷⁵⁸), può far supporre che essa sia stata oggetto di quel cambio mediale di statuto esperienziale che la critica riconosce proprio della post-fotografia. ⁷⁵⁹ Invece, proprio perché l’uso del colore blu su individui neri (effetto moonlight) ha connotati critici ben precisi ⁷⁶⁰, la saturazione della foto di Isabella in copertina segnala sin da questo dettaglio l’opera di decolonizzazione a cui la protagonista di *Timira* viene sottoposta nel racconto.

Individuato in che modo e attraverso quali spie è possibile riconoscere l’autorialità di *Timira* (anche) a Isabella Marincola, secondo quale paradigma va interpretato questo «romanzo meticcio»? Sollecitato dalla suggestione secondo cui «questioni irrisolte relative ai confini o al ruolo geopolitico dell’Italia, all’eredità del colonialismo e alla persistenza di una retorica neocoloniale» possano essere caratteristiche di alcuni testi inclusi nel *New Italian Epic*, Wu Ming 1 sostiene che la riflessione sul colonialismo italiano è complicata dal fatto che questa dovrebbe essere preceduta da un’altra relativa, invece, al meridionalismo come «nostra teoria postcoloniale». È un punto di vista interessante, a patto, però, che meridionalismo e postcolonialismo non vengano utilizzati come termini opposti che si escludono l’uno con l’altro: il pericolo che si crea è quello di procedere entro le spire di un neoborbonismo che si arrogherebbe il primato del dolore. ⁷⁶¹ Più giusta, quindi, mi sembra la riflessione compiuta da Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo. Notando come «la natura della postcolonialità nel contesto italiano si definisca in una pluralità di periodi storici e di località geografiche» ⁷⁶², sostengono che l’aggravarsi della questione meridionale all’indomani dell’unificazione italiana e dell’emigrazione interna da Sud verso Nord è stato strumentalizzato sia nel periodo liberale sia in quello fascista, al fine di dare fondamento ideologico alla colonizzazione di porzioni dell’Africa. La deviazione dei flussi migratori provenienti dal Meridione verso l’Africa, oltre a fortificare l’idea di transnazionalità dell’Italia appena unificata rappresenta anche l’avvio della sedimentazione di un concetto di italianità avvenuta per sottrazione. Se gli italiani del Settentrione sono caratterizzati dalla stanzialità, dal senso del sacrificio e dalla operosità, quelli del Meridione iniziano ad essere associati come il “qualcos’altro” che si ritrova all’interno del carattere italiano, visto che tali movimenti migratori vengono spesso associati ai concetti di mobilità, pigrizia e indolenza. Riconoscere come il colonialismo italiano si sia intersecato con il trattamento ideologico della questione meridionale non significa opporre l’uno all’altro, cercando di attribuire valori di rilevanza o, peggio, di irrilevanza, ma nel caso di *Timira* è utile per fornire a questo testo un inquadramento metodologico quanto più congruo possibile. Sulla base di queste relazioni tra colonialismo e questione meridionale è possibile procedere ad una lettura della famiglia di Isabella Marincola e della sua storia, e in particolare di quella di suo padre Giuseppe. Isabella è la secondogenita della coppia formata da Giuseppe Marincola, soldato calabrese di stanza a Mogadiscio, e Aschirò Assan, «del fu Assan della tribù degli Averghidir nata ad Arardere nella Somalia Italiana e residente a Mogadiscio». ⁷⁶³ All’epoca della nascita di Isabella non era stato ancora imposto il divieto

⁷⁵⁶ *Docu-mémoire*, p. 321.

⁷⁵⁷ Nell’aletta della quarta di copertina una dicitura informa il lettore che la foto di Isabella è stata soggetta a una «elaborazione da foto archivi famiglia Marino e Antar Mohamed».

⁷⁵⁸ Cfr. *Storie a vista*, p. 73: «nell’estetica cinematografica e fotografica il bianco e nero è spesso segnale di veridicità».

⁷⁵⁹ Cfr. *Ivi*, p. 212.

⁷⁶⁰ Si pensi ad esempio all’effetto utilizzato nel film *Moonlight*, dir. Barry Jenkins (US, 2016). Sulla rappresentazione filmica e visuale dei soggetti neri nelle produzioni contemporanee, cfr. Mirko Mondillo e Claudio de Majo, *Between Cultural Essence and Stereotype. A Visual Analysis of Childish Gambino’s “This is America”*, in «SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo», 5, 2021, pp. 540-541.

⁷⁶¹ Cfr. *Postcolonialismo, subalterità e New Italian Epic*: «L’Italia ha avuto una guerra coloniale fin dall’inizio della sua storia unitaria [...]. Io credo non si possa prescindere dall’eredità della guerriglia italo-meridionale se vogliamo comprendere la dimensione postcoloniale dell’Italia. Considerando tutti questi aspetti e queste sfaccettature c’è molto di postcoloniale nella letteratura italiana, ma ben prima dell’arrivo di scrittori immigrati dalle ex-colonie e del NIE».

⁷⁶² *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, p. 6.

⁷⁶³ *Timira*, p. 46.

agli italiani di riconoscere i “meticci” nati da unioni con donne del luogo⁷⁶⁴, pertanto Giuseppe – come già aveva fatto con il primogenito Giorgio – avvia le pratiche di riconoscimento della propria paternità. In *Timira* il capitolo cinque della Prima parte del romanzo contiene una lettera che Giuseppe avrebbe scritto a suo fratello per informarlo della nascita di Isabella. Benché, come affermato nei Titoli di coda, sia inventata, questa lettera ha una certa importanza non perché inquadra il riconoscimento della paternità entro l’ideologia colonialista⁷⁶⁵, ma perché nella pedagogia in cui Giuseppe mostra di credere sembra apparire lo stigma di non essere considerato – da calabrese – italiano. Quando Giuseppe scrive che «il sangue del padre è il più forte ed unito alla sua autorità fa sì che il figlio meticcio, quando educato da italiano, possa aspirare alle stesse conquiste di un italiano intero» appare la malinconia che deriva dall’esperienza quasi diretta di non essere trattato come un italiano vero. Se il desiderio che la figlia abbia un’educazione italiana proviene pur sempre da un colonialista e suprematista che considera disdicevole qualsiasi unione con le donne somale che non sia sessuale, il valore dell’interessa dell’italianità è qualcosa, invece, che sembra provenire dal calabrese che combatte tra le fila di un esercito la cui nazione ha trattato come “altro da sé”.⁷⁶⁶ Quando Isabella, non più disposta a tollerare le ingiustizie e i maltrattamenti della matrigna, lascia per sempre casa Marincola e rinuncia all’identità italiana che il cognome paterno le riconosceva, assumendo il nome d’arte, ma anche materno, di Isabella Assan, se Giuseppe non fa nulla per trattenerla non è per lealtà verso schemi mentali colonialisti e del suprematisti⁷⁶⁷, ma è perché gli viene intimato dalla moglie di soddisfare il ruolo autoritario, forte e irremovibile, che la figura paterna interpretava ancora nella società italiana del 1945. Nel descrivere tale sentimento di Giuseppe Marincola non vi è l’intenzione di romanticizzarne il comportamento o di ridimensionarne la violenza, ma solamente il tentativo di individuare – senza opporre anti-meridionalismo e colonialismo, ma notandone tuttavia il rapporto – come anche nel ramo paterno dell’albero genealogico di Isabella sia scorsa, a sua volta, la violenza.

Anticipato e preparato dal trauma vissuto dal padre, il quale tuttavia è stato capace di gestirlo depotenziandolo e rifunzionalizzandolo nella missione civilizzatrice che l’Italia fascista si era arrogata, il trauma di Isabella può essere apparentato a quello delle seconde generazioni solo per un punto. Se i figli nati in Italia da genitori stranieri subiscono il trauma del razzismo a causa del concetto dell’italianità etnica a cui la loro persona non rimanda e il trauma psicologico dell’*in-betweenness*⁷⁶⁸, Isabella è soggetta a un razzismo che nei suoi riguardi si caratterizza anche con gli attributi della visione maschilista dell’esotismo, del sessismo e della misoginia. L’eccitazione alla vista della pelle di Isabella provata da certi uomini non è stata dovuta solo a loro preferenze erotiche. Tale atteggiamento maschile, infatti, può ben essere inquadrato nell’immaginario mentale dell’Italia coloniale per il quale l’Africa, rappresentando «la quintessenza dell’aberrazione sessuale, dell’eccesso e dell’anomalia»⁷⁶⁹, coincide con quelli che Anne McClintock definisce come «porno-

⁷⁶⁴ Cfr. Carlo Costa e Lorenzo Teodonio, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*, Iacobelli, Pavona di Albano Laziale, 2008, p. 26-31.

⁷⁶⁵ Cfr. *Timira*, p. 50: «La settimana scorsa il maggiore Balboni mi chiamò a colloquio e senza tante parole mi domandò cosa intendevo fare con il secondo meticcio. Al che risposi che intendevo riconoscerlo, come già il primo, perché mi pare l’atto più giusto non solo per un padre, ma soprattutto per un italiano in Colonia. [...] Abbandonare i figli non è certo la lezione che vogliamo impartire ai somali».

⁷⁶⁶ Cfr. Jonh Dickie, *The South as Other: From Liberal Italy to the Lega Nord*, in «The Italianist», 14, 1994, pp. 124-140; ID., *Stereotypes of the Italian South, 1860-1900*, in «The New History of the Italian South: The Mezzogiorno Revisited», a cura di Robert Lumley e Jonathan Morris, University of Exeter Press, Exeter, 1997, pp. 114-147; Joseph Pugliese, *Whiteness and the Blackening of Italy: La guerra cafona, Extracomunitari and Provisional Street Justice*, in «PORTAL. Journal of Multidisciplinary International Studies», 5, 2, 2008, pp. 1-35. Per informazioni sulla vita di Giuseppe Marincola si rinvia a *Razza partigiana*.

⁷⁶⁷ A differenza dei figli avuti con la moglie italiana, va ricordato che Giuseppe Marincola dà alla figlia avuta con Aschirò Assan il nome di sua madre.

⁷⁶⁸ Trauma che deriva dal possesso di una cultura tramandata spesso in casa e dalla tendenza a far propria una cultura “altra” rispetto a quest’ultima.

⁷⁶⁹ Sonia Sabelli, *L’eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero*, in «Zapruder», 23, 2010, p. 110.

tropics», ovvero luoghi-di-senso extra-europei e al di fuori della civilizzazione eurocentrica nei quali le donne agirebbero, «even more than the men, as given to a lascivious venery so promiscuous as to border on the bestial».⁷⁷⁰ Il razzismo, il sessismo e la visione bianco/maschile del corpo nero/femminile come esotico ed erotico non sono fenomeni singolari, ma vengono patiti da Isabella contemporaneamente. Come scrive bell hooks, «racism and sexism are inter-locking systems of domination which uphold and sustain one another».⁷⁷¹ È la stessa Isabella, nel suo distinguere questi «inter-locking systems of domination» nel loro evolversi tra il 1946 e gli anni di composizione di *Timira*, a riferire il modo in cui tali fenomeni “si sono sostenuti l’uno con l’altro” e come proprio in lei hanno trovato un punto di convergenza:

«Il razzismo che ho conosciuto da ragazza era molto diverso da quello di oggi. La gente era più curiosa che ostile, almeno in apparenza. Negli anni Trenta, molti vedevano in me l'icona dell'avventura coloniale e mi vezzeggiavano come una bertuccia ammaestrata. Erano entusiasti di questa “bella abissina” che parlava italiano e faceva la riverenza, ma si guardavano bene dall'invitarmi per una merenda con le figliole. Col tempo, quelle coccole zuccherose si evolsero in direzioni opposte: da una parte, l'approccio sessuale esplicito, offensivo; dall'altra, lo sguardo indiscreto [...]. C'era chi mi attribuiva sangue nobile – “Dev'essere una principessa”, esclamavano – perché la loro idea di donna africana faceva a pugni con la mia eleganza, e chi sghignazzava senza ritegno, evocando l'immagine di una scimmia con gli occhiali».⁷⁷²

Sono molti gli individui che Isabella incontra e che la considerano come porno-tropo per via della sua pelle. Quasi tutti artisti, questi individui rispondono alla professionalità di Isabella come modella con disonestà. D'altra parte, la proiezione mentale della Venere nera che la nudità di Isabella favorisce in questi uomini sembra contraddetta dal pudore che lei mostra. L'insistenza di Isabella nel ricordare il fatto che quando smise di posare erano già molti anni che esercitava la pratica di spogliarsi come un vero e proprio mestiere acuisce in *Timira*, da un lato, l'illegittimità di una reificazione a cui lei stessa non si è mai totalmente sottomessa e, dall'altro, l'atteggiamento predatorio degli artisti committenti nei loro tentativi di approfittare di una donna che non esisteva che nelle loro fantasie. Capitale, a tal proposito, può essere considerata l'irritazione dello scultore Assen Peikov, che nel 1946 utilizzò Isabella come modello per la scultura intitolata “La prima donna”, durante l'incontro avvenuto con Indro Montanelli.

Nella mancata reazione al commento che Montanelli fa in merito alla scultura per la quale Isabella sta posando Assen dimostra di dividerne il pattern razzista. L'artista si preoccupa solo di non essere riuscito a esprimere ciò che intendeva («Non mi direte la mela, vero? Questa è Lilith, non Eva») piuttosto che reagire al fatto che Montanelli, notando nella statua una mancanza («una banana, eh? O magari delle noccioline... A voi piacciono le noccioline, vero, signorina?»), abbia insultato la sua stessa modella. Che la condivisione di questo pattern sia, d'altra parte, totale può essere evinto anche dal fatto che lo stesso Assen, dopo che Isabella ha risposto con il garbo ritenuto necessario e dopo che Montanelli ha lasciato lo studio, per giustificare il comportamento del giornalista prima affermi che «gli piace scherzare, ma non è cattivo» e poi riferisca, a riprova del buon cuore di Montanelli, del bene sinceramente provato per quella «moglie-bambina» che aveva avuto in Africa. Che, poi, il razzismo di Assen si ritrovi coinvolto nell'*inter-locking system of domination* di cui parla hooks è dimostrato anche dal suo tentativo sessista di “consolare” Isabella attraverso il sesso («Sapeva

⁷⁷⁰ Anne McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, New York/London, 1995, p. 22. bell hooks ha discusso del corpo nero anche come sorta di luogo storico nel quale il punto di vista bianco riconosce la nudità come realtà senza vergogna, cfr. bell hooks, *Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace*, in *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992, pp. 61-77.

⁷⁷¹ bell hooks, *reflections on race and sex*, in *Yearning. Race, Gender, and cultural Politics* (1990), Routledge, New York/London, 2015, p. 100.

⁷⁷² *Timira*, pp. 169-170.

che l'uomo col cappello nero mi aveva ferita e quello era il suo modo di offrirmi un diversivo. [...] Consideravo Assen un buon amico e lui per consolarmi non trovava di meglio che saltarmi addosso *con delicatezza*»⁷⁷³), nella considerazione che la Venere nera che incarnava ai suoi occhi desiderasse solo questo. L'unico insegnamento che la giovane Isabella trae dall'aver lavorato come modella per tanti artisti-predatori e dai pattern mentali rigorosamente inquadrati nel razzismo e nel sessismo è quello relativo al fatto che solo l'urlo, il reclamo rumoroso, il dare corpo all'opposto dell'immagine della mansuetudine che gli altri hanno costruito costituiscono, per il soggetto al quale – nella società della violenza – non si vuole riconoscere dignità, l'unico atto di violenza difensiva capace di sortire qualche effetto. In *Timira* questo insegnamento verrà applicato da Isabella con il fotografo di Montesacro, che «tornò con addosso soltanto i calzini [...] pronto a inseguire la preda in una caccia grottesca intorno al tavolo» e, soprattutto, con Renato Guttuso, il quale, avendole leccato un seno mentre la ritraeva per una Naiade che stava dipingendo, subì un urlo “cacciato” «per fermarlo, certo, ma anche per lo schifo». ⁷⁷⁴ Se l'atteggiamento sessuale di “rapina” può essere, come s'è visto, orientato da dinamiche razziste, questo non implica automaticamente che esso sia solo maschile ed eterosessuale. La stessa Isabella, infatti, riconosce come nella sua vita anche le donne abbiano rappresentato per lei un pericolo in tal senso, portando il caso della figlia della sua affittacamere. ⁷⁷⁵ La nota preliminare da fare circa le avances femminili subite da Isabella si riferisce a due condizioni: all'approccio selvatico ed animalesco degli uomini le donne opponevano una certa raffinatezza, che includeva anche la potenza immaginifica delle allusioni e delle promesse; di conseguenza, l'inefficacia dell'urlo. Il desiderio sessuale femminile suscitato da Isabella può essere avvertito come razzista in *Timira* se si considera come, travestite da solidarietà di genere, le promesse fatte per attirarla insistessero sì sulla possibilità di farle conoscere il jet-set e le personalità del cinema, ma facendo sottilmente riferimento al fatto che una donna nera non potesse emergere da sola in quella realtà artistica.

Eppure, il razzismo e il sessismo non sono solo fenomeni subiti dall'esterno, ma sono anche fenomeni che vengono interiorizzati e, così, accettati. È a partire dalla sua prima giovinezza che Isabella avverte di possedere qualcosa in grado di suscitare degli «uragani domestici» e, a differenza della sorellastra dello stesso Giorgio, di farle meritare le scudisciate della matrigna: «Doveva esserci una ragione se solo io riuscivo a far perdere le staffe alla mamma [...]. Una ragione doveva esserci, su questo ero d'accordo. Ma nemmeno io sapevo quale fosse». ⁷⁷⁶ Se la spiegazione datale dal padre circa il fatto di avere la pelle nera (da piccola a Mogadiscio avrebbe preso troppo sole) le risulta sufficiente, la scoperta dell'esistenza – inizialmente solo nominale – di Aschirò Hassan⁷⁷⁷, che dei documenti indicano come sua madre naturale, la confonde irrimediabilmente. La diversità che la contraddistingue rispetto ai membri bianchi della famiglia Marincola non viene vissuta da Isabella come un'alterità complementare alla norma della *whiteness*, ma come un attributo svalutativo: l'essere neri comporta l'essere brutti e stupidi. ⁷⁷⁸ Data la continua esposizione a queste retoriche e a queste dinamiche diventa comprensibile la reazione espressa anche da Isabella alla vista del soldato dubat; in lei la possibile curiosità verso un altro individuo che condivide i suoi stessi tratti somatici viene sopravanzata dall'educazione ricevuta: «Soltanto quando arrivò al nostro piano ci rendemmo conto di cosa ci aveva spaventate. Lì per lì non avremmo saputo rispondere, ma ora lo vedevamo

⁷⁷³ *Timira*, p. 174.

⁷⁷⁴ *Ivi*, pp. 172-173.

⁷⁷⁵ *Ivi*, p. 173: «Virginia detta Genny, mi accoglieva tutte le mattine dicendo che la notte mi aveva sognata. Feci l'errore di chiederle il contenuto del sogno e il suo racconto fu molto più di una semplice allusione. Immagino che realizzando le sue fantasie notturne avrei avuto in cambio una pignone ribassata, ma decisi lo stesso di rinunciare allo sconto».

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 93.

⁷⁷⁷ Per salvare le apparenze la matrigna di Isabella si appropria dell'identità di Aschirò, cfr. *ivi*, p. 90: «tu sei una stupida che pensa di sapere tutto. Quello è il mio nome tradotto in somalo».

⁷⁷⁸ Cfr. Sonia Sabelli, *Quale razza? Genere, classe e colore in Timira e L'ottava vibrazione*, in «Studi culturali», 2, 10, 2013, p. 39: «La stessa protagonista, a tratti, interiorizza lo sguardo razzializzante che fa della nerezza un disvalore, simbolo di bruttezza e animalità». È tale l'equazione che Isabella apprende a casa, in particolare per merito della matrigna, che al razzismo della società colonialista unisce anche l'orgoglio ferito della donna tradita dal marito, cfr. *Timira*, p. 146.

bene [...]. Quell'uomo aveva la pelle nera. Scappammo di corsa [...]. – Il diavolo, il diavolo!». ⁷⁷⁹ L'umanizzazione a cui Flora sottopone il soldato dubat, sottolineandone la conoscenza da parte di Giuseppe, non rende la sua figura agli occhi di Isabella meno paurosa: alla classificazione come diavolo, infatti, Isabella unisce quella di Uomo Nero, con le maiuscole, ad indicare – attraverso l'aggettivo cromatico – la sua continua appartenenza a una dimensione di cui diffidare. Che il dubat sia, in realtà, suo zio materno (in quanto «“fratello di quell'altra”») Isabella non può comprenderlo né intuirlo, dato che tutta l'educazione ricevuta si basava su una serie di menzogne e verità nascoste divenute le basi sulle quali le hanno imposto/ha accettato di costruire la sua pur debole identità. Se visitando, insieme al padre, l'accampamento presso il quale i dubat alloggiano non riesce a distinguere il diavolo di prima dagli altri soldati presenti («in quella stanza vedevo quaranta copie della stessa persona») e se intuisce, nel regalo che riceve da lui, l'esistenza di un legame, Isabella continua a chiedere a Giuseppe delle prove sulla cui forza mantenere le distanze ⁷⁸⁰, questo avviene perché nel suo tentativo di comprensione la “cultura” dell'educazione ha di netto sopravanzato la “natura” dell'evidenza. Il momento in cui la “cultura” si infrange di fronte alla “natura” si concretizza grazie alla malizia e all'invidia di sua sorella Rosa, a cui Isabella mostra il regalo ricevuto dallo zio dubat. La posizione cronologica di tale evento nella preadolescenza ha una certa rilevanza, considerato che questo avviene né quando non Isabella è ancora in grado di applicare dei meccanismi di comprensione autonomi ed indipendenti (infanzia) né quando il bagaglio delle esperienze fatte e delle idee formulate è ormai saturo (età adulta). L'infrangimento della “cultura” causata dalla “natura” si verifica proprio nel passaggio tra infanzia ed età adulta, ovvero in quella condizione liminale in cui la dipendenza “da” tipica della prima età fa spazio – attraverso i contrasti e il ridimensionamento delle proprie convinzioni – all'indipendenza intellettuale e sentimentale della seconda e, quindi, favorendo un'apertura al “mondo” totale e incondizionata. ⁷⁸¹ È in questa condizione di *betweness* che Isabella apprende la verità su Hassan e soprattutto dà significato al volto nella foto che Rosa le mostra. Nel sottolineare il carattere traumatico di questa visione, Benvenuti riconosce in questa foto non solo «le dévoilement d'une vérité effacée, niée, occultée» che porta Isabella, nella sua singolarità, a dover ri-cominciare “una” vita, ma anche «la découverte de la vérité de la modernité défigurée par le colonialisme, où nous devons tous recommencer à considérer notre identité comme une identité métisse». ⁷⁸² Che il disvelamento di questa verità venga preceduto dall'ammissione di Isabella di aver imparato nascono i bambini solo a diciannove anni è indice di quanto in *Timira* la verità possa essere all'altezza di sé stessa solo quando comporta un trauma. Tutto quello che si apprende, che sia – come elenca Isabella – il teorema di Pitagora o la storia della Campagna d'Etiopia, se non mostra di avere ripercussioni sulla singolarità non può essere riconosciuto nel campo del vero, ma solo in quello delle «poesie», ovvero nel dominio dell'arbitrario che si fonde con l'immaginazione. Se il trauma singolare, poi, nel suo essere stato favorito da un disvelamento, cioè dal suo essere stato strappato all'ignoto nel quale la collettività (la famiglia, la nazione, la memoria pubblica, ecc.) l'ha relegato, può essere collegato a quello di molti altri individui, la conseguenza che si ha è quella di dover dare seguito alla necessità di un cambio di punto di vista tanto su se stessi quanto sulla collettività stessa. Dall'osservazione della foto e dai ragionamenti che produce, l'insegnamento che Isabella trae è quello relativo alla possibilità alternativa di una nuova collettività a cui chiedere di appartenere, dal momento che «un pezzo di quanto chiamav[a] realtà [era] il frutto di una pietosa invenzione». Non è un caso che, alla vigilia dei festeggiamenti per l'anniversario dell'Impero, da intendere come la celebrazione

⁷⁷⁹ *Ivi*, pp. 93-94.

⁷⁸⁰ *Ivi*, p. 99: « – E dunque questo signor Dubat è nato anche lui in Somalia, come me? – Certo che sì. – E anche lui è così nero per via del sole che ha preso? – Be', lui no. Lui è nato così, capisci? È un negro. [...] – Voi mi avete detto che io sono scura perché a Mogadiscio c'è tanto sole, ne ho preso tanto da piccola e adesso sono così. Allora mi chiedevo se prendevano ancora... - No, no, macché. Tu non diventerai mai nera come un *dubat*. – Ah, ecco, meno male! Sai che paura altrimenti, magari di notte».

⁷⁸¹ Cfr. *Betwixt & Between. Patterns of Masculine and Feminine Initiation* (1987), a cura di Louise Carus Mahdi, Steven Foster e Meredith Little, Open Court, La Salle, 1994.

⁷⁸² *Docu-mémoire*, pp. 319-320.

di una collettività aggregata arbitrariamente con il sangue, la guerra e la violenza, la collettività alternativa venga ricercata da Isabella nei confronti del fratello Giorgio, col quale si sdraia sul letto e, «stretti come un ombrello chiuso», si abbraccia.⁷⁸³ La foto che Isabella ha osservato si costituisce come un duplice luogo. Da un lato, come “sito del trauma” attraverso il quale le conoscenze del presente vengono messe a dura prova dalla verità del passato e, dall’altro, come il luogo che, conservando e trasmettendo «untold stories», favorisce un contatto fisico con Giorgio che, agli occhi di chi, come Rosa, ne è escluso, non può che porsi come il gesto di un «enigmatic language».⁷⁸⁴ Quando Isabella cresce, smettendo di essere la bambina che può essere vezzeggiata nonostante il colore della sua pelle, e forse anche proprio in virtù di quest’ultimo, e inizia a rappresentare agli occhi degli altri solo un feticcio sessuale e un individuo da controllare e dominare, al razzismo che ormai ha interiorizzato dentro di sé, fino ad assumerne alcuni assunti che intendevano “spiegarla” in quanto donna meticcina, aggiunge come esperienza affrontata anche quella del sessismo e del patriarcato. Lasciata la casa paterna e abbandonata la carriera da modella, Isabella capisce di avere un sogno: recitare. Entra così nella compagnia teatrale di Tatiana Pavlova. È in questa nuova vita artistica e nella sua acquisita indipendenza che Isabella incontra il giornalista de «l’Unità» Lamberto, esperto di «questioni somale» e in quel periodo concentrato a seguire gli sforzi dell’Italia profusi nel convincere le Nazioni Unite a concederle l’amministrazione fiduciaria della sua ex-colonia. Quella tra Isabella e Lamberto è una storia d’amore complicata, soprattutto perché Lamberto è ancora sposato, ma Isabella resta affascinata dal suo iniziale garbo e dal fatto che rappresenta un altro mondo culturale rispetto a quello a cui lei aveva iniziato ad appartenere: quello “alto”, della serietà e non dell’intrattenimento.⁷⁸⁵ Alla fine, si sposano, ma l’idillio si spezza subito. Infatti, benché dimostri di non trattarla secondo gli stereotipi della Venere nera, Lamberto applica al suo rapporto con Isabella una serie di crismi che discendono dalla visione maschilista e patriarcale della donna. La sua pelle non sembra costituire il principale attributo attraverso cui avere un rapporto sociale con lei perché già il suo essere semplicemente “donna” è sufficiente a porla in una condizione di subalternità; Lamberto non riesce a nascondere il disprezzo per l’ostinazione di Isabella a difendere la propria dignità di donna.⁷⁸⁶ Nel rapporto tra Lamberto e Isabella tale disprezzo patriarcale e maschilista per il fatto di essere una donna che rifiuta di adattarsi agli schemi che le vengono proposti si palesa nel gesto del divieto. Benché Lamberto stesso l’abbia conosciuta proprio in quell’ambiente, e forse proprio per timore che potesse capitare anche a lui ciò che era successo ad Alfredo (cioè, essere lasciato per un altro uomo), a Isabella viene imposto in modo passivo-aggressivo di non frequentare più il teatro e,

⁷⁸³ *Timira*, p. 104.

⁷⁸⁴ Cfr. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996, p. 56. Da qui, quindi, l’incomprensione di Rosa, che vede le «porcherie» nell’abbraccio tra Isabella e Giorgio dopo la scoperta della verità.

⁷⁸⁵ *Timira*, pp. 239-240: «Uscita dal deserto culturale di quella casa [quella paterna, ndr.], avevo fatto indigestione di pittura, scultura, teatro e musica. Ai primi concerti non sapevo nemmeno quando bisognava applaudire [...]. Ma alle prime pagine dei giornali preferivo i capitoli di un buon romanzo [...]. Questo finché le parole restavano sulla carta, o magari uscivano dalla bocca di un tizio come Andreotti. Nel caso del signor Lamberto, al contrario, il timbro di voce, i gesti delle mani e lo sguardo appassionato, avrebbero reso affascinanti anche le previsioni del tempo, e dunque a maggior ragione un argomento che già di per sé mi interessava e sul quale era difficile informarsi a dovere [la questione della Somalia e dell’AFIS, ndr.]».

⁷⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 295: «[Lamberto, ndr.] Raccolse dal letto una busta gialla, ci ficcò dentro la mano e mi lanciò addosso un mazzo di fotografie. Le raccolsi una per una e le studiai senza interesse. [...] – Mi hai fatto seguire? – domandai divertita dalle sue paturnie. – Il tizio che pensavo fosse un agente segreto era in realtà un detective pagato da te? Povero Lamberto, come ti sei ridotto». La continuità del disprezzo che colpisce la nerezza e il fatto di essere donna viene esemplarmente riferita dalla stessa Isabella, ormai anziana, quando lamenta la propria antipatia per l’atteggiamento di finta simpatia tenuto dall’infermiere durante la propria finta degenza all’ospedale, cfr. *ivi*, p. 113: «– Ciao, belle ragazze. Com’è andato il ballo ieri sera? Alle tue colleghe vecchiette piace da morire questo giovane di bell’aspetto che fa sempre il cretino e le mette di buon umore. A te invece fa montare il nervoso. Sarà che un approccio simile ti ricorda l’atteggiamento degli italiani in Somalia. Un modo di essere simpatici che sotto sotto nasconde disprezzo. I vecchi, come le donne, sono i negri del mondo».

in genere, il mondo dell'arte. Nel suo divieto vi è l'irritazione per la libertà della donna, oltre al disprezzo per tutti gli altri ruoli sociali diversi da quello di casalinga e moglie:

«[Lamberto] era geloso, molto geloso. Mi voleva sempre a casa, aveva paura che con il mio lavoro incontrassi qualcun altro, proprio come avevo incontrato lui, e così ho smesso di fare l'attrice e mi sono messa a fare la moglie, come se le due cose non potessero stare insieme [...]. Solo una volta ho provato a ribellarmi, quando mi ha chiamata un produttore per propormi un film su una storia della Bibbia. [...] Accettai di incontrarlo e andammo a cena sul lago di Bracciano. Siamo tornati all'una di notte: non ho fatto in tempo a scendere dalla Mercedes che già Lamberto era uscito di casa e mi aveva appioppato due ceffoni».⁷⁸⁷

È per la soddisfazione del ruolo di sostegno incondizionato al desiderio dell'uomo, in questo caso specifico alla carriera del marito, che la dignità di donna di Isabella viene ancora una volta umiliata: quando non attende alle attività domestiche, la donna di Lamberto deve, infatti, sottomettersi al suo egocentrismo, senza preoccuparsi delle conseguenze negative che potrebbero derivarle. È in termini di vera e propria "utilità", dunque, che il ruolo di Isabella si sviluppa nel rapporto con il marito, non di parità; è per la propria utilità nel favorire la carriera di Lamberto che il passato di Isabella viene da lui richiamato: è, infatti, su iniziativa di Lamberto che viene organizzato un viaggio in Somalia, nominalmente per cercare Aschirò Assan e compiere finalmente una volontà che era sempre stata dei fratelli Marincola e che, tuttavia, con la morte di Giorgio, non aveva più senso che venisse attuata. Al primo trauma vissuto da Isabella attraverso l'osservazione della foto della sua vera madre si aggiunge in questo modo un secondo trauma, attraverso la conoscenza della persona ritratta e attraverso la replica – verso la sponda opposta – del viaggio che aveva affrontato da piccola. Pur intuendo la malizia del proposito di Lamberto Isabella non riesce a opporsi a causa dell'annientamento di sé che il suo ruolo sociale comporta:

«Speravo che Lamberto si accorgesse dei miei traccheggi, che chiedesse ogni tanto come la pensavo, che mi aiutasse a tirar fuori il dubbio. [...] Così restai a guardare mio marito andare dritto per una strada che non era la mia [...]. Lamberto non stava cercando mia madre per farmi felice. Il suo naso da giornalista aveva fiutato lo scoop: madre e figlia, separate dal colonialismo, si riabbracciano trent'anni dopo. [...] *Vuole usarmi*, pensai. [...] Mi sono domandata spesso come quel disastro sia potuto accadere e mi sono risposta che per una donna mantenere un interesse fuori dalla soglia di casa richiede sempre molta, molta energia. Non puoi distrarti un attimo, perché se lo fai c'è subito una forza contraria pronta a risospingerti là dentro, a custodire il focolare. [...] Così Lamberto aveva risolto a suo vantaggio le mie incertezze».⁷⁸⁸

Nell'esperienza della Somalia che Isabella vive spinta dal sessismo di Lamberto si può riconoscere perfettamente come i due fenomeni descritti da hooks co-operino insieme anche una volta che questi siano stati interiorizzati. Benché si sia ripromessa di non lasciarsi ingannare, come i colonizzatori fascisti del passato, da «i luoghi comuni da Mille e una notte», e di pensare di avere «rapporti sessuali senza farli discendere, come per legge fisica, dal caldo e dagli odori di spezie, dalla natura selvaggia e dal cibo piccante», il «programma di resistenza»⁷⁸⁹ di Isabella viene deluso. L'esperienza sessuale che Isabella fa in Somalia è il risultato sia dell'affermazione della propria indipendenza di donna sia di una inconsapevole riproposizione dello stesso immaginario coloniale di cui è figlia e vittima contemporaneamente. Se il sessismo e la posizione patriarcale di Lamberto l'avevano trascinato in Somalia, è stata l'interiorizzazione della propaganda razzista del fascismo, subita sin da ragazzina ad

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 252.

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 263.

⁷⁸⁹ *Ivi*, p. 308.

averla spinta all'infrazione del programma di resistenza e a ritenere ancora validi certi suoi assunti. Nonostante l'attenzione per la precauzione sessuale risulti essere demandata esclusivamente alla donna⁷⁹⁰, nel rapporto avuto con Abdalla Farah, in cui resta incinta, Isabella mostra un'ingenuità che non le può essere interamente addebitata, considerato che questa le è derivata come conseguenza dell'esposizione stessa a certe idee razziste: «di incidenti del genere me n'erano capitati molti, senza conseguenze, tanto che m'ero convinta di essere sterile. E chissà che quell'idea, per vie traverse, non me l'avesse inculcata proprio la propaganda fascista, che descriveva muli e mulatti come una razza bastarda di ibridi infecondi».⁷⁹¹

Il disprezzo per Isabella in quanto “meticcia” e il disprezzo per Isabella in quanto donna hanno percorso la sua esistenza con pari passo, fino a raggiungere l'acme nella doppia “estinzione” che l'ha colpita; entrambi i fenomeni, infatti, pervengono in *Timira* a due esiti al cui fondo vi si può rintracciare la punizione estrema per il suo essere tanto “meticcia” quanto donna. Poco dopo la sua partenza per la Somalia, il padre di Isabella – venuto a sapere il motivo del viaggio – si ammala. Parallelamente, per coprire la gravidanza extra-coniugale, Isabella ha un rapporto con Lamberto al fine di convincerlo della paternità del bambino. Isabella viene a sapere da sua sorella Rosa che il padre è, infine, morto e che della sua morte la famiglia biasima solamente lei («S'è ammalato pochi giorni dopo che sei partita. Mamma dice che è stato per il dolore, quando ha saputo che tu eri andata da tua madre. Lui non voleva, lo sai, e...»): la prima punizione cagionata dal disprezzo per il suo essere “meticcia” è quella della riaffermazione da parte della famiglia Marincola del suo essere stata causa di ogni male occorsale. Una volta in Italia, condividendo non il gesto finale, ma il punto di vista di quella Medea scritta da Corrado Alvaro e che la sua compagnia teatrale avrebbe poi rappresentato, Isabella espone a Lamberto la propria volontà di non tenere il bambino.⁷⁹² La discussione trova entrambi d'accordo e il giorno prestabilito Isabella si trova, da sola, a sottoporsi a un aborto clandestino compiuto su un tavolo di cucina. Isabella non ha rimorsi perché è convinta di quanto sta facendo, eppure ciò non riesce a distrarla dall'umiliazione che il suo corpo sta patendo. La punizione cagionata dal disprezzo della società per il suo essere donna le viene inflitta dal medico, che la costringe – irritato dal fatto che, arrivati a dodici settimane di gestazione, il lavoro avesse richiesto più tempo del previsto – a osservare quel «grumo di sangue grosso come un uovo» che testimoniava l'estinzione non solo di un feto, ma anche del momento in cui era stata libera e indipendente.

Come descritto in *Timira*, la posizione che la società assume nei confronti di Isabella è spesso ambigua, dato che una sorta di ambiguità sembra presiedere alle caratteristiche che definiscono la sua stessa identità⁷⁹³: italiana *de iure*, ma – al fine di far valere i diritti che le spettano – considerata come profuga da un paese del quale non ha mai neanche imparato la lingua; italiana per cultura, tanto da aver dato in giovinezza ripetizioni di greco e latino e aver praticato in età adulta l'insegnamento della lingua italiana nella Somalia decolonizzata, ma non “abbastanza” per i paradigmi culturali della società italiana, per i quali l'italianità sembra essere innanzitutto una questione etnica. Può *Timira*, quindi, considerando Marincola come oggetto della narrazione, come destinatario dell'opera intera e

⁷⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 307: «Ero ubriaca ma piuttosto consapevole, quando lasciai che mi spogliasse e mi sdraiai sul tappeto. Fossi stata più sobria, forse gli avrei ricordato di stare attento e di venire fuori al momento giusto».

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² Cfr. *ivi*, p. 308: «di mariti ne avevo già due, mentre di figli non ne volevo nessuno, perché nessuno ha il diritto di mettere al mondo un infelice. E io ero certa, certissima che il figlio di Isabella Marincola avrebbe maledetto il giorno del suo compleanno».

⁷⁹³ Cfr. *ivi*, p. 156: «Tu sei profuga e profughi sono pure i tuoi ricordi, senza dove, spaesati, come le bestie del vecchio mondo nell'arca di Noè, scampate al diluvio, promesse al futuro» e p. 459: «Antar [...] è cresciuto ai tempi di un dittatore che usava le istituzioni come gioielli di famiglia, medaglie da distribuire a destra e a sinistra [...]. Antar è assuefatto all'arrangiarsi, a ringraziare il cielo quando un pezzo di carne gli cade nel piatto e ad affrontare i digiuni con un'alzata di spalle. Tu invece sei abituata a reclamare, a far valere i tuoi diritti, anche se ormai non è chiaro quali siano davvero. I documenti che custodisci sotto plastica rossa dicono verità contraddittorie. Uno afferma che sei cittadina italiana, residente in via Treviso. L'altro che sei profuga in Italia dalla Somalia in guerra. Ma come si fa a essere profughi nello stesso paese dove si è cittadini residenti? [...] Quindi, che cosa sei?».

come co-scrittrice di questa stessa, essere racchiuso entro l'etichetta della letteratura della migrazione? Non solo tenendo presenti, come sottolineano Brogi e Meneghelli, tanto i rischi che questa stessa definizione porta concettualmente dentro di sé⁷⁹⁴ quanto l'«ipercontestualizzazione» in cui questa letteratura “circola”⁷⁹⁵ e il fine «sociologizzante» e pedagogico col quale diventa spesso materia di insegnamento⁷⁹⁶, ma anche notando come la produzione letteraria a cui questa nomenclatura insufficiente si riferisce possedga determinate caratteristiche, *Timira* sembra eluderla. Innanzitutto, l'italiano di Isabella non è mai inteso né usato «come strumento per comunicare» a livello elementare. In un'Italia fascista che sacrificava le differenze regionali in nome dell'ideale di patria unita, da questo punto di vista, Isabella è “più” italiana della moglie di suo padre, che per esprimere i suoi reali sentimenti utilizzava il sardo e per punirla utilizzava uno strumento somalo⁷⁹⁷; nell'Italia democratica – “più esperta”, ma anche più dimentica del proprio passato, proprio come quella Itala presso cui Isabella lavorerà come badante – l'italiano della protagonista di *Timira* mostra di possedere un carattere di autocoscienza critica che non ha pari.⁷⁹⁸ La presenza nella composizione del testo di *Timira* di Wu Ming 2, inoltre, non ha la pretesa di assicurare un controllo linguistico⁷⁹⁹, di cui non vi è bisogno, dal momento che tanto Marincola quanto Mohamed padroneggiano una lingua che è la loro lingua madre, ma rappresenta solo lo sforzo di soddisfare un'ambizione, che è quella di produrre un'opera letteraria che non sia solo di testimonianza. A fronte della «partenza» come ingranaggio del plot, in *Timira* viene a mancare «la struttura investigativa come dispositivo privilegiato di organizzazione del racconto»⁸⁰⁰: non vi è nulla di ricercare o da scoprire, quanto piuttosto qualcosa da reclamare e farsi riconoscere; se vi sono ricerca o scoperta, queste non competono a Isabella, ma spettano alla società italiana, che deve “ricercare” in sé le ragioni per cui non accetta la donna e deve “scoprire” i motivi di questo rifiuto. L'etichetta di letteratura della migrazione, quindi, non sembra essere sufficiente a inquadrare *Timira*, innanzitutto, perché sembra difficile individuare quale sia il vero paese di partenza e quale sia il vero paese di arrivo, e di conseguenza strappare dall'ambiguità i sentimenti di Isabella nei confronti di queste due entità nazionali, ma anche perché è il concetto stesso di nazione e patria d'appartenenza (o d'elezione) a essere ambiguo.

3. L'identità di Isabella. Italianità, somalità, afroitalianità.

3.1. Il «discorso matriottico» e il suo ruolo identitario in *Timira*.

⁷⁹⁴ Daniela Brogi, *Smettiamo di chiamarla «letteratura della migrazione»? A proposito di un romanzo di Igiaba Scego (e non solo)*, in «Nazione Indiana», 23 marzo 2011, <https://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-«letteratura-della-migrazione»/>.

⁷⁹⁵ Cfr. *Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, p. 64.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 57.

⁷⁹⁷ *Timira*, pp. 91-92: «Aveva in mano il *curbash*, un frustino corto che mio padre aveva portato con sé dalla Somalia. [...] Zitta, dovevo restare zitta. – *D'asi fattu apposta!* – ringhiò. Quando attaccava col sardo era un brutto segno. – Tuo fratello ti ha raccontato qualcosa e tu volevi mettermi in imbarazzo, *berus?* [...] – No, no, – dissi in tono accorato, – è stato solo uno sbaglio. – *Tui sesi unu isbagliu!* Uno di quegli sbagli che non si perdonano». In corsivo nel testo.

⁷⁹⁸ *Ivi*, pp. 249-253: «[Osservando vecchie foto di Isabella, ndr.] – E questo negro? – domanda Italia con l'indice puntato. – È quell'attore americano, *Sidni Puatié?* – Questo? Ma no, questo è il papà di Antar. – E così dopo [il primo marito] hai sposato il negro? – No, Itala, ho sposato Lamberto, un altro bianco. Però ascolta: si dice “nero”, non negro. – E che differenza c'è? – “Negro” si dice quando si vuole offendere. [...] – E dopo questo Lamberto è arrivato il negro? – Si chiama Mohamed, Itala. Mohamed. Non negro, bingobongo, kunta kinte...». In corsivo nel testo.

⁷⁹⁹ Sulla presenza di una “voce” italiana che collabora con lo scrittore migrante al fine di restituirne la testimonianza e di controllarne la resa linguistica, cfr. Maria Cristina Mauceri e Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri e confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma, 2009, pp. 21-88; Daniele Comberiati, *Scrive nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles, 2010, pp. 53-74; Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, in *L'Italia postcoloniale*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Le Monnier, Firenze, 2014, pp. 8-12.

⁸⁰⁰ *Smettiamo di chiamarla «letteratura della migrazione?»*

Un punto cruciale in *Timira* riguardante i concetti di nazione e patria d'appartenenza è il discorso che Isabella pronuncia dinanzi a Siad Barre, capo di Stato somalo, per chiedere aiuto e rivendicare i diritti che spetterebbero alla parte somala della sua identità. In quanto cittadina italiana, a Isabella è stato vietato di insegnare nelle scuole pubbliche somale. La sua situazione è aggravata, inoltre, dal fatto che suo marito Mohamed, prima del golpe che ha portato Barre alla guida dello Stato, aveva partecipato al precedente governo democratico e terzomondista. Per il fatto di essere coniuge di Mohamed, Isabella viene associata a quanti – nella visione di Barre – avevano impedito al popolo di compiere la vera rivoluzione. Per far fronte a questo ostracismo di natura essenzialmente politica, e tenendo presente che il suo status di italiana costituiva un handicap agli occhi del nuovo governo, Isabella – in uno slancio retorico – formula un discorso di stampo patriottico, nel quale distingue nettamente alcune idee di patria:

«mi lanciai in una sperticata dichiarazione d'amore per la Somalia, dicendo che ormai era la mia vera patria, anzi, la mia patria era l'Italia, mentre la Somalia era la mia *matria* – dissi proprio così, *matria*, di fronte al generale Mohamed Siad Barre [...] – e aggiunsi che no, non potevo andarmene proprio quando la *matria* nutriva una speranza in più grazie alla Rivoluzione, e poi non potevo lasciare mio marito in un momento come quello [...]. Il mio discorso *matriottico* non mancò di fare la giusta impressione sul compagno Siad. Si complimentò con me per la mia fedeltà [...] e qualche settimana più tardi ebbi un incarico alla scuola italiana: una supplenza di tre mesi, pagata in dollari, con una busta paga dieci volte superiore a quella che prendevo prima della riforma».⁸⁰¹

La citazione del concetto di «*matria*» senza l'indicazione da parte dei co-scrittori del luogo dal quale è stato tratta rappresenta il nucleo centrale della poco entusiastica recensione di *Timira* scritta da Silvia Contarini. Se la recensione insiste sul «buonismo che [*Timira*] trasuda, quello di chi sta dalla parte giusta al momento giusto, magari cavalcando l'onda» e sulla presenza dei Titoli di coda come elemento negativo del testo, il vero e proprio errore di *Timira* in quanto opera viene individuato nell'esplicita assenza di un rimando agli «scrittori del postcoloniale italiano» e in generale alla «letteratura postcoloniale».⁸⁰² Constatando quanto in *Timira* il rapporto tra riferimento storico e fatto romanzato, la ricostruzione dell'interiorità dei personaggi rappresentati⁸⁰³ e il lavoro sulle testimonianze lasciate da Marincola si sviluppano come un vero e proprio vincolo documentario⁸⁰⁴, che in alcuni casi può rallentare la fluidità della narrazione⁸⁰⁵, si può obiettare alla recensione di Contarini presentando due considerazioni. La prima. *Timira* avrebbe goduto dell'attenzione dei critici grazie alla produzione narrativa di una serie di autori della postcolonialità quali – tra gli altri – Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Carla Macoggi, Kaha Mohamed Aden. Pur senza negare valore agli autori menzionati, per quale motivo che non sia quello del gusto personale riconoscere solo a questi un primato estetico? Un criterio adottabile per distinguere tra autentica letteratura postcoloniale e para-letteratura postcoloniale può essere quello della collocazione nel mercato editoriale. Secondo tale criterio più piccola è la casa editrice che distribuisce il testo più “vera” è l'esperienza narrata. Il motivo di questo rapporto risiede nel fatto che una CE di piccole dimensioni non è costretta – a differenza di quelle più grandi – a dover assecondare le oscillazioni del mercato fornendo al pubblico anche testi di dubbio valore. Se tale criterio fosse valido, anche le opere degli autori citati da Contarini dovrebbero essere considerati come para-letteratura per aver pubblicato con marchi notevoli come Donzelli e Frassinelli. Se un altro criterio adottabile per il medesimo fine può

⁸⁰¹ *Timira*, p. 403. In corsivo nel testo.

⁸⁰² Silvia Contarini, *Matria, Patria, Dismatria*, in «Nazione Indiana», 23 agosto 2012, <https://www.nazioneindiana.com/2012/08/23/matria-patria-dismatria/>.

⁸⁰³ A titolo di esempio vorrei riportare la consistenza del lavoro che ha permesso la scrittura della lettera di Giuseppe Marincola a suo fratello citata in corpo di testo..

⁸⁰⁴ Cfr. *Storiografie parallele*, p. 200.

⁸⁰⁵ Cfr. Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma, 2019, p. 114.

essere quello relativo al co-autorato, il parametro da applicare sarebbe quello di una autorialità in cui la voce non opera deleghe né necessita di apporti esterni. Secondo tale parametro quella produzione letteraria che a partire dagli anni Novanta ha presentato al pubblico italiano la problematica della postcolonialità e della migrazione andrebbe disconosciuta. Infine, un ulteriore criterio può essere individuato nella scelta della forma letteraria adottata. Se, infatti, si predilige la fiction perché la letteratura d'invenzione è in grado di essere autonoma rispetto a delle istanze sociali, tutta la produzione postcoloniale non finzionale o ibrida andrebbe nettamente ridimensionata. Se la formulazione di un canone può essere in sé e per sé un gesto insidioso perché, pur avendo come scopo la circoscrizione di un fenomeno, si può arrivare a individuare l'esemplarità di un autore attraverso l'esclusione di un altro, nel rifiuto di *Timira* da parte di Contarini si nota una tendenza all'esclusione basata solo su un gusto personale non oggettivo. La seconda. Nella disamina storica del termine *matria*, Contarini fa riferimento al racconto *Dismatria* scritto da Scego per sottolineare quanto – a differenza di *Timira* – questo concetto abbia conosciuto anche in narrativa una riflessione «ben più profonda [del] legame che unisce alla terra madre e [dell']esilio al femminile». Il mancato riferimento a *Dismatria* di Scego diviene il simbolo della mancanza del riconoscimento delle fonti letterarie utilizzate da parte dei co-scrittori di *Timira*. Chiamata in causa da Contarini, la stessa Scego si unisce alla discussione, commentando la recensione e assumendo la posizione che, a mio parere, è quella da assumere nei confronti di *Timira*: «Io penso che esista una certa circolarità nella letteratura. I temi, le figure, le sensazioni passano da un libro ad un altro e si modellano a seconda dell'anima dell'autore o dell'autrice. Io non mi sento l'inventore del concetto di *Matria*. Immagino che la mia riflessione venga da lontano. [...] Io non posso parlare a nome delle altre autrici citate nell'articolo, ma io Igiaba non mi sento defraudata o scippata. Penso che ci sono concetti che sono nell'aria e ognuno di noi rielabora a seconda delle sue sensibilità, a seconda dei suoi interessi». ⁸⁰⁶ Che il valore positivo riconosciuto da Scego non sia dovuto solo al fatto che sia lei che «tanti nella [sua] famiglia» hanno conosciuto personalmente Isabella Marincola, che certe scene del libro le abbiano riportato alla memoria ricordi creduti persi, che vi siano, inoltre, anche delle similitudini tra alcuni episodi di *Timira* e alcuni episodi personali della famiglia Scego, è dimostrato dal fatto che anche a distanza di anni il testo sia stato reputato un libro degno di essere tirato fuori dalle narrazioni postcoloniali paternalistiche e stereotipate. ⁸⁰⁷ La letteratura che per Scego è ideale è, infatti, quella che si presenta come «conversazione, dove si cresce insieme e si discute collettivamente, ognuno con il proprio stile» e come luogo in cui «farsi delle domande che scuotono sia l'attualità sia l'essenza profonda della nostra umanità». ⁸⁰⁸ Questa letteratura, quindi, proprio per le fondamenta etiche su cui si basa, non può arrogarsi diritti di primato su concetti e riflessioni, ma anzi fa in modo che la loro circolazione sia quanto più vasta e *creola* ⁸⁰⁹ possibile, dal momento che solo la fusione con diverse esperienze e personalità permette alle idee di essere efficaci e pervasive. Il commento di Scego sulla letteratura come circolazione di idee – tanto senza “padri” quanto senza “madri” – permette di specificare come quella che Contarini considera come una mancanza di riconoscimento di debiti non sia stata una scelta precisa. A partire proprio dai Titoli di coda che possono irritare, ma che hanno un ruolo importante, si nota come la citazione a testi esterni sia esclusivamente rivolta opere in vario modo storiografiche. Se nei Titoli di coda mancano i riferimenti alla narrativa postcoloniale questo non è dipeso dal fatto che i co-scrittori l'abbiano valutata come insufficiente, ma solo dalla grande disponibilità dei materiali storiografici consultati alla rammemorazione, cioè quel processo cognitivo che trasforma in

⁸⁰⁶ Commento di Igiaba Scego a *Patria, Matria, Dismatria*, 24 agosto 2012.

⁸⁰⁷ Igiaba Scego, *Nota della curatrice*, in *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, a cura di Igiaba Scego, effequ, Firenze, 2019, p. 14.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 12.

⁸⁰⁹ Il termine “creola” è stato preferito in quest'occasione a quello di “meticcica” non perché non si sia voluto istituire un rapporto con il testo di *Timira*, ma perché il suo uso è stato inteso avendo come riferimento la creolizzazione di Glissant come incontro tra elementi diversi che producono un risultato non prevedibile, cfr. Édouard Glissant, *Poetics of Relation* (1990), eng. trans. by Betsy Wing, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997.

“tracciato” narrativo la “traccia” rappresentata dal singolo dato d’archivio.⁸¹⁰ Durante gli anni di elaborazione di *Timira* l’influenza di testi saggistici relativi al colonialismo, alla Resistenza, al fascismo, alla storia politica e alla storia economica è stata maggiore rispetto a quella esercitata dalla narrativa prodotta, negli stessi anni o in quelli precedenti, sui medesimi argomenti. Come rilevano Daniele Comberiati e Linde Luijnenburg: «in the novel, theory is of primary importance and the particularities of the text [...] can be linked to contemporary issues about the postcolonial situation, not only literary but also philosophical and sociological».⁸¹¹ Anche se la mancanza del riferimento a Scego e del riconoscimento del debito per quanto riguarda il concetto di matria fosse stata, come suggerisce Contarini, una vera e propria scelta, questa situazione avrebbe comportato per il testo una caduta di stile piuttosto che un disvalore estetico-stilistico. L’obbligo di *Timira* in quanto testo che non è un compendio sulla letteratura italiana postcoloniale non è verso la narrativa che ha trattato le sue stesse tematiche, ma è verso il documento; è verso l’“archivio”, perché quest’ultimo costituisce una sorta di materia prima da poter rinverdire attraverso il processo narrativo; non può essere verso la narrativa d’invenzione, dal momento che questa è già di per sé manipolazione di esperienze. Quanta pretesa di verità si potrebbe avanzare su una manipolazione al quadrato?

Nel suo sentirsi “in obbligo” verso il documento *Timira* è coerente con una collocazione entro le narrazioni documentarie dell’ipermoderno: diversamente, infatti, dal romanzo naturalista, «nel quale il documento veniva assimilato senza residui dall’organismo romanzesco e in esso armoniosamente incorporato»⁸¹², *Timira* fa proprio quello che Donnarumma definisce come «realismo documentario». I Titoli di coda di *Timira* piuttosto che tendere a rendere la realtà un qualcosa che abbia senso solamente sulla carta, svuotandola – in questo modo – di senso, sono nella loro interezza (ivi compresa l’introduzione) protesi a darle consistenza indicando anche i luoghi in grado di testimoniarla. Nonostante la «poetica documentaria» abbia finalità “extraletterarie”, dal momento che si rivolge al quanto-è-successo sia come propria origine che come proprio fine, questo non significa sottomettere la narrazione o l’invenzione a un mero funzionamento sociale, dal momento che – come scrivono i co-scrittori – le «collaborazioni (spesso involontarie) che [...] hanno permesso di modellare e arricchire le memorie di Isabella» e le fonti utilizzate non vengono imposte, ma, trovandosi in posizione separata rispetto ai luoghi della trama e della storia, dipendono dalla lettura di *Timira* che si intende operare.⁸¹³ Nel servirsi di un realismo documentario questo testo, pur partendo dalle “tracce” di quanto è successo realmente, attraverso una rammemorazione che spesso rileva come documento archiviato, esperienza diretta dell’evento e suo ricordo collettivo non coincidano tra loro, non fa altro che far propria «la necessità di dire un vero che esorbita dai limiti dell’empiricamente accaduto».⁸¹⁴

3.1.1. Duplicità identitaria o afroitalianità? Leggere le (dis)avventure di Isabella.

Dopo aver discusso le riflessioni di Contarini sul concetto di matria e la creolità di Scego come unica disposizione in grado di favorire la circolazione delle idee, bisogna individuare il ruolo effettivo del discorso di Isabella rappresenti all’interno del testo. In merito alla rappresentazione letteraria di Isabella, data la sua condizione di “meticcica”, di individuo prodottosi dall’incontro/scontro tra due culture diverse, la lettura a cui si è portati istintivamente a giungere potrebbe essere quella che vede in questo personaggio una tensione irresistibile ad affermare la propria duplice identità di italiana e

⁸¹⁰ Cfr. *La vita postuma delle parole*, p. 321.

⁸¹¹ Daniele Comberiati e Linde Luijnenburg, *New Postcolonial Art Forms: Timira as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature*, in *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, a cura di Emma Bond, Guido Bonsaver e Federico Faloppa, Peter Lang, Oxford, 2015, p. 272. Sulla recensione di Silvia Contarini, il commento di Igiaba Scego e sulla maggiore influenza su *Timira* dei testi saggistici sul colonialismo rispetto alla narrativa postcoloniale mi permetto di rimandare a Mirko Mondillo, «Adesso tu mi dici cosa vuoi fare di me». *Timira. Romanzo meticcio e l’ipermoderno italiano*, in «Palimpsest», 5, 9, 2020, pp. 141-142.

⁸¹² *Finzioni biografiche*, p. 114.

⁸¹³ Cfr. *Timira*, pp. 503-504.

⁸¹⁴ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 122-128.

di somala. Ma è davvero così? Il dramma di Isabella dipende dal fatto che non riesce a far riconoscere alla società la possibilità di quell'*afroitalianità* (senza trattino o slash che solo fintamente uniscono)⁸¹⁵ che lei, semplicemente esistendo, testimonia.⁸¹⁶ Riferirsi a Isabella in termini di afroitalianità e non di duplicità italiana e somala, a mio avviso, oltre a meglio inquadrare i patimenti e la parabola di questo personaggio, è indispensabile per condurre una riflessione quanto più giusta possibile sulle esperienze che ha vissuto. Il riferimento all'afroitalianità, nel contesto dell'afroeupeismo, può essere assunto per porre i termini di «una sfida a ripensare l'uso e la lettura che facciamo delle vicende europee e africane e la definizione che diamo di termini [...] su cui le società europee contemporanee basano i propri valori».⁸¹⁷ Il presupposto da cui partire è, quindi, quello per il quale Isabella non è italiana e somala o italo-somala, ma rappresentante di un'ulteriore possibilità all'interno dell'italianità stessa.

Isabella non viene descritta in alcun punto di *Timira* come “eroina” postcoloniale della sua *parte* somala. Assumendo temporaneamente per buona la definizione di letteratura italiana postcoloniale⁸¹⁸, bisogna chiarire che cosa si intenda per eroismo in tale letteratura. Serena Alessi sgombra il campo sostenendo quanto la presenza di tale eroismo sia accettabile solo se i parametri adottati sono quelli dell'eurocentrismo, del nazionalismo e del machismo “guerriero”: «l'eroe (sempre maschio) era l'italiano che civilizzava l'africano selvaggio, che portava benessere e tecnologia e che, se moriva, cadeva valorosamente per la 'difesa' della Patria (nonostante morisse in una guerra di invasione)».⁸¹⁹ A una simile polarizzazione dell'eroismo nell'esperienza del colonialismo rispondono una serie di personaggi femminili che, in una narrativa prodotta anche per ricalibrare il racconto della storiografia ufficiale fatto di “italiani brava gente” e “colonialismo straccione”, hanno «una *agency* determinante per l'intreccio dei romanzi di cui sono protagoniste [...] pur non svolgendo una tradizionale funzione eroica».⁸²⁰ L'esempio di eroina postcoloniale riferito da Alessi è quello di Mahlet in *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi. L'eroismo di Mahlet non replica quello muscolare del maschio italiano, nazionalista e civilizzatore, ma è riferibile solo alla sua persona. Quella che Alessi definisce come la «vocazione all'italianità» di Mahlet (etiopese che va in Italia per studiare e «per non dare [agli italiani] la possibilità di scordare»⁸²¹) è solo un mezzo per rappresentare “eroicamente” il proprio popolo di fronte a quell'Italia che con il suo colonialismo ha permesso il regime dittatoriale da lei stessa vissuto, ma anche – se si assume un punto di vista “italiano” – per farsi “eroina” degli stessi etiopi, traendo dal racconto dei crimini coloniali «fattori di [...] coesione e rafforzamento dell'identità nazionale» e soddisfacendo in questo modo il significato tradizionale di questa figura.⁸²² Applicando la lettura di Alessi a *Timira* solo Antar sembra corrispondere all'idea di eroismo postcoloniale.⁸²³

⁸¹⁵ Benché più attento alle specificità della letteratura americana, sulla condizione del cosiddetto *hyphenate writer* e la problematicità del trattino e dello slash nel distinguere la compresenza di diverse etnicità all'interno dell'identità dell'autore di letteratura, cfr. Anthony Julian Tamburri, *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italiano/americana*, Franco Cesati, Firenze, 2010, pp. 37-64.

⁸¹⁶ Cfr. *Storie proprio così*, p. 191: «costruire un racconto intelligibile delle proprie esperienze non è condizione sufficiente per l'identità: bisogna anche trovare il canale, l'anello che consenta di avocarlo a sé, di riconoscere una storia come *la propria* o di riconoscere *se stessi* in una storia». In corsivo nel testo.

⁸¹⁷ Olivette Otele, *Introduzione*, in *Africani europei. Una storia mai raccontata*, tr. it. di Francesca Pe', Einaudi, Torino, 2021, edizione elettronica.

⁸¹⁸ Su problemi di definizione rimando, a Giuliana Benvenuti, *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di Fulvio Pezzarossa e Ilaria Rossini, CLUEB, Bologna, 2011, pp. 247-260.

⁸¹⁹ Serena Alessi, *Le protagoniste della letteratura italiana postcoloniale: quali eroine?*, in «The Italianist», 39, 3, 2019, pp. 365-366.

⁸²⁰ *Ivi*, p. 366.

⁸²¹ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2007, p. 67.

⁸²² Cfr. Stefano Jossa, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Bari, 2013, pp. VII-VIII.

⁸²³ Cfr. *Timira*, p. 425: «“Io sono somalo”, ripeteva [Antar, ndr.], e io [Isabella, ndr.] paziente gli facevo osservare che anche i somali andavano alla scuola italiana, perché la consideravano migliore [...]. – È tutta un'altra storia, lo – ribatteva Antar. – Io sono un somalo figlio di un'italiana. Se vado alla scuola italiana, sembra che mi vergogno di essere somalo. E infatti è per questo che mi ci vorresti mandare, no? Così questo tuo figlio cannibale si civilizza almeno un pochino, studia la *Divina commedia*, impara a scrivere nella lingua di Moravia...».

Infatti, è lui che, all'indomani della caduta del governo di Siad Barre, si adopera proprio in Italia affinché la stessa società italiana – debitrice nei confronti della Somalia sia per il colonialismo sia per l'appoggio a Barre – per costituire un comitato con il quale sensibilizzare «[la] popolazione italiana attraverso il coinvolgimento di istituzioni, parrocchie e partiti»⁸²⁴ e riunire profughi somali intorno a un'idea di nazione per cui spendersi; è sempre lui che, registrata l'indifferenza delle forze parlamentari italiane alle questioni sollevate dal suo comitato e cercando di completare quella che sente come una missione, “cade” metaforicamente sul campo di battaglia, venendo coinvolto in un incidente stradale. È in termini di un “eroismo” come risposta personale a un grido di aiuto percepito istintivamente che l'atteggiamento di Antar può essere, d'altra parte, letto:

«Negli ultimi otto anni, i suoi legami con Mogadiscio si erano molto allentati: sentiva la madre una volta alla settimana, il padre più di rado e aveva ben poca nostalgia, come ogni ventenne che se ne va finalmente a vivere per conto proprio. Si era buttato in mille attività, e del famoso mal d'Africa: “Io ce l'ho nel Dna, – diceva, – e quindi sono vaccinato”. Invece, come un muscolo che non ti accorgi di usare finché non te lo strappi, la Somalia era tornata a farsi viva nella carne di Antar. E a pretendere, se non una cura, almeno una pomata lenitiva».⁸²⁵

Antar, in un momento di rabbia come scontro tra due soggetti minoritari, dice a Isabella che la sua richiesta alle istituzioni italiane di essere riconosciuta come italiana e non come profuga è essenzialmente senza senso:

«Il fatto è che tu pensi di avere un credito col mondo, pretendi di riscuoterlo da chiunque incontri e così ti bruci la terra intorno. Sei tornata in Italia, dici che è il tuo paese, ma per trovarti un tetto ho dovuto smuovere mari e monti [...]. Mio padre, tuo marito, è bloccato in un albergo di merda, senza le sue medicine e tu [...] dici che sono le istituzioni a doverti aiutare. E per quale motivo poi? Perché tuo padre ha firmato un pezzo di carta, più di sessant'anni fa, dove si dice che sei cittadina italiana, e perché quel fesso di tuo fratello s'è fatto ammazzare per liberare l'Italia».⁸²⁶

Si potrebbe pensare, quindi, che all'afroitalianità di Isabella percepita in Italia come problematica possa fare da contrasto – capovolgendo il punto di vista – la percezione della sua italoafricanità in Somalia come pacifica, ma in realtà non è così. È la rassegna dei momenti vissuti da Isabella nei suoi «trent'anni di Somalia» a dimostrarlo. Dopo la maturità passata in Somalia il ritorno a Roma non suscita problemi: infatti, Isabella – orientandosi con le storie del proprio passato – mostra di essere un'autoctona della città.⁸²⁷ L'arrivo in Somalia, invece, non potendo Isabella disporre di “storie”, ma solo delle “mappe” di coloro che la guidano a Mogadiscio, si configura come traumatico già a livello sensoriale: Mogadiscio è inizialmente la città della «*cacca esotica*», in cui «i miasmi di latrina [sono] la nota dominante, anche se impreziositi da spezie sconosciute»; la sensazione di poter rintracciare una familiarità con quella che molte persone le avevano indicato, per tutta la sua vita, come la sua vera patria viene presto delusa: se una certa continuità con la vita romana viene riconosciuta nel fatto che anche a Mogadiscio Isabella è oggetto di sguardi stralunati, la sensazione di essere accettati da un luogo che si suppone essere il proprio non viene percepita. La partecipazione a una festa che Lamberto le dichiara essere in suo onore le fa capire quanto il suo essere in parte somala passi in secondo piano, agli occhi degli stessi somali, rispetto al suo essere italiana.⁸²⁸ L'entusiasmo che sente verso i giovani somali e «le loro riflessioni sul futuro della Somalia, l'orgoglio di sentirsi chiamati a

⁸²⁴ *Timira*, romanzo *meticcio e stratificato*, p. 74.

⁸²⁵ *Timira*, p. 163.

⁸²⁶ *Ivi*, pp. 445-446.

⁸²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 84-87. Per il concetto di “autoctono” che è tale quando il suo movimento è orientato dalle storie e non dalle mappe, cfr. *Nuove geografie letterarie*.

⁸²⁸ Cfr. *Timira*, pp. 277-280.

pensare un paese nuovo» non derivano da una sua partecipazione emotiva ai loro progetti, tale perché promossa dalla sua “somalità”, ma dalla commozione umana per gli sforzi di una gioventù che prova a riscattare la propria società: «L’ardore e l’entusiasmo dei loro argomenti scaldava il cuore, se paragonato ai calcoli che sentivo strologare dai funzionari italiani, preoccupati solo di mantenere privilegi, vendere banane e guardarsi le spalle da inglesi ed egiziani». ⁸²⁹ Che la somalità sia altamente problematica per Isabella lo si può notare anche nell’ostilità che patisce in un’istituzione come il matrimonio di rito islamico che pur accetta la presenza di più mogli. ⁸³⁰ L’ostilità che Isabella avverte da parte della prima moglie è dovuta alla considerazione che quest’ultima ha di lei e può essere assunta come elemento utile a ricostruire il quadro della percezione che i somali di Somalia hanno in *Timira* dell’afroitalianità di Isabella. Preliminarmente, va constata la disponibilità di Isabella a non condividere, di fronte alla proposta di Mohamed, già sposato e con cinque figli, il pregiudizio della cultura eurocentrica (che, d’altra parte, è la sua) di vedere nella poligamia dell’uomo solo qualcosa di primitivo. Nella lettera che Isabella scrive ad Aschirò ⁸³¹ la poligamia di Mohamed viene, infatti, presentata come un’esperienza accettabile: «in Somalia è normale essere la seconda moglie di un uomo, ma qui da noi è piuttosto strano. Intendiamoci: non è la stranezza a spaventarmi, io sono ancora sposata con il mio primo marito, Alfredo, e pure con Lamberto, secondo la legge islamica, e quindi Mohamed sarebbe il terzo, per me, senza nemmeno restare vedova o divorziare, e questo, qui da noi, è ancora più strano della poligamia». ⁸³² La questione discussa nella lettera non riguarda l’opportunità che lei, italiana, sposi Mohamed, ma l’opportunità che, sposandolo, avrebbe di vivere il fermento di una società pronta a rivoluzionare sé stessa. ⁸³³ Data la consuetudine della poligamia in Somalia, ci si potrebbe aspettare da parte della prima moglie nei confronti di Isabella tutt’al più un sentimento di indifferenza; indifferenza che, d’altra parte, proverebbe da una posizione di superiorità sociale, dal momento che nella strutturazione del rapporto matrimoniale la prima moglie, già solo per il fatto di aver dato a Mohamed cinque figli, detiene una certa preminenza. Eppure, questo sentimento “fisiologico” lascia il posto a una vera e propria contrapposizione: Isabella è figlia di *sharmutta*, cioè di una somala che si è concessa agli italiani, e quindi è puttana anche lei per discendenza. Se in quanto afroitaliana Isabella è per l’«Altra» (ovvero la prima moglie) ⁸³⁴ già di per sé una *sharmutta*, è per uno degli aspetti in cui si estrinseca l’appartenenza a una determinata cultura (ovvero l’educazione alimentare) che è anche *gaal* (infedele) dal momento serve da mangiare *ganzir* e *khamro* (maiale e vino). Nel contesto della contrapposizione somala all’afroitalianità di Isabella ha un notevole rilievo l’utilizzo di termini somali, che vengono o tradotti immediatamente dopo la loro citazione o dopo il completamento del concetto oppure lasciati senza traduzione perché il loro significato è comprensibile a partire dalla costruzione della frase.

È senz’altro condivisibile quanto Brioni afferma circa l’uso politico di tali termini, che, spezzando la progressione linguistica italiana, «creates a hybrid style that shakes Italian readers from their linguistic complacency» ⁸³⁵ e mina alla base l’idea di unità dell’identità italiana attaccando uno dei suoi baluardi, cioè la lingua. Tuttavia, è mio parere che vada considerato anche un ulteriore aspetto. Facendo una lista dei termini e delle espressioni somale presenti in *Timira* si nota che circa un terzo delle loro occorrenze fa riferimento alla sfera della moralità ⁸³⁶ e viene utilizzato per umiliare Isabella

⁸²⁹ *Ivi*, p. 292.

⁸³⁰ Dopo essere stata lasciata da Lamberto, Isabella sposa con questo rito l’uomo che sarà padre di Antar.

⁸³¹ Nella scelta di firmarsi come Timira Hassan e di non considerare il consiglio dell’amica Silvana va individuato il rifiuto del parametro eurocentrico di cui si è detto, cfr. *ivi*, p. 330.

⁸³² *Ivi*, p. 329.

⁸³³ Cfr. *ivi*, pp. 330-331.

⁸³⁴ Interessante notare come nella consuetudine di Isabella di riferirsi alla prima moglie di Mohamed come all’Altra riecheggia quella di Flora di riferirsi ad Aschirò come a «quella».

⁸³⁵ Simone Brioni, *The Somali Within. Language, Race and Belonging in “Minor” Italian Literature*, Legenda, Cambridge, 2015, p. 55.

⁸³⁶ Sull’utilizzo morale di parole del proprio paese di origine da parte di autori della letteratura postcoloniale che scrivono in italiano, cfr. Andrea Groppaldi, “Italia mia, benché...”. *La dismatria linguistica nella narrativa di Igiaba Scego*, in

in considerazione della sua afroitalianità. La scelta dei co-scrittori di riferire in somalo gli insulti “moralì” che Isabella riceve in Somalia è indice dell’intenzione di mostrare quanto ciò che nella vita trascorsa in Italia le è sempre stato impuntato come problematico sia stato considerato come tale anche lì dove Isabella avrebbe dovuto vivere una condizione pacifica.

Ritornando al pensiero matriottico spiegato dinanzi a Barre, è mio parere che nel discorso che pronuncia, benché la sua forma spinga a pensare il contrario, il concetto che Isabella esprime insista sulla propria italianità, anche se nel contesto dell’afroitalianità, e sul sentimento di smarcarsi dalle visioni che la vogliono somala e somala-italiana. L’ostacolo linguistico è l’handicap che non le permette di lavorare nelle scuole che dipendono dal governo di Barre, la cittadinanza italiana e la conoscenza dell’italiano sono ciò che, invece, potrebbe sfruttare per lavorare nelle scuole che dipendono dal Ministero dell’Istruzione del governo italiano. Inoltre, prima dell’orazione Isabella tenta anche la strada della corruzione, concedendosi al giudice del processo contro Mohamed (un sacrificio che non sortisce effetti e che non viene percepito neanche come tale⁸³⁷). Queste sono le premesse con le quali Isabella è arrivata al discorso «*matriottico*» pronunciato dinanzi a Barre, che tenta di predisporre all’ascolto illustrando le proprie connessioni famigliari.⁸³⁸ Se il discorso si tramuta in «una dichiarazione d’amore per la Somalia», questo avviene perché, notata l’insufficienza sia della propria (superficiale) conoscenza di Barre sia del proprio legame con uno dei suoi ministri, tutte le azioni compiute fino all’orazione non sono riuscite a strappare alla percezione di alterità la sua condizione di afroitalianità. Va inoltre rilevata, per sottolineare quanto l’obiettivo di Isabella non sia stato in realtà quello di affermare la propria somalità, la spiegazione che lei stessa ha dato riguardo all’uso del termine *matria*: non collegato a una serie di riflessioni esterne al testo, questo termine risulta essere una sorta di lapsus neurologico dovuto all’abuso di metanfetamine che Isabella ha assunto per dimagrire («[D]issi proprio così, *matria*, di fronte al generale Mohamed Siad Barre, si vede che le anfetamine bruciano davvero qualche neurone»). È perché è afroitaliana, un’alterità e una minorità da scacciare nella Somalia di Barre, se Isabella è sollevata di essere riuscita a fare sul suo interlocutore «la giusta impressione»: la possibilità che il suo discorso incontrasse il fallimento deriva infatti dal suo status; è perché è afroitaliana se Isabella ha dovuto fare sfoggio di sessualità, prima, e retorica, dopo. L’orgoglio di dichiararsi somala è l’inganno attraverso il quale Isabella afferma la propria afroitalianità di fronte alla comunità presso la quale questa stessa condizione – nella lettura “ideologica” di *Timira* – non avrebbe dovuto suscitare problematiche. Che l’intenzione celata di Isabella sia quella di non rinunciare alla propria italianità, pur convincendo Barre del contrario, è ravvisabile anche nel fatto che l’orazione avviene proprio in italiano: è sul terreno della propria alterità, anche linguistica, rispetto alla somalità ritenuta come prerequisito e ragione per restare nel paese che Isabella discute di *matria*.

Poiché non appartiene ad Isabella l’intenzione di rendere armonica una duplice identità, in cui, come si è visto, non crede, l’afroitalianità individuata come sua cifra può essere affrontata in sede letteraria secondo i paradigmi dei Black Studies? Poiché, quindi, non sono né la duplicità dell’identità italo-somala né l’affermazione di somalità i temi di *Timira*, è mio parere che il testo – nel contesto dell’afroitalianità – vada analizzato alla luce della problematizzazione di quella *color-line* discussa da vari pensatori e della possibilità di applicare il *Third Space* di Homi Bhabha alla costituzione di Isabella.

3.2. *Color-line e Third Space in Timira.*

In “The Color Line” Frederik Douglass discute di una particolare forma di «long-standing prejudice» che si pone come «a moral disorder, which creates the conditions necessary to its own existence, and

Lingue migranti e nuovi paesaggi, a cura di Maria Vittoria Calvi, Irina Bajini e Milin Bonomi, LED, Milano, 2014, pp. 67-81.

⁸³⁷ Cfr. *Timira*, p. 402.

⁸³⁸ Cfr. *ivi*, p. 400.

fortifies itself by refusing».⁸³⁹ Il pregiudizio di cui si occupa Douglass è quello della “razza”, che storicizza da un punto di vista universale descrivendolo come un sentimento che tutte le nazioni hanno sperimentato almeno una volta. Il suo articolo, però, non ha l’obiettivo di fare una ricostruzione del pregiudizio razziale affermatosi nel mondo, ma esclusivamente di quello – negli anni in cui scrive – ancora presente negli Stati Uniti: «Of all the races and varieties of men which have suffered from this feeling, the colored people of this country have endured most».⁸⁴⁰ Il pregiudizio verso la razza viene considerato tratto specifico della società americana per ragioni che devono la loro origine ai meccanismi dell’economia. Se nominalmente la schiavitù è terminata, la concezione della «colored people» (termine che umanizza l’individuo) come «negroes» (termine squalificante e mortificante⁸⁴¹) ha continuato ad esistere per giustificare «indignity and violence». È, infatti, dal fondo ideologico della schiavitù che il pregiudizio verso pelle e razza si è mutato in *color-line*, ovvero in una linea di demarcazione interna a una società, non necessariamente multiculturale, che pone – attraverso la semplice osservazione della persona e dei suoi tratti somatici – da un lato il “buono” e dall’altro il “cattivo”. Il discredito e il disprezzo che per il padrone schiavista erano necessari per trattare i «negroes» sullo stesso piano delle altre sue proprietà si sono spostati dal piano economico a quello morale nel momento in cui tale sistema è venuto a mancare; conseguenze del discredito e del disprezzo sono state delle condizioni ritenute indesiderabili (povertà, ignoranza, dipendenza da altri) che, caduta la schiavitù, non sono scomparse, ma sono rimaste tal quali, contribuendo ad alimentare – per l’associazione mentale ormai venutasi a creare tra queste stesse condizioni e “nero” – il pregiudizio e l’ispessimento della *color-line*: «When these [undesirable conditions] shall cease to be coupled with color, there will be no color line drawn».⁸⁴²

Il concetto di *color-line* di Douglass usato per indicare una separazione in origine economica e in seguito morale riceve nell’opera di Du Bois una vera e propria trattazione scientifica, non priva di problematiche.⁸⁴³ Du Bois nota che quelle che vi sono tra bianchi e neri sono innanzitutto delle relazioni sociali che si estrinsecano come «physical proximity of homes and dwelling-places», «economic relations», «political relations», «forms of intellectual contact and commerce», «various forms of social contact in everyday life».⁸⁴⁴ È la mancanza di un posizionamento ben definito in questo complesso di relazioni da parte dei neri, che oscillano tra inclusione ed esclusione, la principale conseguenza della *color-line* analizzata da Du Bois. Ciò che Du Bois fa riutilizzando il concetto espresso da Douglass è spostare il suo baricentro dalle motivazioni storiche da cui sarebbe sorto per compiere principalmente due cose: strappare all’uomo bianco il potere simbolico e morale sulla definizione della vita delle comunità nere, responsabilizzare l’uomo nero nel suo reclamare diritti e dignità. L’autocoscienza del proprio essere è l’unica soluzione al pregiudizio dell’uomo bianco, dal momento che attestazione “al di qua” della *color-line* e pregiudizio razziale agiscono come «reciprocal cause and effect».⁸⁴⁵ Un’ulteriore rielaborazione della *color-line* da parte di Du Bois è rintracciabile nel collegamento che istituisce con il concetto di *double consciousness*. Quella della doppia conoscenza è la situazione psicologica che in una società risulta essere propria delle comunità

⁸³⁹ Frederick Douglass, *The Color Line*, in «The North American Review», 132, 295, 1881, p. 567.

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 568.

⁸⁴¹ La stessa Isabella discutendo con Italia sul termine “negro” fa riferimento a questa medesima caratterizzazione.

⁸⁴² *Ivi*, p. 575.

⁸⁴³ Nel saggio “Of the Dawn of Freedom” Du Bois, discutendo del problema della *color-line* come del problema centrale del ventesimo secolo, colloca il nucleo di tale questione nella «relation of the darker to the lighter races of men». Quello che stupisce è che nella rassegna dei luoghi in cui tale relazione si pone come problematica non figura l’Europa, soprattutto se si considera che le esperienze colonialiste storiche sono partite dagli imperi di questo continente. Cfr. William E. B. Du Bois, *Of the Dawn of Freedom*, in *The Souls of Black Folk* (1903), Yale University Press, New Haven/London, 2015, pp. 12-32. Sandro Mezzadra ricollega la mancanza di un punto di vista esplicitamente critico di Du Bois nei confronti del colonialismo europeo al clima progressista nel quale si svolse la formazione di Du Bois durante la propria permanenza in Germania, cfr. Sandro Mezzadra, *I diritti umani oltre la linea del colore*, in «il dialogo», 6 dicembre 2004, <https://www.ildialogo.org/filosofia/oltrelalinea06122004.htm>.

⁸⁴⁴ Cfr. William E. B. Du Bois, *Of the Sons of Master and Man*, in *The Souls of Black Folk*, pp. 124-125.

⁸⁴⁵ *Ivi*, p. 141.

o dei gruppi sociali che sono colpiti da oppressione e marginalizzazione. Il soggetto oppresso ed emarginato è allo stesso tempo considerato invisibile e ipervisibile: invisibile perché si tenta di relegarlo ai confini della società e di negargli consistenza, ipervisibile perché per raggiungere il fine della sua esclusione esso deve essere sempre controllato. La lunga esposizione a considerazioni negative di valore comporta per coloro che ne sono oggetto «[a] sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity».⁸⁴⁶ L'osservazione che l'uomo nero opera sulla propria persona attraverso gli occhi di una società che lo opprime e lo marginalizza comporta un riconoscimento di sé stesso come luogo di due tensioni: da un lato, una volontà a sentirsi una componente della società e, dall'altro, un invito da parte di questa stessa società a restare un soggetto irrimediabilmente estraneo. La *color-line* è attiva, quindi, anche a livello psicologico, nella scissione della propria identità: «One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings, two warring ideals in one dark body». Du Bois insiste sul valore positivo di questa condizione: l'afroamericano, infatti, non deve accettare una delle due identità, ma deve far sì che sia la stessa società a non imporgli una tale scelta e ad accettare tale sua duplicità.⁸⁴⁷

Un'altra dicotomia utile a questa discussione è quella stabilita da Alain Locke tra «New Negro» e «Old Negro». Quella di «Old Negro» è una definizione che comprende l'insieme di individui considerati tanto da Douglass quanto da Du Bois (non citati esplicitamente, ma presenti nella riflessione di Locke⁸⁴⁸). Rappresenta il soggetto di «moral debate and historical controversy», è una figura «perpetuated as an historical fiction» che non ha agito come essere umano, ma come formula. Il «New Negro», invece, rimanda a un soggetto che è riuscito a essere tale grazie a una «reorientation of view» e a una collaborazione tra individui che vivono condizioni comuni piuttosto che limitarsi a patire pregiudizi comuni. Il nero di Harlem è *new* perché, all'interno di quella stessa *color-line* che lo ha spinto ad abitare proprio questa zona, non ha accettato di sottomettersi alla *race* come «dispositivo materiale che assegnava gli individui alle diverse classi sociali»⁸⁴⁹, facendo in modo che Harlem stessa divenisse una “condizione”, in cui venissero a incontrarsi le esperienze diverse tanto del professionista quanto del manovale. Tale condivisione, nella doppia coscienza analizzata da Du Bois, impediva che nel «dark body» si avesse una sola polarizzazione: nella condizione-Harlem il «Negro» della «two-ness» non viene più esposto all'occhio “altrui” perché ha di fronte a sé l'esempio di molte esperienze diverse.

Citare in questa sede Douglass, Du Bois e Locke, i quali si riferiscono alla società americana, non intende alimentare alcuna «narrativa teleologica» relativa al portato simbolico e culturale della comunità afroamericana né sottolineare quanto sia necessario il fatto che «tutte le altre comunità afrodiscendenti debbano *mettersi in pari e paragonarsi a* l'esperienza afroamericana»⁸⁵⁰, ma è servito a formulare un insieme di conoscenze da utilizzare per un obiettivo: è possibile leggere *Timira* alla luce della *color-line*? La linea del colore è un fenomeno che Isabella vive in maniera particolare, dal momento che al colore della pelle utilizzato come «dispositivo materiale» per un'assegnazione sociale si aggiunge anche il sessismo nella dicotomia individuata da hooks. A differenza della «colored people» di Douglass e Du Bois, che patisce la linea del colore in modo passivo e contro cui può agire solo a seguito di lunghi processi di autocoscienza e riconoscimento della propria dignità, o di quella analizzata da Locke, che è riuscita proprio all'interno dei suoi margini a compire il “rinascimento”, a Isabella manca un requisito importante. La sua esperienza di afroitaliana, infatti, si

⁸⁴⁶ *Of Our Spiritual Strivings*, in *ivi*, p. 5

⁸⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

⁸⁴⁸ Cfr. Alain Locke, *The New Negro*, in *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance* (1925), a cura di Alain Locke, Touchstone, New York, 1997, pp. 7-8: «When the racial leaders of twenty years ago spoke of developing race-pride and stimulating race-consciousness, and of the desirability of race solidarity, they could not in any accurate degree have anticipated the abrupt feeling that has surged up and now pervades the awakened centers».

⁸⁴⁹ Sofia Bacchini, *Di nuovo sulla linea del colore*, in «carmillaonline», 5 dicembre 2018, <https://www.carmillaonline.com/2018/12/05/di-nuovo-sulla-linea-del-colore/>.

⁸⁵⁰ Camilla Hawthorne, *Prefazione*, in *Future*, p. 30.

svolge in solitudine: la sua afroitalianità non è discussa come argomento critico, e quando lo è la lettura che ne viene proposta tende ad assegnarle disvalore; non ha una comunità di riferimento. La stessa ostinazione di Isabella, nei luoghi di Stramentizzo, nel far sì che anche i revisionisti con cui parla accettino che suo fratello Giorgio sia stato un partigiano nero e non un ascaro fascista, e quindi non un nemico della patria, è indice di quanto questa stessa mancanza sia capitale nella sua esperienza. Può solo rifiutare, quindi, la selezione sociale nella quale la linea del colore vuole inquadrarla. Contro i crismi di questa selezione sociale che la vorrebbe stupida e ignorante, Isabella si impegna nello studio, impara le lingue della classicità, guadagna denaro mettendo in pratica le conoscenze acquisite, supera in rendimento scolastico le coetanee e persino sua sorella. Quando, più matura, la selezione sociale intende assegnarle il ruolo di Venere nera e «porno-tropo», sovverte questa definizione diventando modella d'arte. All'insistenza del pregiudizio secondo il quale una giovane donna nera non può spogliarsi per motivi artistici senza riuscire ad abbandonare la propria natura di «preda da conquista», fa propria una tipologia d'arte che si basa sull'espressività e sull'espressione sentimentale piuttosto che sulla nudità plastica: diventa attrice.⁸⁵¹ La linea del colore è un fenomeno che Isabella vive in modi che sono, allo stesso tempo, paralleli e divergenti rispetto a quelli degli afroamericani. In modi paralleli perché simili sono i meccanismi attraverso cui il «dark body» viene marginalizzato: sono anche di Isabella le sensazioni di invisibilità e di ipervisibilità. In modi divergenti perché Isabella fa esperienza del proprio corpo in una società nella quale non è presente alcun gruppo sociale che la difenda dalle categorizzazioni arbitrarie e «bianche» alle quali è soggetta. Isabella, tuttavia, non vive una condizione di doppia coscienza come conseguenza della sua collocazione al di là della linea del colore. Du Bois individua nella dicotomia tra «Negro» e «American» il «contenuto» del «dark body» dell'afroamericano. Per la doppia coscienza il portato «Negro», che deriva all'individuo attraverso via culturale, viene osservato attraverso il punto di vista della società bianca («American»). Non avendo contatti culturali trasmessibile per via ereditaria con la cultura somala, la dicotomia che costituisce il «contenuto» del «dark body» di Isabella non può che essere quella tra italianità e colore della propria pelle. Non è possibile ravvisare doppia coscienza in Isabella proprio per la mancanza, nel suo bagagliaio esperienziale, di un'eredità culturale somala che la pone in una condizione di duplicità (*two-ness*). Isabella non vive nel centro esatto in cui si scontrano due identità, come nel caso della dicotomia afroamericana individuata da Du Bois, ma sperimenta la particolarità rappresentata dall'essere italiana e, allo stesso tempo, nera. La sua è una condizione di *unicità* italiana, alternativa a quella ritenuta tradizionale. Che questa sua italianità, contemporaneamente unica e alternativa, sia in qualche modo anche problematica emerge chiaramente dal mancato riconoscimento di diritti che uno Stato presente e attivo avrebbe, invece, dovuto assicurarle.⁸⁵²

Se *Timira* può essere letto come un romanzo che problematizza la *color-line* questa possibilità si deve a ciò: pur avendo patito il colore della pelle come «dispositivo» utilizzato per emarginarla e umiliarla, Isabella vi si è opposta in una serie di modi che sono peculiari della sua situazione di «solitudine». La problematizzazione della *color-line* sta nel fatto che l'esperienza di Isabella non dimostra la necessità

⁸⁵¹ A proposito della carriera attoriale di Isabella va specificato come anche il rifiuto esplicito alla selezione sociale della linea del colore possa comportare una contraddizione a seconda di dove sia posizionato l'osservatore. Isabella partecipa al film *Riso amaro*: se per lei ciò costituisce uno dei risultati più raggiunti dall'affermazione della propria afroitalianità, per Alfredo è l'ennesimo tentativo di strumentalizzare la sua condizione. Per lui la scelta del regista non rappresenta un'apertura alla possibilità di un'alternativa all'italianità etnica, ma solo uno strumento che – sfruttando la sua stessa condizione – mira al raggiungimento di un altro obiettivo, cfr. *Timira*, pp. 291-220.

⁸⁵² Il mancato riconoscimento dei suoi diritti in quanto italiana provoca in Isabella uno scoramento più che un dolore vero e proprio: fin quando credeva ancora nell'esistenza dello Stato italiano poteva, infatti, imputare le difficoltà create dalla sua pelle alla cecità dei burocrati. Il dolore, però, sarà un sentimento che proverà quando, risoltasi a chiedere aiuto alla Chiesa, non potrà che accettare la morte dell'istituzione repubblicana: se, infatti, tale morte può anche essere salutata con gaudio, questa posizione non può essere assunta da Isabella, privata del fratello in una guerra di liberazione dell'Italia stessa. Per lei che ha dovuto lottare più di tutti per farsi riconoscere come italiana, l'atto di rivolgersi alla Chiesa acquista una serie di significati che vanno tenuti in conto: significa la vacuità del dolore provato nel resistere al razzismo, significa la futilità della sua ostinazione a pensarsi italiana, significa l'inutilità della morte del fratello, significa, infine, anche la vittoria di quanti hanno denigrato lei e la sua esperienza.

della doppia coscienza per accettare una duplicità che lo sguardo “altrui” interiorizzato la spinge a ritenere problematica. Se questa necessità viene a mancare è perché l’afroitalianità di Isabella non si costituisce sulla pacificazione di due identità diverse, ma sull’individuazione della propria italianità come alternativa e non come alterità da giustificare in qualche modo. È interessante notare, a questo punto, come sia stata proprio l’esperienza della Somalia, vissuta nella maturità e durante la propria maternità, a rappresentare lo sfondo sul quale tale individuazione si è affermata. Come tratto esemplare di ciò si possono sia considerare il trattamento riservatole dai somali, come si è visto nel caso della sfera di riferimento dei termini somali usati a suo indirizzo, sia gli estratti del dattiloscritto della stessa Isabella, composto insieme all’amica Bruna. Questi estratti non hanno una certa importanza perché intendono descrivere gli atteggiamenti degli italiani espatriati in Somalia, ma perché la loro composizione non sarebbe stata possibile se Isabella non si fosse considerata italiana e se non fosse stata in grado di cogliere i «caratteri» e i «tipi» di individui dei quali condivide la cultura; non è un caso, infatti, che una simile «galleria» venga composta in merito agli italiani e non ai somali, rispetto ai quali Isabella – pur avendovi convissuto – non asserisce mai alcunché.

Nell’apparato teorico usato per *Timira* può sembrare che manchi Edward Said. La sua assenza si deve al fatto che l’Oriente che Said presenta come elemento che l’Europa, attraverso «its contrasting image, idea, personality, experience», ha usato per definirsi è un qualcosa di differente (*Other*) all’interno di una relazione di potere di cui è il soggetto passivo.⁸⁵³ Proprio per l’insistenza sul valore dell’alterità, se la teoria di Said può essere utilizzata per le relazioni storico-sociali tra Italia e Somalia, soprattutto per quanto riguarda la collocazione della Somalia come elemento per definire l’Italia come nazione civile e civilizzatrice, male si applica alla definizione dell’afroitalianità di Isabella come possibilità da considerare all’interno di una più ampia *unicità* dell’italianità. Nello sguardo degli “altri” Isabella è Venere nera, «porno-tropo», individuo da strumentalizzare sulla base di ciò per cui lei stessa richiedeva dignità, soggetto che anche in vecchiaia per il suo essere donna nera non può che essere una serva⁸⁵⁴ e vestale del sesso esotico (come nel caso di Itala e del suo vicino di casa Dante⁸⁵⁵). La persona di Isabella non può essere letta, a mio modo di vedere, secondo l’orientalismo di Said perché manca una condizione di notevole importanza. Anche se in *Timira* le reazioni tra italiani bianchi e stranieri si sviluppavano in un’egemonia culturale imposta dai primi sui secondi e anche se quest’ultimi interiorizzavano l’immagine che di loro hanno i primi, Isabella sarebbe lontana da tale situazione: non si considera subordinata agli italiani bianchi né subordinabile alla bianchezza come prerequisito per l’italianità; non potrebbe accettare di adeguare sé stessa a qualcosa che, d’altra parte, già le appartiene:

« – [...] Però, mi scusi, ma per quale motivo lei è venuta in Italia, sapendo di non avere nessuna opportunità, nessun parente tranne un figlio così giovane, nessuna offerta di lavoro? Lei è qua da più di un anno e la sua situazione non s’è ancora sbloccata. Ma allora, scusi, sa? Perché non torna nel suo paese?

⁸⁵³ Cfr. Edward Said, *Orientalism* (1978), Vintage, New York, 2014, ebook.

⁸⁵⁴ Per una lettura del rapporto tra la figura donna nera e il ruolo di serva, cfr. Sabrina Marchetti, *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazione postcoloniale*, Ediesse, Roma, 2011.

⁸⁵⁵ Cfr. *Timira*, pp. 230-234: «fin dal primo giorno, Dante Pizzardi ti si rivolge col tu, mentre con Luisa usa mille formule di rispetto. Tu gli dà del lei e pensi che anche lui dovrebbe fare altrettanto. In Somalia non hai mai sentito un italiano dare del voi o del lei a una boyessa locale, ma credevi che fosse una peculiarità dell’Uomo Bianco in terra d’Africa e invece la ritrovi, tale e quale, anche in terra d’Italia. [...] È un vecchio arnese come ce ne sono milioni, pensi, e invece di ringraziare la moglie, che ancora se lo fila, si permette di schifarla come una pera ammuffita. [...] – [...] Guarda che a me mi funziona ancora tutto a meraviglia, non perdo un colpo. [...] Invece il problema è che le donne italiane sono freddine in partenza, e con l’andare del tempo diventano ghiaccio. Non come voi altre, che... insomma... Hai capito, no? [...] Ma sì, dà, te vieni da un altro paese, da un’altra cultura... [...] Mi piaci e sono sicuro che non sei come mia moglie, che ormai l’ha chiusa dentro uno scatolone e l’ha buttata in soffitta. Penso che insieme possiamo divertirci molto, anche se siamo vecchi».

[...] Per molti la guerra in Somalia è durata giusto un mese, poi basta, Siad Barre se n'è andato ed è tutto finito. Intanto "guerra" è diventato sinonimo di Desert Storm, bombardamenti inquadri all'infrarosso, il Kuwait, Saddam Hussein, Coccione. E i primi spari della ex Jugoslavia. Dunque, signora Marincola, perché non torna nel suo paese?

– È questo il mio paese, l'Italia. Ed è stato il governo italiano a portarmi qua: non la guerra, non i somali e nemmeno la speranza. Io sono italiana. Un'italiana dalla pelle scura». ⁸⁵⁶

L'afroitalianità di Isabella mal si presta come oggetto della lettura orientalista perché la sua individualità, nonostante l'insistenza di uno sguardo "altri" che, per il razzismo patito durante la giovinezza e per l'incomprensione su come la pelle nera non sia un'infrazione dell'italianità stessa patita in vecchiaia ⁸⁵⁷, non è il risultato di una "proiezione". La mancanza di Said nel mio apparato teorico non deriva, dunque, da una sua insufficienza *per se*, ma dall'incongruità della sua applicazione al caso di *Timira*.

La stessa incongruità dovuta a problemi di prospettiva sarebbe risultata, del resto, anche da un'eventuale riformulazione della «comunità paradossale» di Julia Kristeva. Poiché la formazione delle comunità paradossali si basa su un adeguamento dell'individuo straniero alla società di "arrivo", ma anche sul mantenimento della propria cultura d'origine, che tutt'al più può essere relativizzata «al punto di farla non soltanto coesistere ma anche alternare con quella degli altri», l'omogeneità della società d'arrivo è data dall'intenzione dell'individuo "altro" che accetta di farne parte, anche se in realtà se ne tiene distante. Nel caso di Isabella questa omogeneità non può essere messa in un rapporto di causa-effetto con la sua azione perché lei stessa non è straniera: non costituisce una estraneità rispetto a un corpo sociale giuridicamente inteso (Isabella può persino reclamare la pensione del fratello non riscossa) né un'estraneità rispetto a un sistema culturale («Quale altra cultura? Io ho fatto le scuole in Italia, ho studiato Manzoni, Catullo, Platone» ⁸⁵⁸). ⁸⁵⁹ Il problema che vive Isabella non deriva dal contrasto tra culture diverse, ma deriva dal dissidio interno a una cultura che si è scoperta diversa da come ha sempre creduto e che ha avuto bisogno dello sguardo di chi ne vive gli interstizi per riconoscere l'assenza di uno Stato incapace di curare i propri cittadini.

Per definire il modo in cui il racconto dell'afroitalianità di Isabella si fonda sull'uso di fatti biografici, «enrichis de passages inventés (ou hypothétiques) et traversés de témoignages de personnages tiers», Neu ricorre al Terzo Spazio di Homi Bhabha. L'utilizzo da parte dei co-scrittori di strategie discorsive della finzionalità e della fattualità applicate al razzismo, al sessismo e al disvalore dell'afroitalianità in un oggetto narrativo non identificato come *Timira* viene, infatti, inquadrato come quel «quelque chose de nouveau» che nasce durante i processi d'ibridazione. ⁸⁶⁰ Neu fa, quindi, della lettura del terzo spazio di Bhabha la lente attraverso cui definire strutturalmente il romanzo "meticcio" *Timira*. *Timira* rappresenterebbe un terzo spazio perché, ibridando tra loro il "personale" della storia di Isabella e l'"universale" che è possibile trarre da essa e nel quale essa può essere iscritta, fa sì che l'utilizzo dei materiali utilizzati per raccontare questa storia avvenga senza distinzione di valore; rappresenterebbe, inoltre, un terzo spazio perché il "metticiato" all'origine del libro non è solo a livello della storia (la storia di Isabella che si innesta su quella di Giorgio ⁸⁶¹) né solo a livello del discorso, nel quale strategie di finzionalizzazione e di fattualizzazione co-operano al fine di «éclairer

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 395.

⁸⁵⁷ La differenza tra lo sguardo "altri" subito in giovinezza e quello subito in vecchiaia sta nel fatto che il primo è mosso da intenzioni decisamente svalutative, mentre il secondo dallo sbalordimento e dallo *stupor*: il primo esclude a priori la possibilità che Isabella possa essere addirittura una persona, il secondo la accetta pacificamente, ma si stupisce per ignoranza del binomio nero/italiano. Benché sembri sottile e permetta una certa comunicazione osmotica tra le due posizioni, tale differenza è senza dubbio notevole.

⁸⁵⁸ *Timira*, p. 233.

⁸⁵⁹ Cfr. Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, trad. it. di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano, 1990, pp. 176-178.

⁸⁶⁰ *Le «roman métisse» Timira (2013) de Antar Mohamed et Wu Ming 2*.

⁸⁶¹ Nella Lettera intermittente n. 1 Wu Ming 2 scrive che nella cartelletta rossa consegnatagli da Antar Mohamed su «un totale di sedici fogli A4, soltanto mezzo riguarda» le (dis)avventure di Isabella, «tutto il resto gira intorno a [...] Giorgio, come in un depistaggio studiato ad arte», cfr. *Timira*, p. 10.

certain aspects de l'histoire italienne du colonialisme, à travers une biographie fortement modelée par cette histoire», ma è anche la cifra complessiva dei processi pratici della scrittura a più mani e dei compromessi tra le identità dei co-scrittori. Neu individua molto bene alcune delle particolarità di *Timira*. È il riferimento al terzo spazio di Bhabha per quanto riguarda la lettura strutturale di questo romanzo che pone dei dubbi. Benché l'uso del terzo spazio per leggere strutturalmente *Timira* possa essere suggestiva, in particolar modo se si assume come principio quello adorno della sedimentazione del contenuto nella forma⁸⁶², discuterei di terzo spazio per il personaggio di Isabella e non per il romanzo che ne ospita le (dis)avventure. La proposta che ho avanzato relativamente all'esperienza di Isabella si basa su una lettura della sua afroitalianità come componente dell'italianità e non come alterità rispetto ad essa. Cassare la lettura di Isabella come individuo che tenta di armonizzare tra loro degli elementi identitari e culturali diversi non solo rende giustizia al romanzo e all'esperienza biografica che propone, ma mette nella giusta prospettiva il vero contrasto di *Timira*: quello tra un'italianità etnica che si considera unitaria e una afroitalianità che richiede inclusione senza particelle concessive. L'ibridismo, il "meticcio" di Isabella, può essere individuato nel suo essere italiana e nel suo avere la pelle nera, e non nell'essere figlia di un italiano e di una somala. Non vi sono, dunque, «two original moments» da dover considerare e dai quali partire, ma vi è solo una condizione – quella, appunto, della sua afroitalianità – che si pone come «“third space”» che agisce sulle considerazioni di Isabella come soggetto italiano e non come esclusivamente somalo.⁸⁶³ Se propongo una considerazione della sua esperienza come terzo spazio è perché la protagonista di *Timira* “disabilita” con la sua figura i discorsi nei quali italianità e non italianità vengono opposti: con l'affermazione della propria condizione afroitaliana spezza proprio tale binarietà. Eliminato il “discorso” della somalità, è in quello dell'italianità che la sua afroitalianità «enables other positions to emerge».⁸⁶⁴ Nel caso di Isabella la binarietà che la sua afroitalianità interrompe è quella tra italianità come tale in presenza di bianchezza e non italianità in presenza di nerezza; l'ostinazione con la quale si spende come *burovaga* presso gli uffici statali italiani per farsi riconoscere i propri diritti di cittadina e non semplicemente di profuga⁸⁶⁵ ha anche il merito di interrompere il lungo corso di quella che è la narrazione culturale dell'Italia. Infatti, se l'*agency* di Isabella può essere inquadrata all'interno del concetto di terzo spazio è perché tra i due vi è attiva una similitudine: «The intervention of the Third Space [...] quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People».⁸⁶⁶ È poiché invalida le considerazioni culturali dell'italianità possibile solo quando si è bianchi e impossibile quando si è neri che la figura di Isabella si trova costretta a negoziare con le istituzioni la propria identità. Quello di Isabella è un problema di comunicazione complesso considerato che nella disamina di Bhabha il terzo spazio si sviluppa quando gli interlocutori che interagiscono tra loro provengono da culture diverse: Isabella proviene dalla stessa cultura di coloro i quali non riservano la giusta dignità alla sua italianità, eppure si trova costretta a perorare la propria causa come se provenisse, oltre che da una cultura diversa, da un paese diverso. *Timira* non può essere considerato strutturalmente come un terzo spazio di Bhabha, dal momento che questo è un concetto culturale che agisce sugli individui. Quanto c'è di terzo spazio in *Timira* è, però, rappresentato dalle azioni della sua protagonista, che dagli interstizi di un'italianità che pur la comprende richiede che la sua afroitalianità non venga considerata come un'alterità, ma come una posizione in grado di aggiornare il contesto, diversamente, quindi, da quello Stato italiano che non è stato in grado di

⁸⁶² Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino, 2009, p. 8.

⁸⁶³ Jonathan Rutherford, *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (Eds.), London, Lawrence and Wishart, 1990, p. 211.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ Cfr. *Timira*, p. 390: «vi apparecchiate il desco su una delle sedie: acqua, bicchieri, scodelle di plastica, posate, pane, tovaglioli di carta. È il picnic del *burovago*, il vagabondo della burocrazia, l'accampato da sala d'aspetto, il Diogene in cerca dei diritti dell'uomo». In corsivo nel testo.

⁸⁶⁶ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1994, p. 37.

orientare verso il termine dell'estinzione la narrazione culturale dell'italianità come tale solo se si è bianchi. Come scrive, d'altra parte, Sonia Sabelli, il racconto della vita di Isabella in *Timira* «costituisce un tentativo di decostruire l'identificazione tra colore e nazione nell'Italia dei respingimenti e dei pacchetti sicurezza».⁸⁶⁷

4. L'egografia praticata in *Timira*.

4.1. Lo «spunto per una narrazione» e la “documentalità” della vita di Isabella.

In un'intervista radiofonica del 2012 Wu Ming 2 sottolinea come il successo della collaborazione con Marincola sia stato dovuto in gran parte all'intesa sulla forma letteraria da dare alle conversazioni avute con lei: «ci siamo trovati d'accordo sul fatto che il libro non dovesse essere un libro di memorie di Isabella Marincola, non dovesse essere l'autobiografia di Isabella Marincola o la biografia di questa donna, ma che la sua vita doveva diventare lo spunto per una narrazione che avesse la costruzione tipica di un romanzo e non di un diario».⁸⁶⁸ La questione della forma risulta essere, quindi, la prima affrontata durante questa collaborazione. Sottolineare questo aspetto non significa deprezzare le esperienze personali di Isabella, ma permette di comprendere i motivi per cui un individuo come lei – testimone del razzismo tripartito italiano⁸⁶⁹, del colonialismo, del sessismo, della fine dello Stato e della lunga durata di una certa “narrazione culturale” – abbia preferito per sé un trattamento retorico diverso da quello rivendicato per l'esperienza del fratello Giorgio. In *Basta uno sparo* Wu Ming 2 si interroga sui motivi per i quali la figura di Giorgio Marincola non sia mai stata celebrata e giunge a una duplice risposta. Notando come nel riconoscimento della medaglia al valor militare non venga fatto cenno né alle origini né al colore della pelle di Giorgio, Wu Ming 2 attribuisce ciò che definisce come «rimozione» a un «insipido egualitarismo», per il quale «gli eroi son tutti giovani e belli»: «Cosa importa se questo Marincola era bianco o nero, comunista o liberale, somalo o italiano? I partigiani, nella retorica degli alzabandiera, sono patrioti dal leggendario coraggio, punto e basta». La seconda risposta che si dà, invece, tiene conto del contesto politico nel quale il riconoscimento venne conferito. Nel 1953, in piena Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (AFIS), «Giorgio Marincola [...] poteva diventare il simbolo dei nuovi rapporti tra i due paesi, un eroe perfetto per l'età postcoloniale». Eppure, non si è avuta una tale elevazione di Giorgio perché la presenza italiana in Somalia, sotto la benedizione delle Nazioni Unite, aveva ancora toni colonialistici e paternalisti: «De Gasperi & soci non seppero che farsene [di Giorgio, ndr.] e in fondo non c'è da sorprendersi».⁸⁷⁰ Le questioni relative all'esperienza di Giorgio Marincola – rimozione, retorica sui partigiani, valore del monumento, storia politica – hanno richiesto innanzitutto un lavoro di tipo storiografico, da cui solo in seguito poter trarre spunti narrativi. La stessa decisione di Marincola di accettare l'iniziale intervista proposita da Wu Ming 2 solo dopo che un lavoro di questo tipo fosse stato portato a compimento è indice di quanto l'esperienza del fratello necessitasse di un'opera innanzitutto di scoperta.⁸⁷¹

Se la particolare vita di Marincola ha potuto prestarsi come «spunto per una narrazione» non è stato per un disvalore rispetto a quella del fratello, ma perché i contesti nei quali essa si è sviluppata hanno ricevuto una trattazione che nel tempo si è consolidata fino alla fossilizzazione. È proprio alla luce di

⁸⁶⁷ *Quale razza?*, p. 36.

⁸⁶⁸ *Timira. Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, a cura di Radio Ondarossa, 25 settembre 2012, a partire da min. 24:00, <https://www.ondarossa.info/tag/timira>.

⁸⁶⁹ La tripartizione nella quale il razzismo provato da Isabella può essere iscritto ha come termini: il razzismo “imperiale”, quello cioè prodottosi anche sulla spinta dell'esperienza coloniale che tendeva *allo stesso tempo* a deprezzare e a sottolineare l'unicità dell'individuo – in particolare – “meticcio”; il razzismo sessista del dopoguerra; quello «impaurito» della Prima Repubblica, progenitore della retorica dell'invasione dell'Italia da parte degli stranieri. Cfr. *ivi*, da min. 45:00.

⁸⁷⁰ Wu Ming 2, *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella resistenza italiana*, Transeuropa, Massa, 2010, raggiungibile al link https://www.wumingfoundation.com/Basta_uno_sparo.pdf.

⁸⁷¹ Cfr. *Timira. Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*.

tale fossilizzazione dei punti di vista sui contesti storici che Marincola ha attraversato e nei quali ha patito che il suo «sguardo obliquo» e minoritario riesce a compiere, per via narrativa, l'auspicio di Dal Boca, dal momento che «il vero nemico resta sempre l'irrigidimento della pluralità libertaria delle storie nel discorso unico e totalitario».⁸⁷² Come scrive Meneghelli in relazione alla responsabilità collegata al racconto, «narrare dal punto di vista di un personaggio significa collocare la fonte del racconto (del sapere) dentro il racconto stesso, e dunque renderla osservabile, misurabile, non solo soggetta ai nostri errori e alle nostre limitazioni in quanto esseri umani contingenti, ma alle nostre domande e alle nostre verifiche in quanto lettori».⁸⁷³

La presenza tanto dei Titoli di coda alla fine del testo quanto di materiali fotografici e di documenti nel suo corpo ha favorito la pubblicazione di molti, e notevoli, contributi dedicati alla “documentalità” di *Timira*, lasciando tuttavia in ombra la discussione di quali criteri utilizzare per individuare a quale tipologia di scrittura dell'esperienza personale il testo appartenga; una questione, quest'ultima, da non sottovalutare, dal momento che la co-scrittura e la presenza stessa dei co-scrittori come personaggi e narratori all'interno del testo complica di molto l'individuazione formale di *Timira*.

Considerandone giustamente la sua posizione all'interno del Progetto Transmediale Multi-Autore, del quale fanno parte anche lo spettacolo/reading *Razza partigiana*, l'omonimo saggio di Costa e Teodonio, il sito *razzapartigiana.it* e il libro *Basta uno sparo*, Benvenuti definisce generalmente *Timira* come un «docu-fiction métis co-éditorial, soutenu par un projet transmédiat». Questa osservazione, benché sottolinei il rapporto di *Timira* con altri tipi di scrittura (la saggistica, la scrittura di internet) e con altri media (la musica, il teatro), tocca solo tangenzialmente la questione dell'aspetto formale del libro. Individuando nello sviluppo del New Journalism, in particolare quello praticato da Truman Capote, la tradizione in cui collocare *Timira*, Benvenuti approfondisce il proprio discorso proponendo per il testo di Wu Ming 2 e Mohamed l'espressione «“docu-mémoire”» e rifacendosi «au docu-drame et/ou au fact-fiction-novel». Il trattamento della vita di Isabella come «fact-fictional» rischia, tuttavia, di lasciare irrisolta la questione formale del modo in cui in *Timira* memoria personale e storia ufficiale interagiscono: porre l'attenzione sulla presenza di documenti non letterari, brani di diari e fotografie può condurre a una valutazione dell'esperienza di Marincola esclusivamente come terreno di verifica storiografica⁸⁷⁴ e non «spunto per una narrazione».

Anche Neu legge *Timira* solo alla luce della tensione tra finzionalizzazione e fattualizzazione. Per Neu *Timira* «n'est pas seulement un récit (auto)biographique: c'est aussi un témoignage et une interrogation critique du colonialisme italien». Anche in questo caso nella proposta di definizione di *Timira* la preferenza è accordata più alla trattazione storiografica dell'esperienza coloniale della vita di Isabella che non ai modi in cui viene concretamente sviluppato il suo racconto nel testo. La stessa annotazione (comune nella letteratura critica relativa a *Timira*) circa l'appartenenza del testo a un «genre traditionnellement associé au domaine de la fiction» e il rimando dell'aggettivo meticcio a un «roman avec des ingrédients inhabituels, probablement factuels» non chiarisce la tipologia dei meccanismi utilizzati all'interno del genere romanzo per dare conto della vita di Isabella e darle voce diretta. Procedendo, come Benvenuti, a sottolineare solo il valore del portato non finzionale e documentale di *Timira*, Neu propone come la Forensic Literature di Johanne Helbo Bøndergaard come criterio di lettura adottabile per *Timira*. Tuttavia, tale lettura, anche se riesce a esplicitare l'intenzione con la quale gli autori contemporanei si servono dei documenti in testi che fondano la

⁸⁷² Stefano Giovanuzzi, *Realismo e letteratura: dalla parte di Wu Ming*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, 2016, p. 49.

⁸⁷³ *Storie proprio così*, p. 130.

⁸⁷⁴ Cfr. *Docu-mémoire*, pp. 314-317.

propria ibridità proprio sulla loro presenza⁸⁷⁵, non è in grado di chiarire a quale tipologia di romanzo possa far riferimento *Timira*.⁸⁷⁶

Lo stesso Wu Ming 1, in conversazione con Brioni, pur specificandone la natura di oggetto narrativo non identificato che utilizza «diversi registri e tipologie testuali», ne complica lo statuo, parlando di *Timira* – contemporaneamente – come di «un romanzo, un’inchiesta, un reportage, e una biografia». Anche la discussione di Brioni, nel medesimo luogo, circa la «fusione tra la dimensione narrativa e [quella] storico-saggistica» come risposta «al mancato impatto sulla società italiana da parte degli studi storici critici sul colonialismo» avrebbe potuto essere approfondita individuando, per il campo narrativo, il dispositivo più adatto tra quelli proposti dalle scritture dell’esperienza personale, dal momento che il testo citato, cioè *Point Lenana*, tratta del colonialismo poggiandosi sulla sensibilità di individui che non hanno fatto esperienza né diretta né indiretta.⁸⁷⁷

Nettamente più elaborata è la posizione, invece, di Kate Willman, che, tracciando le coordinate letterarie dalle quali l’esperienza di *Timira* può essere sorta, propone per questo testo libro per il quale individua anche una sorta di funzione-*Promessi sposi*. *Timira* sarebbe un romanzo storico in forma di «unusual biofiction» che si rifà a una tradizione storiografica che, a partire dal Risorgimento e con un impressionante picco a partire dagli eventi della Seconda guerra mondiale, si è sviluppata all’interno di quello che John Foot ha definito come «divided memory».⁸⁷⁸ Se il carattere propriamente italiano di questa tipologia di tradizione storiografica può essere contestata, come dimostra il caso della Spagna post-Franco⁸⁷⁹, è convincente invece la ricostruzione della narrativa storica italiana come produzione letteraria che si è servita proprio dell’attestazione della “memoria divisa” «to explore different bifurcations of the past». In un contesto nel quale non si propone una visione unica della storia, di cui invece viene sottolineato il carattere molteplice, *I promessi sposi* di Manzoni costituirebbero una “funzione” nella misura in cui la ricezione di questo testo – insieme a quella degli scritti teorici su verità e menzogna – spinge gli scrittori di romanzi storici verso a «reflection on modes of understanding history» proprio per quel «dual approach» assunto da Manzoni stesso nella sua composizione. La lezione dei *Promessi sposi*, quindi, risulta essere un valido punto di riferimento per i romanzi storici contemporanei per due motivi: perché «breaking the illusion with the inclusion of historical detail, [Manzoni] aimed to bring his readers closer to the past»; perché ha dimostrato come fattibile uno spostamento da quanto era considerato come «the traditional subject matter of History» (le imprese dei «qualificati Personaggi»⁸⁸⁰) al punto di vista di personaggi minori le cui vite, pur svolgendosi in una *Historia* non dà loro voce o legittimazione, sono in grado di fornire testimonianze alternative.⁸⁸¹ Privilegiare tali letture, e di conseguenza tali personaggi, può inoltre porsi come un atto di scelta politica, come dimostra l’approccio microstorico alla Storia intesa come sistema di potere. Tale approccio è stato recepito anche nella narrativa storica, che, rispetto al periodo che intende indagare, si serve di personaggi d’invenzione che abbiano con tale periodo un rapporto problematico. In questo senso si possono notare le consonanze tra le posizioni di Wu Ming 2 esposte

⁸⁷⁵ Cfr. Johanne Helbo Bøndergaard, *Forensic Memory. Literature after testimony*, Palgrave Macmillan, London, 2017, p. 218: «I have argued that this forensic mode 1. Reframes and reconsiders the meaning and potential of testimony as a resource of the investigation and presentation to the forum; 2. Insists on a continued tension between testimony and forensics; 3. Explores the problems and processes of evaluating and presenting evidence; and 4. is characterized by e reflexive agonistic mode of address».

⁸⁷⁶ Cfr. *Le «roman métisse» Timira (2013) de Antar Mohamed et Wu Ming 2*.

⁸⁷⁷ Cfr. *Postcolonialismo, subalterità e New Italian Epic*, pp. 283-290.

⁸⁷⁸ John Foot, *Italy’s Divided Memory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

⁸⁷⁹ Cfr. Carmelo Adagio e Alfonso Botti, *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Bruno Mondadori, Milano, 2006; María Corredera González, *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010; Anne Welsh, *Fictional Portrayals of Spain’s Transition to Democracy: Transitional Fantasies*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

⁸⁸⁰ Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Mondadori, Milano, 1985, p. 1.

⁸⁸¹ Kate Willman, *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*, Legenda, Cambridge, 2019, pp. 82-90 e pp. 96-102.

in *New Italian Epic* e quella di Ginzburg in merito al beneficio che la finzione apporta alla conoscenza storica (non storiografica):

«Se per indagare i fatti usiamo la narrativa, e non la storia o le scienze umane, è perché vogliamo permetterci di essere visionari, di dimostrare per assurdo e per metafora, di concatenare gli eventi con simboli e analogie, di immaginare, quando ci mancano, quel che succederebbe se avessimo le prove. Anche se un libro tocca la realtà, la cosa più preziosa che posso trovare, tra le sue pagine, non è la verità dei fatti, ma il senso del loro intreccio. [...] La retorica non sostituisce il metodo scientifico, ma ha il diritto di affiancarlo. È un modo per comprendere la realtà, specie dove le altre imprese falliscono o sono costrette a tacere»⁸⁸²;

«i procedimenti narrativi sono come campi magnetici: provocano domande, e attraggono documenti potenziali. In questo senso un procedimento come il discorso diretto libero, nato per rispondere, sul terreno della finzione, a una serie di domande poste dalla storia, può essere considerato come una sfida indiretta lanciata agli storici».⁸⁸³

Tuttavia, benché individui *Timira* nella categoria del romanzo storico e lo definisca – sulla base di una verità che non è «an absolute, empirically verifiable truth, but rather a literary» – come «unusual biofiction», anche Willman non indica in che modo l'ordine del suo discorso si rifaccia effettivamente al genere della biofinzione.

4.2. La scrittura dell'io in *Timira*.

Dopo aver sottolineato come sia mancata nella letteratura critica di *Timira* una definizione che vada oltre l'identificazione del suo carattere “meticcio” o ibrido e dopo aver anche illustrato il motivo per cui Marincola (con Wu Ming 2) abbia stabilito di riservare per le proprie (dis)avventure un trattamento retorico diverso da quello sperato per suo fratello Giorgio, si può provare a delineare “cosa” sia effettivamente *Timira. Romanzo meticcio*. *Timira* è costituito da tre parti, che nei capitoli che contengono seguono sempre due linee temporali. Alla linea temporale che risulta essere costante lungo tutto il libro, ovvero quella del primo biennio degli anni Novanta (quando, cioè, scoppia la guerra civile in Somalia e Isabella è costretta a tornare in Italia), vengono accostate quella della prima giovinezza di Isabella (dall'anno di nascita al 1945) nella Prima parte, quella della sua “prima” maturità (dal 1946 agli anni Sessanta) nella Seconda parte, quella sua “seconda” maturità (dagli anni Sessanta fino al 1990) nella Terza parte. Il racconto inizia, seguendo la cronologia degli eventi, con il trasferimento di Isabella, da piccola, da Mogadiscio a Roma e termina il 23 maggio 1992, quando cioè trova una casa presso cui stabilire la propria residenza e far valere, di conseguenza, i propri diritti di italiana. Il racconto di *Timira* si sviluppa come il romanzo di una serie di nomi propri che nella loro diversità si riferiscono tutti alla medesima persona reale: Isabella Marincola, Isabella Zennaro, Timira Hassan. Ognuno di essi si riferisce a una precisa epoca della vita della persona che designano: Isabella Marincola è il nome che identifica legalmente come cittadina italiana l'individuo al quale si riferisce, Isabella Zennaro è il nome col quale – rinunciando ai legami familiari – questo medesimo individuo si reinventa rendendo artistico ciò che nella società italiana la marchiava in modo problematico⁸⁸⁴, Timira Hassan è il nome assunto per sancire la consapevolezza di non poter essere accettata in quanto italiana, ma anche di non essere il soggetto propagandato dal colonialismo.⁸⁸⁵ Quest'ultimo nome in particolare pone due questioni ulteriori. La prima. *Timira* è anche il nome della bambola in compagnia della quale Isabella ad appena due anni di età compie la traversata che la

⁸⁸² *New Italian Epic*, pp. 190-191.

⁸⁸³ Carlo Ginzburg, *L'aspra verità*, in *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2015, edizione elettronica.

⁸⁸⁴ È il nome con il quale Isabella viene accreditata, ad esempio, in *Riso amaro*.

⁸⁸⁵ Antar risulta figlio proprio di Timira Hassan. Questa condizione demistifica l'idea colonialista del meticcio come essere infecondo.

porterà dalla Mogadiscio “materna” di Aschirò alla Roma “matrigna” di Flora; alla fine del viaggio, la bambola le sarà donata dalla suora alla cui supervisione era stata affidata. È attraverso la bambola Timira che la suora prova ad insegnare i valori propri della donna italiana che Isabella dovrà essere: la bambola è «obbediente», «*a fa pa de storie*, si sa accontentare», ha rispetto di ruoli e autorità.⁸⁸⁶ L’assunzione del nome Timira indica sia la decisione di non recidere i rapporti con il passato (la bambola accompagnerà Isabella in ogni suo spostamento) sia l’intenzione di capovolgere gli schemi comportamentali di cui è l’oggetto totemico. La seconda. Nei Titoli di coda un paragrafo viene dedicato alla scelta seguita per rendere in italiano la grafia somala di questo nome e a questo proposito viene specificato che, a rigore, «il titolo di questo romanzo sarebbe *Timiro*, con la *o* finale». La correttezza della grafia viene messa da parte per l’associazione che nella lingua italiana vi è tra la *o* finale e il genere grammaticale maschile; un’associazione che non poteva essere esaltata dalla prima delle soglie genettiane, dal momento che la storia «ha una donna come autrice/protagonista, e la condizione femminile come tema fondamentale».⁸⁸⁷ L’“invenzione” di Timira come nome d’elezione, favorita tra l’altro dal fatto che anche la stessa Marincola usava questa grafia, può essere, quindi, considerato come un atto celebrativo del femminile piuttosto che come un atto mortificante. È sulla frammentazione di questa individualità, rappresentata dalla giustapposizione dei nomi propri adottati e poi abbandonati, che bisogna leggere *Timira*. Essendo la referenza di questi nomi verso una persona reale, è innanzitutto nel contesto di una vita individuata da un nome, che va intesa l’esperienza di Isabella/Timira Marincola/Zennaro/Hassan. *Timira*, infatti, può essere pienamente compreso entro la definizione che Daniel Madelénat dà della biografia come «*récit écrit ou oral, en prose, qu’un narrateur fait de la vie d’un personnage historique (en mettant l’accent sur la singularité d’une existence individuelle et la continuité d’une personnalité)*»⁸⁸⁸, dove per «*personnage historique*», come ricorda Riccardo Castellana, bisogna intendere personaggio realmente esistito, attestato cioè nel percorso storico.⁸⁸⁹

Timira appartiene all’ambito del biografico solo se quest’ultimo viene allargato, dal momento che questo testo non si presenta come semplice narrazione di fatti propri di una persona, ma è complicato da un’ibridazione che porta nei dati reali della vita di Isabella/Timira elementi di pura finzione ed effetti di finzione. Il contesto biografico entro il quale può essere compreso *Timira* oltrepassa i propri confini e sfocia nell’arcipelago del romanzesco.

Sulla base di questo contatto tra biografico e romanzesco si può definire *Timira* una biofinzione. Per giustificare o rifiutare tale definizione bisogna prima individuare le caratteristiche della biofinzione. Per biofinzione si intende il racconto dell’esistenza di una persona reale, individuata nella sua completa espressione o nell’estrinsecazione di determinati avvenimenti ritenuti importanti, che viene eseguita da un narratore utilizzando gli strumenti formali della fiction. Nell’ambito della critica francese per biofinzione si intende un insieme variegato, ma unito dal fatto di coincidere a delle «*fictions littéraires de forme biographique*».⁸⁹⁰ Nell’ambito della critica di lingua inglese, invece, l’uso di questo termine avviene per indicare il romanzo biografico scritto sulla vita di una persona reale senza eccessiva fedeltà documentaria. Castellana definisce la biofinzione – dando rilievo, come già aveva fatto Lejeune nel caso dell’autobiografia, alla figura dell’autore – come «una finzione

⁸⁸⁶ Cfr. *Timira*, pp. 63-68. Il capitolo nel quale la bambola Timira accompagna Isabella nel suo primo viaggio è anche premonitore di quanto accadrà nella sua vita adulta, dalla carriera teatrale («E poi *come ch’as fa, se i trovoma pa tò papà? It reste con noi?* Magari ti diamo una parte nello spettacolo, *còsa ch’it na dise?* [...] la bimba selvaggia che non vuole mangiare. Sarebbe perfetto, tagliato proprio su misura per te, che sei una grande attrice») alla esistenza grama che vivrà sotto il tetto della matrigna e altrove («– Ma dico, *i l’eve vist la madamina Flora?* Era un pezzo di legno [...], non ha nemmeno aperto le braccia per prendere la figlia [...].»).

⁸⁸⁷ *Ivi*, p. 504.

⁸⁸⁸ Daniel Madelénat, *La biographie*, PUF, Paris, 1984, p. 20.

⁸⁸⁹ *Finzioni biografiche*, p. 15.

⁸⁹⁰ Alexandre Gefen, *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, a cura di Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 305, citato in *Finzioni biografiche*, p. 21.

narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore»; questa finzione narrativa si distingue dalla biografia di stampo saggistico per l'ibridazione che interessa il «discorso fattuale», ovvero la disposizione dei «fatti» di una vita nel suo sviluppo, e la «fiction». Tale ibridazione può avvenire sia sul piano del testo – con la presenza di fatti e personaggi parzialmente o totalmente inventati o attraverso la poca fedeltà nei confronti dei documenti che l'autore ha ritenuto opportuno leggere – che sul piano «pragmatico», dove «l'ibridazione può coinvolgere il patto di lettura, che viene riconosciuto come finzionale quando ciò che viene promesso dal paratesto non corrisponde a quanto dichiarato dal testo». Risultano, quindi, esclusi dal discorso sulla biofinzione tutte quelle scritture narrative che in relazione all'individuo biografato sono: soggette a un obbligo di referenzialità e di veridicità rispetto a quanto riportato; utilizzate principalmente per illustrare solo pochi episodi all'interno di una esperienza di vita⁸⁹¹; rese possibili da una conoscenza di fatti da parte del biografo che non può essere documentabile. Com'è possibile, pertanto, individuare il portato di finzione all'interno di una scrittura che si riferisce a un'esperienza reale?

La posizione di John Searle sposta il problema del portato di finzione dal livello del testo a quello delle intenzioni con le quali l'autore ha compiuto la scrittura. Per Searle, infatti, un'opera di finzione è tale solamente quando il suo autore ne esprime chiaramente la natura, dal momento che, «no textual property, syntactical or semantic [...] will identify a text as a work of fiction», la pretesa di un atto linguistico di presentarsi come veridico può anche essere plasmata come tale, senza doverlo essere effettivamente:

«the identifying criterion for whether or not a text is a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. [...] What makes it a work of fiction is [...] the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it. There used to be a school of literary critics who thought one should not consider the intentions of the author when examining a work of fiction. Perhaps there is some level of intention at which this extraordinary view is plausible; perhaps one should not consider an author's ulterior motives when analyzing his work, but at the most basic level it is absurd to suppose a critic can completely ignore the intentions of the author».⁸⁹²

Quella di Käte Hamburger insiste invece sull'individuazione della soggettività di una terza persona come prova di finzione, considerando che una lettura diretta e senza mediazioni dell'intimità di una persona diversa da noi stessi risulta essere un atto impossibile (la differenza tra racconto di finzione e racconto scientifico sta proprio in questo⁸⁹³) e che l'uso di quei verbi che permettono l'espressione di tale dimensione intima non è altro che indebito:

«I can say that Napoleon hoped or believed he could conquer Russia. The use of “believe” here is only a derived one [...] and in such a context it can function only as a verb which introduces indirect discourse. [...] In a historical, i.e., in a reality account, however, Napoleon cannot be portrayed as someone in the act of believing “here and now”. That is, he cannot be portrayed in the subjectivity, in the I-originality of his inner, mental processes, of his “existence”. Should this occur, we would find ourselves in a novel about Napoleon [...]. [*Fiction*] is the sole

⁸⁹¹ Una posizione simile è anche quella di Lejeune, che rifiuta di considerare all'interno del genere autobiografico quei «récits d'écrivains qui portent à la fois sur la vie littéraire de leur époque et sur la genèse et les circonstances de leur œuvre», cfr. *L'autobiographie en France*.

⁸⁹² John Searle, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, pp. 65-66.

⁸⁹³ Cfr. *Finzioni biografiche*, p. 29: «L'immedesimazione e il coinvolgimento emotivo del lettore nel personaggio è esattamente ciò che differenzia la fiction dalle scienze storiche e sociali, le quali reificano il proprio oggetto e chiedono al lettore l'esatto contrario di una partecipazione empatica».

*epistemological instance where the I-originality (or subjectivity) of a third person [...] can be portrayed».*⁸⁹⁴

Una posizione ulteriore in merito all'onniscienza psichica, ovvero alla capacità di penetrare nella soggettività di cui parla Hamburger, come argomento discriminante per l'individuazione di finzione all'interno di una narrazione che si riferisce a un *personnage historique* è quella che combina le analisi di Genette e le analisi di Dorrit Cohn. Partendo dalla constatazione che tanto nella narrazione di finzione quanto in quella storica non vi è eccessiva distanza tra l'applicazione che vi è nell'una e l'applicazione che vi è nell'altra dei fenomeni di ordine, velocità e frequenza, Genette propone di individuare nel modo il fenomeno che separa finzione e narrazione storica: «Most of the textual indices that characterize narrative fiction [...] are quite naturally concentrated in the category of mode, since all of these “symptoms” refer to a single specific feature, namely, direct access to the characters’ subjectivity».⁸⁹⁵ La concordanza tra Genette e Hamburger è, fino a questo punto pacifica, dal momento che entrambi i critici individuano nell'accesso all'interiorità dei personaggi un indice di finzione; dove, però, entrambi divergono è nella considerazione del contesto nel quale tali personaggi sono soggetti all'onniscienza psichica: infatti, Genette, pur considerando tale accesso un tratto del racconto di finzione, specifica che se l'onniscienza psichica è possibile è perché essa si pone come conseguenza della natura immaginativa del personaggio sul quale viene esercitata. Se, per usare i referenti di Hamburger, l'opera in cui è possibile leggere l'interiorità di Napoleone come «third person» è di finzione, questo non si deve al carattere di impossibilità che tale lettura possiede nel mondo reale, ma al fatto che questo stesso Napoleone non corrisponde all'individuo reale, essendo anch'egli una proiezione immaginaria.⁸⁹⁶ È Cohn, invece, a individuare le modalità attraverso le quali è possibile entrare nella «subjectivity» di un personaggio; queste sono psico-narrazione, monologo citato e monologo narrato.⁸⁹⁷ Dal punto di vista formale, tuttavia, le modalità “intrusive” appena descritte, ovvero quelle modalità che permettono l'accesso all'interiorità del personaggio, non sono le uniche in grado di far accendere la spia della finzionalità: anche la scelta opposta, cioè la scelta di rinunciare a quelle che Castellana sintetizza come «form[e] di incursione nella soggettività del personaggio»⁸⁹⁸ e di conseguenza la scelta di non dare agio al narratore di entrare nella coscienza altrui, può essere considerata una forma di finzionalità.⁸⁹⁹

Un ultimo punto da approfondire riguarda la ricezione critica di queste scritture incentrate su una vita trattata secondo le modalità della fiction. Ma bisogna fare un passo indietro, relativo in particolar modo ai modi attraverso i quali la scrittura storiografica è stata intesa. Nelle parole di Silvano Facioni, quella sollevata da Barthes nel 1967 fu una di quelle questioni in grado di «attraversa[re] e inquieta[re] il lavoro dello storico».⁹⁰⁰ La questione era la seguente: «la narration des événements passés [...] diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame?».⁹⁰¹ Una risposta molto netta e orientata sul partito del no è stata quella di Hayden White, che sostiene l'uguaglianza tra discorso della storiografia e discorso della fiction sulla base del fatto che entrambi tendono a compattarsi entro ciò che l'autore definisce come «emplotment». Non vi sarebbe, infatti, nessuna differenza sostanziale tra i due tipi di discorso, dato che al loro interno tanti i fatti reali del passato, comprovati da una certa mole documentaria, quanto i fatti “d'invenzione” si costituiscono come «a sequence of events

⁸⁹⁴ *The logic of literature*, pp. 82-83. In corsivo nel testo.

⁸⁹⁵ Gérard Genette, *Fiction & Diction* (1991), eng. trans. by Catherine Porter, Cornell University Press, Ithaca, 1993, p. 65.

⁸⁹⁶ Cfr. *ibidem*: «If narrative fiction alone gives us direct access to the subjectivity of another person, this is not by virtue of some miraculous privilege; it is because that other person is a fictitious being (or *treated* as fictitious, in the case of a historical figure such as Napoleon in *War and Peace*)». In corsivo nel testo.

⁸⁹⁷ Cfr. *Transparent Minds*, pp. 21-140.

⁸⁹⁸ *Finzioni biografiche*, p. 32.

⁸⁹⁹ Cfr. *Fiction & Diction*, p. 66.

⁹⁰⁰ Silvano Facioni, *Roland Barthes e il discorso della storia*, in «Discipline filosofiche», 22, 1, 2012, p. 109.

⁹⁰¹ Roland Barthes, *Le discours de l'histoire*, in «Social Science Information», 6, 4, 1967, p. 65.

fashioned into a story [which] is gradually revealed to be a story of a particular kind».⁹⁰² L'unica vera differenza ravvisabile tra i due tipi di discorso consiste, quindi, nel fatto che mentre il discorso della storiografia per essere prodotto non può prescindere da un processo di selezione che può essere, a sua volta, oggetto di verifiche e commenti, quello della fiction gode di una libertà sconosciuta al primo. Il punto di vista di White sulla sostanziale uguaglianza formale tra discorso storiografico e discorso della finzione risulta essere utile per illustrare come, nell'equiparazione tra *fact* e *fiction* della narrativa postmoderna, si sia sviluppata la considerazione della biofinzione come genere postmoderno. È infatti nella critica postmoderna della concezione della storiografia come restituzione oggettiva di quanto accaduto in un tempo passato che si può rintracciare la genesi della ricezione della biofinzione come genere organico al postmoderno. Non esiste la biofinzione come genere postmoderno: è esistita, invece, una biofinzione postmoderna di cui è possibile individuare le specificità. Se da un punto di vista generale può dirsi postmoderna quella biofinzione che condivide un «elenco minimo [di] quegli attributi generali comunemente associati alla poetica del postmodernismo»⁹⁰³, più in particolare, è postmoderna quella biofinzione in cui, a fronte di una certa predilezione per il biografato a scapito del quadro storico d'insieme nel quale vive o ha vissuto, vi è accento «sul carattere nostalgico, intertestuale e soprattutto parodico della narrazione, [...] sulla complessità strutturale e sugli elementi metafinzionali».⁹⁰⁴ In questa biofinzione il tratto postmoderno si rivela, inoltre, anche nel trattamento del dato di realtà, del documento, che viene o ignorato o palesemente contraddetto: «Postmodernist fiction, by contrast, seeks to [violate] the constraints on “classic” historical fiction: by visibly contradicting the public record of “official” history; by flaunting anachronisms; and by integrating history and the fantastic».⁹⁰⁵ La biofinzione postmoderna, quindi, seguendo l'esistenza di un individuo e integrando/ibridando questa esistenza a livello contenutistico con fatti inventati (siano questi anacronismi o contraddizioni nei confronti della Storia ufficiale), si serve della fiction non per completare i luoghi oscuri di un discorso storico, ma per sfidare – per mezzo della realtà alternativa che viene a crearsi in seguito a tale integrazione/ibridazione – il documento stesso.

4.2.1. L'ulteriorità di *Timira* rispetto alla biofinzione.

Dopo aver passato in rassegna i significati del termine biofinzione, le sue proposte di lettura, i modi attraverso i quali riconoscerli il portato di finzionalità e la sua ricezione da parte della critica letteraria, è possibile ora descrivere *Timira* alla sua luce. La proposta avanzata è che *Timira* non possa debba considerata una biofinzione *sic et simpliciter*. Innanzitutto, per il patto di lettura instaurato con il lettore ed esplicitato attraverso ciò che Searle ha definito come «intentions of the author»: come sostiene il filosofo americano non è possibile basare l'analisi di un testo letterario su tali «intentions», ma risulta quantomeno opportuno tenerle in considerazione in relazione a un testo come *Timira*. Tali «intentions» possono, infatti, essere individuate tanto come riverberi all'interno dello stesso testo quanto come diciture paratestuali e informazioni epitestuali. Nell'attrazione della scrittura biografica di base di *Timira* nella fiction concorrono, infatti, un insieme di elementi come il sottotitolo in copertina di “romanzo meticcio”, l'esergo «Questa è una storia vera... comprese le parti che non lo sono», il fine del testo relativo al «raccontare [non] una verità assoluta ma più modestamente la verità-di-Isabella» all'interno di un «romanzo [che è] fedele alle testimonianze [...] e le rielabora senza stravolgerne il contenuto»⁹⁰⁶; a ciò va aggiunta anche la dichiarazione, già citata, fatta da Marincola

⁹⁰² Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), John Hopkins University Press, Baltimore, 2014, ebook.

⁹⁰³ *Finzioni biografiche*, p. 134.

⁹⁰⁴ *Ivi*, p. 135.

⁹⁰⁵ Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge, Methuen, 1987, p. 90.

⁹⁰⁶ *Timira*, p. 505. Sulla «verità-di-Isabella» che *Timira* promuoverebbe Brioni si è pronunciato sostenendo che in realtà la verità-di-Isabella non sia stata esposta nella sua schiettezza, ma solamente attraverso una sua rielaborazione e reinterpretazione, cfr. *Pratiche «meticce»*, nota 65, p. 104.

a Wu Ming 2 circa «lo spunto narrativo» che la sua esperienza avrebbe dovuto limitarsi a fornire. *Timira* sfugge alle classificazioni biofanzionali tradizionali⁹⁰⁷ non perché nessuna di essa trovi una ragione di applicazione, ma perché questo testo le comprende tutte.

Relativamente alla vita di Marincola agiscono in *Timira* due tipi di narratori: uno è rappresentato da Isabella, nei momenti in cui, utilizzando la prima persona singolare e il preterito passato, narra gli eventi che ha vissuto; l'altro è rappresentato dal «“figlio-amico”», la cui voce, simile a quella del Wu Ming 2 autore delle Lettere intermittenti, utilizza spesso anche la seconda persona singolare per rivolgersi alla stessa Isabella e si esprime servendosi di un tempo verbale presente (riferito agli anni Novanta). Abbiamo, quindi, un duplice narratore, che utilizza un duplice tempo verbale: il regime, pertanto, è sia eterodiegetico sia omodiegetico. Tuttavia, tale regime può essere anche aggiornato, dal momento che nella Terza parte di *Timira* per un capitolo la voce del narratore non è né quella del «“figlio-amico”» né quella di Isabella, ma appartiene ad Antar (il titolo del capitolo recita “Mogadiscio, 18 febbraio 1981. Il racconto di Antar”), la cui narrazione risponde letteralmente al capitolo precedente, in cui Isabella si interroga su cosa gli sia successo. Il regime diegetico, quindi, oltre alla eterodiegesi e alla omodiegesi, coinvolge anche l'allodiegesi, dal momento che Antar è un personaggio secondario di *Timira* e la sua parola è motivata solamente dalla richiesta di chiarimento da parte di Isabella, non dall'*agency* del figlio: «Di giorni [...] ne passarono due, prima che Antar tornasse. [...] Antar aveva un livido sulla fronte e me ne mostrò altri sul resto del corpo, mentre si spogliava in silenzio e rimandava ogni racconto al termine della doccia».⁹⁰⁸ Nel contesto dei narratori di *Timira* la questione risulta essere complicata da un ulteriore dato. In quanto «“figlio-amico”» Wu Ming 2 è uno dei narratori di *Timira*. Tuttavia, dalla lettura delle Lettere intermittenti, da lui stesso scritte, risulta essere anche un personaggio del racconto stesso. Il suo ruolo è soggetto a un'ambivalenza che lo restituisce tanto come narratore eterodiegetico, funzione svolta attraverso la voce del «“figlio-amico”», quanto come narratore allodiegetico, funzione svolta, invece, proprio nelle Lettere intermittenti quando racconta episodi riferibili alla protagonista di *Timira* o ne esplicita – nelle parole di Barthes – quei «biografemi»⁹⁰⁹ che il lettore può riconoscere come tali attraverso la lettura del romanzo.

Ricapitolando, nella scrittura biografica di *Timira* è possibile riconoscere la presenza costante di due narratori: uno eterodiegetico (Wu Ming 2 come «“figlio-amico”»), l'altro omodiegetico (Isabella); questi narratori si caratterizzano per il fatto di svolgere la propria funzione gestendo le due linee temporali sulle quali si struttura il testo: quello eterodiegetico si occupa infatti della narrazione degli episodi avvenuti negli anni Novanta, caratterizzata dall'uso del tempo verbale presente; quello omodiegetico, invece, di quella relativa all'arco temporale che va dalla giovinezza alla “seconda maturità” della protagonista, caratterizzato dall'applicazione del preterito passato. A questi narratori se ne può aggiungere un terzo, di tipo allodiegetico, che, pur coincidendo con uno dei due co-autori citati in copertina, assume una parola diretta solo per un breve tratto del racconto, per poi ritornare al suo ruolo di personaggio e svolgere una funzione ancillare nei confronti della protagonista. Una considerazione simile, tuttavia, può essere fatta anche per il narratore definito come eterodiegetico, che diventa anch'egli allodiegetico nelle brevi porzioni intitolate Lettere intermittenti.

Non proporrei, invece, di considerare per il caso di *Timira* l'eventualità della scrittura biografica alla seconda persona, benché il narratore eterodiegetico si rivolga in più di un'occasione alla protagonista utilizzando questa persona grammaticale. Questa proposta, infatti, a mio parere, non possiede sufficienti evidenze tali da poterne giustificare l'applicazione. In primo luogo, perché la seconda

⁹⁰⁷ Mi riferisco a quelle di eterobiofiction a focalizzazione zero, interna ed esterna e di omobiofiction, sia allodiegetica sia omodiegetica, cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino, 1976.

⁹⁰⁸ *Timira*, p. 435.

⁹⁰⁹ I biografemi a cui si riferisce Barthes sono dei particolari, tanto caratteriali quanto fisici, in grado di richiamare alla mente una figura, cfr. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso* (1971), Einaudi, Torino, 1977², p. XV. Quelli di Isabella che il lettore impara a riconoscere come tali sono: la passione per il vino (estendibile all'alcol in genere), il gonfiore alle gambe, quella che nelle parole di Antar potrebbe essere definita come predisposizione alla teatralità.

persona utilizzata dal narratore eterodiegetico non viene usata per condurre una narrazione vera e propria, ma rientra più che altro in quei fenomeni di dissonanza e di consonanza descritti da Cohn:

«Arrivano l'acqua e un piatto di gnocchi con il formaggio, e mentre tu attendi la voce di Antar, io ne approfitto e spiego come mai piangi sempre miseria, ma ti ritroviamo al ristorante, servita e riverita come una cliente abituale. Semplice, la cena è gratis, te la offrono tutti i giorni i proprietari dell'hotel [...]. Purtroppo ci hanno fatto credere che la natura dell'uomo consiste nel perseguire i suoi interessi al massimo grado, e allora ci pare strano [...]. Ci dev'essere qualcosa sotto, pensiamo, di certo un fatto losco o straordinario, e vogliamo sapere subito come sono andate le cose»⁹¹⁰;

in secondo luogo, perché questa disposizione può essere considerata più una variante della narrazione eterodiegetica, come sottolinea anche Genette: «[La narrazione in seconda persona, ndr.] Questo caso raro, ma semplicissimo, è una variante della narrazione eterodiegetica – e prova almeno che si tratta di una nozione più estensiva di quel del “racconto in terza persona”. È eterodiegetica, per definizione, qualsiasi narrazione che non sia (che non ha, o finge di non avere, luogo di essere) in prima persona».⁹¹¹

Si potrebbe, infine, discutere anche delle pagine del diario di Isabella inserite a costituire veri e propri capitoli all'interno di *Timira*. Logica vuole che il lettore tratti queste porzioni di testo come dei documenti, alla stregua delle foto o delle riproduzioni. Eppure, anche in questo caso, è possibile avanzare una lettura ulteriore. Si è detto che la lettura delle Lettere intermittenti di Wu Ming 2, già narratore eterodiegetico di *Timira* e scritte ponendo come destinatario proprio Isabella, per il fatto di presentare dei biografemi riferibili alla protagonista o episodi non “coperti” dalle linee temporali sulle quali si costituisce il romanzo⁹¹², lo rende anche narratore allodiegetico. Nel diario di Isabella presentato in *Timira* vengono raccontate le prime scintille della guerriglia civile scoppiata a Mogadiscio, città nella quale risiedeva: è pertanto una testimonianza diretta dell'evento capitale del romanzo stesso, senza il quale Isabella, nella sua vecchiaia, non sarebbe stata obbligata a ritornare in Italia. È una testimonianza di un periodo bellico che, all'uscita del romanzo, può essere considerato terminato, ma è anche una testimonianza intima che giunge al lettore *dopo* che Marincola è morta: la considerazione che è possibile fare è, quindi, quella di leggere queste pagine diaristiche come il tentativo di far “parlare” Isabella direttamente da quell'aldilà che viene richiamato nelle Lettere intermittenti e nella cronologia dell'Archivio storico come sua propria dimensione. Benché la differenza tra Isabella che narra di eventi vissuti attraverso il proprio diario e il narratore autodiegetico di tipo “postumo” sia la coscienza della propria morte, la lettura di questi suoi scritti intimi relativi alla propria vita, ma riferiti al tempo presente – a fronte dei capitoli nei quali Isabella racconta, in prima persona, le esperienze vissute utilizzando, invece, il preterito passato – danno, a mio avviso, un'ulteriore sfumatura al ruolo di narratore che possiede in *Timira*.

4.3. La finzionalità in relazione alla vita di Isabella.

⁹¹⁰ *Timira*, pp. 178-179. Discutendo della dissonanza, Cohn ammette la possibilità di casi in cui alla lettura psico-narrativa della coscienza del soggetto da parte del narratore quest'ultimo allegri anche la formulazione di propri giudizi, relativi a quanto sta riportando, per dimostrare superiorità o per porre distanze. In opposizione a ciò, vi sono invece casi di consonanza, nei quali «the narrator avoids prominent analytic or conceptual terms, as well as reportorial indirection [...]. The narrator is still there, he is still reporting, with phrases denoting inner happenings [...]. Yet these phrases show the discretion of the narrating voice, how it yields to the figural thoughts and feeling even as it reports them», cfr. *Transparent Minds*, pp. 26-33: 31.

⁹¹¹ Gérard Genette, *Nuovo discorso del racconto* (1983), tr. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1987, p. 115

⁹¹² Le Lettere intermittenti, infatti, fanno riferimento tanto alla “preistoria” del romanzo stesso, ovvero a quel periodo – non considerato durante la narrazione biografica contenuta in *Timira* – nel quale il testo è stato elaborato, quanto a quella dimensione temporale che è venuta dopo non solo la fine della stesura, ma anche dopo la morte della stessa Marincola.

In generale, il segnale di finzionalità della narrazione biografica va individuato nel paratesto e nel suo confronto col testo: nel momento in cui viene accertata la discrepanza tra il nome che firma il libro e il nome del narratore che usa la prima persona, viene accertata anche la finzionalità della narrazione biografica.⁹¹³ In *Timira* la finzionalità o viene dichiarata dai co-scrittori nelle note dei Titoli di coda o può essere individuata attraverso le modalità illustrate da Cohn per entrare nella soggettività del personaggio. Nel primo caso bisogna analizzare il motivo per cui si procede all'invenzione di un determinato episodio. Prendiamo come esempi due eventi raccontati nel romanzo e chiaramente indicati come inventati: l'arrivo di Isabella ad appena due anni di età in Italia e il suo viaggio nei luoghi della morte di suo fratello Giorgio. Dai Titoli di coda apprendiamo che il primo episodio è stato finzializzato, mentre il secondo è stato letteralmente inventato da zero.⁹¹⁴ Considerata la giovane età di Isabella e la morte degli altri possibili testimoni (il padre, la matrigna), il racconto dell'arrivo in Italia ha necessitato dell'invenzione per essere formulato. L'invenzione non ha riguardato, però, l'evento in sé, dal momento che esso si è verificato realmente. Il dialetto piemontese presente nel racconto (motivato dal fatto storico che le missionarie italiane di Mogadiscio provenivano principalmente dal torinese), il passaggio per il porto di Napoli come punto d'arrivo dalla Somalia (desunto dall'attestazione storica di questo tragitto), la notizia riguardante lo spettacolo teatrale interpretato da degli orfani meticci mogadisciani (effettivamente avvenuto nel 1928), sono tutti tratti che rendono credibile per densità il racconto *irraccontabile* di questo episodio. Il lavoro dei co-scrittori in questo senso è stato innanzitutto volto a rendere credibile un'esperienza reale, ma priva di testimoni. L'episodio dell'arrivo in Italia può essere letto anche attraverso la lente dell'ostilità di qualcuno verso il passato di qualcun altro: nel caso specifico, di Flora verso il passato di Giuseppe, della donna tradita verso gli elementi che testimoniano questo tradimento. In mancanza di racconti diretti, l'unica autorità in grado di poter fornire il modello psicologico e sentimentale per il comportamento di Flora alla vista di Isabella non poteva che essere un'opera letteraria basata sui medesimi temi (il tradimento, l'ostilità, la presenza di un figlio meticcio). Il ricorso alla novella di Pirandello effettuato per dare consistenza al racconto non va considerato come un riuso postmoderno, ma come tentativo di completamento. Se nella narrazione biografica della vita di Isabella l'episodio del suo arrivo concentra in sé già tutti i temi che caratterizzeranno l'esistenza della donna (il razzismo, il sessismo, ecc.) e se la finzializzazione di questo episodio favorisce la resa di un'esperienza avvenuta realmente attraverso l'uso della novella di Pirandello come bacino dal quale trarre modelli umani, diverso discorso va affrontato per il capitolo «immaginario» in cui Isabella visita i luoghi di Stramentizzo. In questo caso il ricorso all'invenzione è totale e viene dichiarato, oltre che nei Titoli di coda, anche nel capitolo stesso, formalmente per giustificare delle azioni giudicate come incongrue per la caratterizzazione del personaggio.⁹¹⁵ L'invenzione dell'episodio della visita a Stramentizzo, che, a differenza del viaggio verso l'Italia non è mai avvenuto, si giustifica con il riconoscimento sociale (non solo militare) che Isabella desidera per l'operato di Giorgio ed è finalizzata a dimostrare quanto la «divided memory» abbia dei risvolti concreti. Se la Storia non è in grado di rendere credibili

⁹¹³ Cfr. Dorrit Cohn, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica* (1990), tr. it. di Alessio Baldini, in «Allegoria», 60, 2009, pp. 58-59.

⁹¹⁴ Le dichiarazioni dei co-scrittori in merito sono le seguenti: «Nell'immaginare le reazioni di Flora Viridis all'arrivo di Isabella, ci siamo ispirati a Norina, il personaggio della novella di Luigi Pirandello *Zafferanetta*, in *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1990» e «Questo è un capitolo [Prima parte, capitolo Sedici, ndr.] del tutto immaginario [...]. Non sappiamo se a Stramentizzo ci sia davvero un bar e certo il dialetto del posto non è lo stesso che parlano i nostri avventori [...]. Le diverse opinioni espresse sulla strage di Stramentizzo sono desunte da due lavori di Lorenzo Gardumi», *Timira*, pp. 510 e 513.

⁹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 157: «Prima di salire [sulla corriera, ndr.], ti immagino lanciare un'occhiata intorno, per poi chinarti a cogliere un ranuncolo, sul ciglio della strada, in mezzo a ciuffi d'erba scolpiti nel catrame. Ma tu mi ricordi con aria seccata i tuoi dolori alle ossa, l'artrite, l'osteoporosi, e dici che già per accomodarti al tuo posto farai una bella fatica, non se ne parla nemmeno di spezzarti la schiena per colpa di un fiore. Io penso che è un vero peccato, ma non voglio fare metafore sulla pelle degli altri. Così mi rimangio tutto, e ti lascio salire a bordo con passo malfermo, abbandonando un ranuncolo sul ciglio della strada».

le esperienze degli uomini, è facendo agire una finzione nei suoi interstizi che si può provare a porre rimedio. È proprio attraverso la finzione, infatti, che è possibile dar corpo a ciò che è stato negato:

- « – Non se la prenda, è normale. Chi ha dei morti cerca sempre un colpevole.
- E c'è bisogno di cercare? Non gli bastano i nazisti?
- Ma no, vede, quando che c'è la guerra, per la povera gente è come una slavina, e i soldati nemici sono le pietre. Se la slavina ti porta via la casa, te *miga* dà la colpa alle pietre, o casomai a te stesso, che ti sei fatto la casa sotto l'erto. *Agni agnorum*, da 'ste parti, se succedeva un tal *patatrac*, *brusavan* subito un par de *strie*, di streghe.
- E a lei pare giusto?
- *Par gnent*. Anzi, le dirò: secondo me suo fratello e gli altri facevano bene a tener d'occhio i tedeschi [...].
- Scusi, sa, ma perché queste cose me le dice solo adesso? Perché non le ha dette prima?
- Cosa vuole, son storie vecchie, ormai lo sanno tutti come la penso. Ragionarne ancora non serve a niente.
- Se lo dice lei...». ⁹¹⁶

Dev'essere uno sguardo "partigiano", ovvero una lettura che propende per una parte, a imporre la chiarezza sul revisionismo o sulla falsa memoria: «L'onestà narrativa di un narratore sta nell'essere trasparenti, nel dire io sono qui, e forse sì, ti racconto una verità parziale, partigiana, che però viene da un preciso punto di vista e dice qualcosa di interessante a tutti». ⁹¹⁷ L'invenzione su cui si basa questo capitolo non mira ad altro che a produrre «storie che servano alla comunità per mantenersi in vita». ⁹¹⁸ Questo diventa possibile se in un «contesto macrostorico» le storie rappresentate hanno una «forte connotazione politica e sociale» ⁹¹⁹ e se l'autore che le produce avverte di essere «responsabile non solo di *come* racconta, ma anche di *cosa* sceglie di raccontare». ⁹²⁰ Porre Isabella in una situazione mai vissuta diventa utile al racconto di *Timira* non per aumentare la conoscenza del fatto specifico relativo alla morte di Giorgio, ma per aumentare – per mezzo della capacità di svelare i sensi ultimi che Tzvetan Todorov attribuisce alla letteratura ⁹²¹ – la conoscenza dell'essere umano nella relazione con la sua memoria dei fatti. Nel secondo caso bisogna prima fare una considerazione preliminare. Se porzioni fittive della narrazione biografica di *Timira* sono quelle parti in cui le modalità individuate da Cohn risultano essere attive, un ulteriore elemento di finzionalità è rappresentato dalla capacità del narratore omodiegetico di riuscire apparentemente a ricordare tutti i dialoghi avuti nel corso della propria vita. Determinato questo criterio, è possibile notare innanzitutto come tutte le personalità citate nel racconto e fatte incontrare da Isabella confermino il loro legame referenziale: il Siad Barre che Isabella incontra è *quel* Siad Barre, così come Indro Montanelli è *quell'*Indro Montanelli. Tale conferma, tuttavia, non significa che i co-scrittori abbiano fornito una rappresentazione speculare a quell'originale. Ogniqualevolta il nome di un personaggio storico viene

⁹¹⁶ *Ivi*, p. 155.

⁹¹⁷ Wu Ming 2, *Te lo si conta noi com'è che andò*, in «20centesimi», 14 settembre 2014, <http://www.20centesimi.it/blog/2014/09/14/36682/>.

⁹¹⁸ Wu Ming 2, *Wu Ming Intervista (prima parte).mp4*, 25 febbraio 2013, https://www.youtube.com/watch?v=0CxLf_Wnbc.

⁹¹⁹ Claudia Boscolo, *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, in «carmillaonline», 29 aprile 2008, <https://www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic/>.

⁹²⁰ Wu Ming 2, *Utile per Iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Guaraldi, Rimini, 2014, p. 15. Cfr. anche *ibidem*: «Se un articolo di cronaca riguarda una famiglia italiana, non dovremmo ricavarne un giudizio sulle famiglie italiane. Se invece un romanzo ruota intorno alla famiglia Buddenbrook, allo stesso tempo ci parla della famiglia come istituzione, ben al di là dei singoli episodi narrati. Riteniamo infatti che l'autore di un romanzo scelga di raccontare un determinato evento come "veicolo" per dire anche altro, mentre un cronista racconta un evento per darcene conto (e non sempre sceglie di cosa occuparsi)».

⁹²¹ Tzvetan Todorov, *La memoire devant l'histoire*, in «terrain», 25, 1995, <https://journals.openedition.org/terrain/2854#tocto1n6>.

citato la rappresentazione letteraria che ne viene fornita appare di parte. La resa del personaggio, infatti, si attesta lungo due direttrici: o secondo quella della vulgata tramandata o secondo la simpatia mostrata da Isabella. È possibile notare come la rappresentazione letteraria dei personaggi storici incontrati da Isabella sia stata resa prediligendo una sola parte, spesso quella più funzionale al racconto, assumendo come esempi le figure di Indro Montanelli e di Corrado Alvaro. Si è detto di come Montanelli abbia insultato Isabella e del tentativo di Peikov di sottolinearne la bontà riportandole il sentimento provato per la sposa-bambina avuta in Africa. La rappresentazione dell'uomo è all'insegna del razzismo (il riferimento alla scimmia, l'offerta delle noccioline) e della violenza nella quale sessismo e razzismo si combinano (il "bene" voluto alla sposa-bambina «come a un cane da grembo»): il quadro di riferimento è quello della mentalità coloniale e Montanelli ne assurge ad esemplare verso il quale l'indignazione del lettore, sulla scorta di quella di Isabella, deve concentrarsi. La rappresentazione di Montanelli in *Timira* è, quindi, quella prodotta dalla vulgata che ne considera (soprattutto o solo) l'esperienza come comandante di un battaglione di ascari. Costruito in questo modo, l'episodio descritto nello studio di Peikov diventa funzionale per illustrare la dicotomia razzismo/sessismo vissuta da Isabella: ciò avviene, tuttavia, assumendo "parzialmente" la figura di Montanelli, il quale, benché solo per diffamazione, venne incarcerato dallo stesso regime della cui mentalità in *Timira* viene rappresentato come il campione. Che la rappresentazione di Montanelli sia stata eseguita seguendo come direttrice quella che ho definito come vulgata può essere suffragata anche dai termini con i quali tanto il giornalista quanto Isabella sono stati descritti. Nonostante l'insulto, Isabella mantiene un aplomb che il lettore può constatare tanto nella sua scelta di rispondere a Montanelli con eleganza⁹²² e di commentare l'accaduto solo dopo la sua uscita⁹²³ quanto nella foto proposta nel luogo in cui viene narrato questo episodio e dalla quale traspare fierezza unita a calma serafica. La contrapposizione tra la fierezza, la calma serafica e la professionalità di Isabella, da un lato, e la disinvoltura di Montanelli nel dire cose indifendibili, dall'altra, fanno venire alla mente il dibattito televisivo assunto come base iconica per la trasmissione della vulgata su Montanelli stesso. L'interazione descritta in *Timira*, infatti, sembra riprendere quella realmente avvenuta nel 1969 nel programma "L'ora della verità" sul madamato coloniale tra Elvira Banotti e lo stesso Montanelli, durante la quale la professionalità e la fierezza della prima si sono scontrate proprio con la disinvoltura e il bofonchiare inviperito del secondo. Lo stesso procedimento di "parzializzazione", con esiti diversi, viene applicato anche alla figura di Corrado Alvaro. Isabella fa, parte di una compagnia teatrale che deve rappresentare il dramma *Lunga notte di Medea*, scritto dallo stesso Alvaro e nel quale Isabella interpreta una schiava. A differenza dell'episodio di Montanelli, Isabella non dialoga direttamente con Alvaro, ma ne ascolta le parole dirette all'intera troupe. Benché Isabella interpreti una schiava, ruolo di subordinazione toccato anche in altre esperienze artistiche, la *Medea* di Alvaro la impressiona profondamente; è affascinata dalla *Medea* di Alvaro perché la sua femminilità non è descritta come maligna per natura e perché rappresenta una figura in cui potersi immedesimare.⁹²⁴ Isabella non verbalizza personalmente la commozione provata nei confronti della riproposizione di *Medea* da parte di Alvaro, ma si limita a notare quanto tale sentimento sia stato provato solo da lei – unica in grado di sentire vicino quel personaggio:

«Medea, – ci disse, – è l'antenata di tutte le donne che hanno subito la persecuzione razziale, di tutte quelle che vagano senza passaporto, da una nazione all'altra, e abitano i campi di concentramento, i campi profughi. Per come la sento io, ella uccide i figli perché non diventino

⁹²² Cfr. *Timira*, p. 171: « – A dire il vero [le noccioline, ndr.] non le ho mai mangiate, – risposi con voci asettica. – Ma se me ne compra un sacchetto, le assaggio volentieri».

⁹²³ Cfr. *ivi*, p. 172: « – Chi era quel cretino? – domandai non appena se ne fu andato».

⁹²⁴ Cfr. *ivi*, p. 237: «mi innamorai di come Alvaro aveva riscritto il mito greco che aveva studiato ai tempi del liceo. La sua *Medea* era un essere indifeso, molto diverso dalla gran maga di Euripide. Nel testo la si chiamava straniera, barbara, fattucchiera, vagabonda, megera, vipera. Sarebbe bastata sostituire "fattucchiera" con "bagascia", per ottenere l'elenco di appellativi che mi ero sentita affibbiare in venticinque anni di esistenza [...]. La strega della Colchide, insomma, sembrava parlare a nome mio».

vagabondi, perseguitati, affamati. Vuole estinguere il seme di una maledizione sociale e di razza, e quindi li uccide, in qualche modo per salvarli, in uno slancio disperato di amore materno».⁹²⁵

Alvaro, quindi, viene assunto, per la scrittura della sua *Medea*, come il riferimento utilizzato per la prima volta da Isabella per comprendere appieno, attraverso l'esempio della letteratura, quanto la sua condizione di «seme di una maledizione sociale e di razza» sia tale solamente per lo stigma di una considerazione razzista e sessista che il fascismo e il colonialismo avevano contribuito ad affermare come sentire comune. Anche in questo caso, tuttavia, la resa letteraria di Alvaro segue una direttrice «di parte». Infatti, se la sua presenza e il suo discorso sono funzionali al rafforzamento della coscienza di Isabella e a far convergere l'empatia del lettore verso la sua figura di scrittore impegnato, nell'«estate del '49» a creare opere letterarie fondate su un'etica nuova, ciò si deve solamente alla preminenza della *simpatia* sull'*archivio*. L'Alvaro di *Timira*, infatti, è «di parte» nel momento in cui il suo referente extratestuale è quello stesso Alvaro dell'ambiguità nei confronti del fascismo: benché già firmatario del Manifesto degli intellettuali antifascisti del 1925, il 4 febbraio del 1931 descrive il fascismo come il diretto erede dell'ammodernamento, politico e soprattutto sociale, operato nel Sud Italia dalla conquista garibaldina, mentre nel 1934 pubblica un reportage sull'Agro pontino glorificando quel fascismo che era riuscito a dare terra da lavorare ai coloni italiani.⁹²⁶

5. *Timira* e la proposta ipermoderna.

5.1. L'eventualità postmoderna di *Timira*.

Partendo dal presupposto dell'inesistenza della biofinzione come genere postmoderno, per discutere di come *Timira* non vada considerata come una biofinzione praticata secondo i criteri della narrativa postmoderna analizzerò per prima cosa le posizioni contrarie a questa lettura e in seguito contestualizzerò gli accenni metatestuali del romanzo e il trattamento della Storia che vi si ritrova. Wu Ming in *New Italian Epic* «sancisce» la fine della stagione postmoderna della narrativa italiana. Il merito di ciò andrebbe riconosciuto alla nascita di un *sentimiento nuevo*, che a livello formale si concretizzerebbe negli oggetti narrativi non identificati e che idealmente sarebbe sostenuto da una diversa predisposizione degli autori coinvolti. È, invece, proprio «a dispetto delle rivendicazioni di originalità e del clamore suscitato da *New Italian Epic*» che Donnarumma iscrive Wu Ming in un postmoderno radicalizzato ancora di più grazie alla pratica dei «romanzi storici o pseudo-storici o para-fantascientifici», utilizzati per dar sfogo e corpo a «ossessioni presenti» e prodotti con il sostegno di una «razzia» dal «serbatoio della cultura di massa» e di «letture da specialismo universitario». Nonostante il valore che ho provato a riconoscere alla narrativa «singolare» di Wu Ming, è soprattutto sulla base della nascita a partire da Luther Blissett e di un rispetto del «modello echiano» che l'organicità al postmoderno viene motivata.⁹²⁷ Su una posizione intermedia si attesta, invece, Willman, che nel suo saggio, perseguendo l'obiettivo di dimostrare come proprio gli oggetti narrativi

⁹²⁵ *Ibidem*. La somiglianza con Medea che Isabella rintraccia nell'opera di Alvaro riguarda anche l'esperienza dell'aborto, cfr. *ivi*, p. 308: «Mi tornarono in mente le parole di Corrado Alvaro [...]. Mi dissi che a differenza di Medea, io non avrei ucciso nessuno, se mi sbrigavo a tornare in Italia e a trovare il modo di abortire».

⁹²⁶ Cfr. Corrado Alvaro, *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino* (1934), Otto/Novecento, Milano, 2008; ID., *Calabria*, Nemi, Firenze, 4 febbraio 1931, pp. 37-38. In merito all'accusa di apologia del fascismo Alvaro ha sostenuto: «Lo scriverei anche oggi, se qualcuno bonificasse qualche cosa, chiunque fosse, essendo io legato al lavoro, alla terra, alla sofferenza umana», cfr. Corrado Alvaro, *Ultimo diario. 1948-1956*, citato in Corrado Alvaro, *Cronologia*, in *Opere/I. Romanzi e racconti*, a cura di Geno Pampaloni, Bompiani, Milano, 2018, p. XLIII.

⁹²⁷ Cfr. *Ipermoderno*, pp. 65-66. Già durante l'esperienza di Luther Blissett coloro che diverranno Wu Ming rifiutavano l'accostamento con la letteratura di Eco, cfr. Il Mucchio selvaggio, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming I. Storia, lettere e artigianato*, in «Giap», 16 dicembre 2002, https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/mucchio_eymerich.html e Luther Blissett, *Cospirazioni. Il nome multiplo di Umberto Eco di KMA*, in «Quaderni rossi di Luther Blissett», 2, novembre 1998, pp. 7-25.

non identificati non siano i luoghi nei quali il postmoderno viene accantonato, sostiene come gli UNO basino il loro «neo/realist/ic engagement» su una sperimentazione che resta postmoderna. Nel caso di *Timira*, richiamato da Willman proprio tra questi UNO, vi sarebbero alcuni specifici elementi di sperimentazione postmoderna che si combinano con «[a] commitment to unearth the overlooked aspects of Italy's past». Il primo di questi elementi, in grado, tra l'altro, di orientare l'intera lettura del testo, è individuato nell'esergo "Questa è una storia vera... comprese le parti che non lo sono". Questo esergo viene definito da Willman come «tongue-in-cheek» e viene collegato all'epigrafe de *Il nome della rosa* "Naturalmente, un manoscritto".⁹²⁸ Partendo dal presupposto che il significato di «tongue-in-cheek» rimanda, in narrativa, a un rispetto solo apparente delle convenzioni di un determinato genere, la definizione si presta più al romanzo di Eco, che si serve del topos del manoscritto ritrovato (l'avverbio "naturalmente" condensa in sé la convenzionalità dell'inizio del suo romanzo), che non a *Timira*, nel quale l'esergo tratto dalla frase di apertura di un film del 2010 (dalla quale differisce per un solo termine⁹²⁹) dev'essere considerato, a mio avviso, in maniera differente. La specificazione dell'esergo di *Timira* («Questa è una storia vera, comprese le parti che non lo sono»⁹³⁰) non intende, infatti, mettere in discussione umoristicamente un genere, prendendone di mira un tratto ritenuto convenzionale, ma ricollegarsi formalmente a un particolare tipo di narrazione etica in cui l'invenzione, posta in relazione con il "fatto" e sganciandosi da «ogni condizione di vassallaggio verso le posizioni di partito», si mostra come «continua approssimazione, o svelamento, attraverso il libero uso della ragione, di una verità nascosta dalla e nella storia».⁹³¹

Tale riferimento, lungi dal porsi come una manipolazione effettuata in *playfulness*, si dispone nel solco di una considerazione secondo cui certi tipi di produzioni artistiche vibrano tutte dello stesso riverbero, a prescindere dalle tematiche svolte e dalle modalità adottate. Per questo motivo la definizione di «tongue-in-cheek» data da Willman all'esergo di *Timira*, nell'intenzione di fornire in questo modo un orientamento globale di lettura di tutto il testo, mi appare ingiusto, dal momento che il concetto espresso nella sua citazione non è collegato all'irrisione del genere di Eco, ma alla concretezza di un "contesto" rispetto al quale l'invenzione assume un ruolo di «libero uso della ragione» e di disvelamento. Più che *Il nome della rosa*, quindi, dietro *Timira* vi sono la stessa intenzione di Francesco Rosi e Raffaele La Capria in *Le mani sulla città* (1963), concentrata nella didascalia del film stesso⁹³², e di Leonardo Sciascia in *Il contesto*, riassunta nella nota apposta in finale di testo.⁹³³

Per attrazione dovuta all'appartenenza della «nebulosa» del *New Italian Epic*, come tendenza postmoderna presente in *Timira* vi sarebbe anche un'oralità che si struttura come coralità. Per oralità del *New Italian Epic* Valentina Fulginiti⁹³⁴ indica una serie di fenomeni variegati – dall'uso di font tipografiche diverse per sottolineare il cambiamento della voce narrativa al discorso indiretto libero, alla mediazione della lingua "degli altri" che avviene attraverso la lingua italiana – che, secondo Willman, tendono a fornire un'idea di linguaggio come di qualcosa che può essere «recycled or translated or manipulated in different ways».⁹³⁵ Per coralità nel contesto della narrativa postmoderna è possibile, invece, rifarsi agli studi di Stefano Ercolino sul romanzo massimalista come

⁹²⁸ *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*, p. 100.

⁹²⁹ La frase con la quale si apre il film di John Landis *Ladri di cadaveri* (*Burke & Hare*) (2010) è, in traduzione italiana, «Questa è una storia vera, eccetto le parti che non lo sono».

⁹³⁰ Corsivo mio.

⁹³¹ Cfr. *L'invenzione del vero*, pp. 25-28.

⁹³² «I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce».

⁹³³ Leonardo Sciascia, *Il contesto* (1994), Adelphi, Torino, 2006, p. 113-114: 114: «Un paese immaginario, ripeto. E si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia [...]. La luce. Il colore. E il verme che da dentro se la mangia? Ecco, il verme, in questa mia parodia, è tutto d'immaginazione. Possono essere siciliani e italiani la luce, il colore [...], gli accidenti, i dettagli; ma la sostanza (se c'è) vuole essere quella di un apologo sul potere nel mondo».

⁹³⁴ Valentina Fulginiti, *Aedi, rapsodi, contrastorie. Intorno all'oralità del New Italian Epic*, in «carmillaonline», 5 novembre 2011, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/Aedirapsodicontastorie.pdf>.

⁹³⁵ *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*, p. 26

«genere [di] romanzo contemporaneo esteticamente ibrido».⁹³⁶ In quanto realizzazione sul piano morfologico dell'«impeto enciclopedico» di questo genere di romanzo, la coralità si costituisce, nell'aspirazione alla «totalità attraverso una forte apertura dialogica», come «una molteplicità di voci che non consente l'affermarsi di un'istanza narrativa dominante». Nell'evitare che i singoli personaggi e le singole storie conquistino nella narrazione una certa predominanza diventa fondamentale l'utilizzo formale di un discorso che non si caratterizza per coesione e continuità, ma che si avvale di frammenti e «unità diegetiche indipendenti e di senso compiuto». Come scrive Ercolino: «La strutturazione della diegesi in frammenti costituisce una piattaforma morfologica ideale per l'innesto e lo sviluppo di una narrazione corale, perché *neutra*: un segmento narrativo meccanicamente assegnato di volta in volta a un singolo personaggio, o a una singola storia, impedisce l'emergere di un centro privilegiato del discorso, con le diverse unità narrative che vengono a disporsi su di un medesimo piano gerarchico. [...] ciò che conta [è] una *collettività* di personaggi e una *pluralità* di storie».⁹³⁷ La *c/oralità*, quindi, sarebbe tratto postmoderno degli UNO e di *Timira* sia per la manipolazione del linguaggio sia per la presentazione di un elevato numero di personaggi “parlanti” e “agenti” funzionale al raggiungimento della «totalità».

Mi sembra difficile considerare di derivazione postmoderna la biofinzione sulla vita di Isabella Marincola sulla base di questi elementi. Innanzitutto, perché l'oralità di tutti i personaggi che gravitano intorno alla protagonista sottostà a una mediazione piuttosto che essere soggetta a una manipolazione giustificata da una considerazione del linguaggio come «dispositivo di cooptazione di ogni enunciato critico in un mondo dove il linguaggio rimanda sempre e ossessivamente a se stesso, i segni rimandano sempre e solo ad altri segni e la critica si autoannulla tra ghigni e cachinni, fino all'apologia dell'indecidibilità, dell'ineffabilità, dell'assenza di qualunque senso, dell'equivalenza di questo e di quello [...]».⁹³⁸ La prima mediazione che interviene in *Timira* è quella strumentale che presiede all'origine del progetto narrativo: la registrazione delle (dis)avventure di Marincola operata su nastro da Wu Ming 2. La seconda è quella operata dalla Marincola intervistata da Wu Ming 2: riportando le parole ascoltate e pronunciate nel passato al ricettore che la sta ascoltando nel presente, Marincola si fa lei stessa intermediatrice di retoriche che hanno cambiato forma, ma non sostanza. La terza mediazione è quella più propriamente narrativa: Giuseppe Marincola, Flora Viridis, Aschirò Hassan, gli ex amori, le amiche di Mogadiscio, i sessisti degli anni Cinquanta e Sessanta parlano attraverso la voce di Marincola e, dopo la sua morte, attraverso i suoi diari; il generale De Vecchi, Siad Barre, i democristiani e i craxiani parlano attraverso una voce neutra che si riferisce a documenti storici. Le loro parole non rimandano solo a sé stesse, non sono solo enunciati o “segni”, ma fanno di una gioia e di un dolore che hanno un punto di origine ben preciso. In secondo luogo, perché quella preminenza del singolo che la coralità postmoderna cerca di annullare stemperando le individualità nella massa e nel frammento viene ampiamente confermata in *Timira*, che già a partire dal titolo attribuisce un primato a Isabella. Se questa affermazione può essere ricusata sostenendo quanto sia strutturale del genere biografico il primato della vita di un individuo, scelto per l'eccezionalità delle sue esperienze, è possibile rispondere a una tale considerazione sottolineando il fatto che la narrazione di *Timira* – anche se in associazione con Wu Ming 2 e, in seguito, Mohamed – è gestita da Marincola, sia attraverso la sua parola diretta sia attraverso la sua resa finzionalizzata; il primato, quindi, non è solo all'interno del sistema dei personaggi, ma anche all'interno di quello dei narratori e, come si è visto nella Lettera intermittente n. 3 a proposito della divisione del lavoro sul testo, di quello dei co-scrittori.

La citazione di questa Lettera intermittente permette di discutere un altro degli elementi che viene considerato in grado di denunciare un testo come postmoderno: la metatestualità. Scritte in corsivo per indicare chiaramente la loro estraneità alla storia di Marincola, le Lettere svolgono una serie di funzioni all'interno della narrazione biografica: in un contesto extra-narrativo, danno personalità

⁹³⁶ *Il romanzo massimalista*, p. 9.

⁹³⁷ *Ivi*, pp. 87-102.

⁹³⁸ *New Italian Epic*, p. 66.

all'impersonalità del narratore "figlio-amico", il quale, come si è visto, benché si rivolga ad Isabella utilizzando la seconda persona singolare e riporti fatti che solo Marincola ha potuto riferirgli⁹³⁹, non propone sul proprio conto dettagli in grado di individuarne il referente extra-testuale; rivolgendosi a un individuo che la narrazione non menziona come deceduto, ma, anzi, come estremamente vitale e, in alcuni casi, persino irritante e sgradevole⁹⁴⁰, confermano di volta in volta la concretezza tanto dell'esistenza di Marincola quanto del rapporto Marincola/Wu Ming 2; inscritte in quella «poetica dell'amicizia»⁹⁴¹ citata da Wu Ming 2, spiegano l'occasione del libro, come questo è stato costruito, le relazioni tra i diversi co-scrittori. Dalla lettura di queste Lettere (n. 1 e n. 3) apprendiamo che il libro come progetto nasce su iniziativa di Mohamed, che è colui che – sfruttando la conoscenza di Wu Ming 2, del cui collettivo aveva letto *Asce di guerra* (ed. 2005), in cui la figura di suo zio Giorgio era stata citata sommariamente⁹⁴² – fa conoscere allo scrittore la storia del partigiano "Mercurio". È interessante notare, a questo proposito, la natura del contesto in cui tale conoscenza avviene. I due, infatti, si conoscono in una clinica psichiatrica (Wu Ming 2 vi va in visita di un amico, che Mohamed ha in cura in quanto): la storia di Giorgio come elemento di un periodo storico che ha prodotto tanta schizofrenia – da cui la «divided memory» – non poteva essere presentata in un luogo più adatto di una clinica per malattie mentali⁹⁴³; nelle pieghe della vita di "Mercurio", schiacciata dall'oblio della Storia, la storia di Isabella non poteva che fuoriuscire in un luogo più iconico. È sempre nelle Lettere intermittenti che, inoltre, viene specificato come il progetto narrativo di *Timira* sia nato su una debole base documentaria, e proprio *in ragione* di questa debolezza.⁹⁴⁴ A ben vedere non è possibile parlare di metatestualità di *Timira*. Individuato come solo nelle Lettere intermittenti si faccia in qualche modo riferimento alla costruzione del libro stesso, nella Lettera n. 2 Wu Ming 2 riporta solo l'estratto di una conversazione avuta con Marincola circa la forma da dare ai materiali raccolti, mentre nella Lettera n. 3 viene riportata la discussione circa la divisione del lavoro da fare sul romanzo, l'assunzione di responsabilità da parte di Marincola e la riflessione sull'"anti-colonialismo" come atteggiamento da assumere nei confronti di chi accetta di raccontare la propria vita. Non vi sono quindi né accenni né riferimenti, diffusi o ristretti che siano, all'atto scrittoriale in sé e per sé: mentre la lettura del testo procede, il lettore non si imbatte mai in periodi dedicati esclusivamente a narrare l'atto stesso della scrittura. È in generale la dimensione meta- che manca in *Timira*: nonostante possa essere suggestivo un simile accostamento, soprattutto per la presenza condivisa di un narratore senza nome che segue le vicende di una vita decisamente ben definita, *Timira* è su un piano diverso rispetto a *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice, nel quale la narrazione è incentrata sulla quête di un biografante⁹⁴⁵ e non sull'arco esistenziale del biografato. Le stesse informazioni fornite nelle Lettere intermittenti non pertengono al piano a cui rimanderebbe il prefisso meta-, ma riflettono

⁹³⁹ Ad esempio, cfr. *Timira*, p. 179: «Tu mi hai raccontato che una sera ti sei ritrovata con il frigorifero vuoto, dopo che a pranzo avevi già digiunato, e così hai deciso di concederti una porzione di strozzapreti al ristorante dell'Hotel Mele»; p. 365: «"Mai avuto storie con donne, – mi hai detto un giorno, – non è il mio genere. Però di amiche che hanno provato ne ho avute parecchie e mi dicevano sempre di quanto è bello leccarsi. Non lo metto in dubbio, ma alla mia età, con l'artrosi che mi ritrovo, se resto bagnata rischio di prendere freddo"». Corsivo mio.

⁹⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 195.

⁹⁴¹ *Timira. Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, da min. 39:10.

⁹⁴² In *Basta uno sparo* Wu Ming 2 ricorda come proprio la coincidenza tra l'incontro con Mohamed e il fatto di aver dedicato così poco spazio in un libro sulle lotte partigiane come *Asce di guerra* lo abbiano convinto a un'ulteriore riflessione sulla figura di Giorgio Marincola, cfr. *Basta uno sparo*, p. 7: «Oggi rileggo quelle righe [in *Asce di guerra*, ed. 2005] e il risultato non mi soddisfa. Non tanto perché la minestra è liofilizzata e il brodo sa di dado. Una perdita di sapori era da mettere in conto. Mi rammarico piuttosto di non aver dato una risposta chiara al quesito più importante. Quale *damnatio memoriae*? Perché tanti detriti hanno coperto l'ascia di guerra del tenente Mercurio? [...] Una storia vale il fiato speso a raccontarla proprio se è difficile da incasellare».

⁹⁴³ L'immagine della schizofrenia in relazione al passato italiano è usata anche da Wu Ming 1, cfr. *Postcolonialismo, subalternità e New Italian Epic*, p. 277.

⁹⁴⁴ Cfr. *Timira*, pp. 9-10.

⁹⁴⁵ Preferisco parlare di biografante piuttosto che di biografo perché nel caso specifico di Del Giudice il suo narratore non si pone l'obiettivo di seguire o di ricostruire la vita di Bobi Bazlen, ma solo quello di raccogliere quante più informazioni utili a rispondere a un unico e circoscritto interrogativo ("perché Bazlen non ha scritto nulla?").

solamente le posizioni dalle quali uno solo dei co-scrittori (in questo caso Wu Ming 2) ha accettato il progetto e il loro ridimensionato avvenuto nel corso della conoscenza con l'altro (Marincola). Benché, come si è visto con Montanelli e Alvaro, i personaggi storici possano essere soggetti a una presentazione “di parte”, che dipende dalla posizione dell'osservatore e dalla finalità del racconto che li ospita, una gestione simile non viene operata nei confronti della Storia stessa. Gli eventi storici di *Timira* non si pongono come uchronici, come avviene nella “narrativa collettiva” di testi come *Manituana* o *Proletkult*, né risultano essere manipolati in modo tale da far risaltare ancora di più lo stato di “vittima” di Isabella. In relazione alla Storia, quindi, non si ha un'opera di controinformazione⁹⁴⁶ e la stessa partecipazione di *Timira* al Progetto Transmediale Multiautore, a mio parere, dovrebbe essere considerata più all'interno dei procedimenti della cultura convergente analizzata da Jenkins che non come «a postmodernist tendency to question sources of knowledge [...] linked to a need to combat misinformation from the mass media».⁹⁴⁷ Raccogliere l'invito di Del Boca non significa, infatti, ribaltare una storiografia attestatasi come ufficiale, nonostante la sua parzialità, ma significa – come avviene in *Timira* – due cose: assumere la tradizione storiografica degli “italiani brava gente” per sottoporla a una ricognizione su quanto questa stessa tradizione ha condannato all'oblio; compiere tutto ciò facendo riferimento a delle esperienze che trasmettono la concretezza degli eventi in un contesto non storiografico, ma narrativo e biografico. La Storia seguita in *Timira* non viene tracciata in alternativa a una supposta Storia ufficiale né per rimediare ai torti di una certa tradizione: non è alternativa né rimedio perché la Storia di Isabella è discorso referenziale che esiste in ogni caso e che non ha bisogno di autorizzazioni o riconoscimenti esterni per essere legittima. La presenza nel Progetto Transmediale Multiautore della video-intervista a Isabella Marincola girata da Aureliano Amadei e intitolata *Quale razza*⁹⁴⁸, da un lato, e l'opera di mescolamento di più documenti che in *Timira* dà come risultato il *Reperto* n. 8 dell'Archivio storico, che riporta il “discorso rivoluzionario” di Siad Barre, dall'altro, non aumentano né ledono la Storia che è stata di Isabella, e che è stata di Isabella Marincola solo nominalmente, dal momento che lei la condivide e l'ha condivisa con tanti altri (afro)italiani. Se l'uso della tecnologia e della video-intervista associato al romanzo *Timira* può fornire un ulteriore ruolo sociale alla letteratura, non è ciò che conferisce alla sua storia e alla sua persona uno statuto maggiore di verità: può, tutt'al più, aumentare lo spettro degli effetti di realtà praticabili da un autore. La Storia nei cui interstizi si sviluppa e si produce l'esistenza di Isabella non viene quindi contraddetta attraverso la presentazione delle sue esperienze né diventa occasione per insufflare visioni alternative o contrarie, non è oggetto di controinformazione né oggetto di approfondimento critico: resta quel «pezzo di carta, o di marmo», che può aggiornarsi agglutinando in sé stesso nuovi eventi, ma che non equivale alla «vita»⁹⁴⁹; è solo in relazione a questa vita che la Storia viene invocata.

5.2. *Timira* biofinzione ipermoderna.

⁹⁴⁶ La contrarietà alla controinformazione che caratterizza la narrativa di Wu Ming è un retaggio della preferenza che nell'esperienza precedente di Luther Blissett veniva accordata alla comunicazione-guerriglia. Benché l'esperienza di LB sia terminata, può valere anche per Wu Ming le posizioni ideologiche di questa contrarietà. La pratica della controinformazione, a differenza di processi comunicativi più strutturati e meno dipendenti dall'occasionalità, è deleteria perché non evita la riduzione al silenzio che – nei discorsi collettivi – deriva dalla marginalizzazione; l'inutilità delle posizioni marginalizzate è dimostrata dal fatto che qualsiasi discorso di controinformazione, benché fomenti l'orgoglio del suo produttore, risulta privo di efficacia reale. Questa pratica è, inoltre, insufficiente perché, non intaccando il meccanismo di trasmissione informativa all'interno dell'infosfera, «non libera da uno scettro del potere che compie solamente un passaggio di man[i] [...], che diventano [a loro volta] detentrici di un potere», Luca Muchetti, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Arcipelago, Milano, 2008, p. 116. Cfr. anche Luther Blissett, *Promised you a miracle*, in «Luther Blissett. Rivista mondiale di guerra psichica», 1/2, 1995, p. 3.

⁹⁴⁷ *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*, p. 26.

⁹⁴⁸ Aureliano Amadei, *Quale razza*, 23 febbraio 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0&t=339s>.

⁹⁴⁹ *Timira*, p. 6.

Avendo valutato come l'ibridazione in questo testo avvenga tra «tipologie testuali», come la letteratura critica dedicatale sia eccessivamente sbilanciata sul versante documentario e come il genere della biofinzione sia quello più consono per una sua classificazione tassonomica, la mia proposta è di considerare *Timira* innanzitutto come un testo caratterizzato dall'ulteriorità rispetto alle forme tradizionali e come opera ipermoderna.⁹⁵⁰

Le biofinzioni possono essere distinte in base alla collocazione del narratore e alla sua focalizzazione e, in relazione al loro portato finzionale, in base alle modalità di accesso all'intimità dei personaggi descritti da Cohn. La lettura di *Timira* che ho formulato restituisce la consistenza del ricorso da parte dei co-scrittori a tutte le tipologie di focalizzazione. Da un lato, la narrazione eterodiegetica del «“figlio-amico”» e quella omodiegetica di Isabella, la (breve) narrazione allodiegetica di Antar e, nelle Lettere intermittenti, di Wu Ming 2, la possibilità di leggere i diari di Isabella come narrazione autodiegetica postuma; dall'altro, la lettura della mente di Isabella e degli altri personaggi operata dal «“figlio-amico”», che si alterna anche alla sua assunzione di focalizzazione esterna e all'imitazione di una focalizzazione interna attuata quando la coscienza della protagonista viene fatta passare per opaca, i tentativi di lettura operati dalla stessa Isabella sulla mente dei propri interlocutori. Allo stesso modo, si ha largo uso del catalogo cohniano formato da psico-narrazione⁹⁵¹, monologo citato⁹⁵² e monologo narrato.⁹⁵³ L'ulteriorità della biofinzione di *Timira* che segnalo rispetto alle categorie tradizionali è data, quindi, dal fatto che in esso vi è – in relazione alla vita di uno specifico soggetto – la pratica di tutte quelle caratteristiche narratoriali che individualmente caratterizzano una singola biofinzione. Il riferimento alla denotazione della quantità su cui si basa questa lettura avvicina *Timira* al tratto di sovraccarico insito nell'ipermoderno nel suo smarcarsi dal postmoderno («il passaggio dall'illusione del *post* all'invasione dell'*iper*»⁹⁵⁴). Eppure, non è per questo motivo che definisco la biofinzione di *Timira* come ipermoderna. Se la “quantità” di *Timira* può essere spiegata in relazione all'ansia di un dispositivo letterario che tenta di essere all'altezza di ciò che trasmette, e, quindi, se nell'ulteriorità di *Timira* può essere ravvisato quel «dover essere della contemporaneità, [quella] ossessione prestazionale»⁹⁵⁵ riconosciuto da Donnarumma come tratto ipermoderno, la mia lettura del testo come ipermoderno fa capo a un altro ordine di questioni.

La teoria delle «intentions» di Searle ha avuto poco credito presso i narratologi, in particolar modo per la sua affermazione circa l'assenza di elementi individuabili nel testo in grado di dichiararlo

⁹⁵⁰ In merito alla proposta di leggere *Timira* come un'opera ipermoderna, cfr. Corinne Pontillo, *Timira. Romanzo meticcio degli anni Zero*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di Guido Mazzoni, Simona Micali, Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai, et al., Del Vecchio, Bracciano, 2020, vol. II, pp. 163-180; cfr. anche «*Adesso tu mi dici cosa vuoi fare di me*». *Timira. Romanzo meticcio e l'ipermoderno italiano*, pp. 144-145.

⁹⁵¹ Cfr., ad es., *Timira*, p. 112: «La signora Marisa se ne sta come sempre di fianco alla finestra, sull'unica poltrona della stanza, a sorvegliare i rami di un abete. Non sai perché lo faccia, ma quando l'occhio ti cade su di lei, pensi che anche tu non vedi l'ora di uscire da queste quattro mura, ripiene di letti e cattivi odori, di pittura lavabile grigio pallido, di solitudine e verdure bollite»; p. 154: «Attorno al tuo tavolino va germogliando una siepe di teste. Ti pare d'essere tornata ai tempi della scuola, quando interrogavi alla cattedra gli ultimi scansafatiche – quelli che per tutto l'anno s'erano giustificati, dati alla macchia, inventati malattie».

⁹⁵² Cfr., ad es., *ivi*, p. 163: «Gli dispiaceva fare la parte dell'egoista, occuparsi dei propri affari mentre il suo paese si giocava l'avvenire, ma non aveva scelta e si ripeteva che un pompiere non può spegnere un incendio a settemila chilometri di distanza, se lungo il tragitto gli va a fuoco l'autopompa»; p. 181: «Ma perché ci mettono tanto?, ti domandi. Che aspettano a darmi la notizia? Hanno forse paura che mi metta a piangere, che perda il controllo davanti a tutti, che le faccia vergognare?».

⁹⁵³ Cfr., ad es., *ivi*, p. 75: «Devi lavorartelo parecchio, trecentocinquanta dollari non sono spiccioli, dici che in Italia venderai i gioielli e di sicuro ne ricaverai almeno il doppio, e poi a Roma potrai riscuotere la pensione di Giorgio, con gli arretrati degli ultimi mesi, e quindi non avrai problemi a ripagarlo con gli interessi».

⁹⁵⁴ *Ipermodernità*, p. 104. Cfr. anche *L'ère du vide*.

⁹⁵⁵ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 104-105: «il sovraccarico è sempre pronto a capovolgersi in privazione, l'esaltazione in angoscia, la smania di dominio in smarrimento. [...] l'ipermoderno, che ha abbandonato la fede moderna nel progresso, non crede sino in fondo alle sue promesse di felicità. Esso è una compulsione nevrotica che neutralizza i suoi idoli [...] proprio mentre li innalza. [...] Potremmo allora dire che l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero. Il prefisso *iper-* depone così ogni possibile sfumatura celebrativa e rivela il suo carico ansigeno e intimidatorio».

finzionale, eppure la sua insistenza nel considerare come anche le intenzioni degli autori abbiano un certo valore nella costituzione di un'opera non è da scartare, dal momento che proprio le «intentions» dell'autore possono essere assunte come uno degli elementi in base ai quali discutere di *Timira* come opera ipermoderna.⁹⁵⁶

In un recente convegno sulle funzioni dell'autore ho discusso di *Timira* come testo compiutamente ipermoderno facendo riferimento anche al fatto che al suo interno vi è un Io che si espone in modo netto e senza mascheramenti. La mia affermazione è stata riacquisita: che una delle firme del libro sia a nome "Wu Ming 2" e non a nome "Giovanni Cattabriga" costituirebbe una contraddizione a quanto ho sostenuto.⁹⁵⁷ Riacquisizione che posso accettare, ma non confermare. Poiché in merito alla scelta di Giovanni Cattabriga di firmare *Timira* con il nome che utilizza nel collettivo non basta sottolineare la differenza tra pseudonimato e anonimato, è necessario trattare una serie di elementi. Oltre che per motivazioni di carattere programmatico condivise dall'intero collettivo e ribadita anche nei Titoli di coda di *Timira*⁹⁵⁸, Cattabriga ha usato il nome di Wu Ming 2 per firmare *Timira* innanzitutto perché questo progetto narrativo è stato accettato dall'intero gruppo (concordia senza la quale, come nel caso di Pedrini⁹⁵⁹, si sarebbe invitato Cattabriga a utilizzare il nome anagrafico e non lo pseudonimo). L'accettazione del progetto "Timira" da parte del collettivo non è stata dovuta, come si potrebbe pensare, a una progettualità incentrata esclusivamente sulle tematiche post-coloniali, benché *Timira* formi insieme a *Point Lenana* proprio ciò che il collettivo ha definito come «dittico post-coloniale»⁹⁶⁰, ma a un tipo di progettualità diversa, che può essere fatta risalire agli anni di *Asce di guerra* e che si basa sul desiderio di affrontare «i territori delle narrazioni ibride, della non-fiction scritta con tecniche letterarie, tra inchiesta, letteratura di viaggio, storia, intervento critico su ambiente e paesaggio, indagine sui non-detti dell'Italia postcoloniale».⁹⁶¹

Nella Lettera intermittente n. 1 Antar fa la conoscenza di Giovanni Cattabriga in un ospedale psichiatrico ed è in questo frangente che gli consegna il plico contenente i documenti relativi a Giorgio e ad Isabella. Nella realtà, però, Mohamed, e non l'Antar-Sancho Panza di *Timira*, a chi ha consegnato questi documenti? Con l'obiettivo e il desiderio di far riscoprire la storia del partigiano "Mercurio", Mohamed non raggiunge Cattabriga in quanto Cattabriga, cioè un'identità che per le sue finalità ha poco valore, ma come quel Wu Ming 2 che ha avuto l'occasione di conoscere nella sua vita di cittadino e individuo singolare. È Wu Ming 2, e non Cattabriga, che si «rend[e] conto» del potenziale narrativo di quell'«ombra nell'ombra» che è stata la vita di Isabella Marincola, ed è con l'identità di narratore («cantastorie») che raggiunge a sua volta Mohamed per organizzare un incontro con sua madre. Se nel corso di *Timira* non leggiamo mai scritto da nessuna parte il nome "Wu Ming 2" non è perché sia di "Giovanni" il primato tra i segni onomastici che si riferiscono a questo individuo. "Giovanni" fa la propria comparsa non perché sia predominante rispetto all'identità di «cantastorie»,

⁹⁵⁶ Cfr. *Timira. Romanzo meticcio degli anni Zero*, p. 166.

⁹⁵⁷ Convegno "Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura", università di Udine, 26 marzo 2020.

⁹⁵⁸ *Timira*, p. 503. In corsivo nel testo.

⁹⁵⁹ Wu Ming 5/Pedrini lascia il collettivo nel 2015, dopo aver portato a termine alcuni progetti già avviati (in particolar modo *L'invisibile ovunque*). Come già avvenuto nel 2008 per Wu Ming 3, il gruppo accoglie la decisione di Wu Ming 5, «maturata dopo una lunga elaborazione personale e un progressivo diradarsi della sua partecipazione alle attività del collettivo». L'anno successivo Pedrini pubblica insieme alla fotoreporter Francesca Tosarelli *Ms Kalashnikov* e il collettivo commenta in modo polemico l'uso del nome Wu Ming 5 invece di quello anagrafico. Inizialmente questo testo doveva rappresentare «l'ultimo contributo al progetto comune», ma alla fine il collettivo ha deciso di rifiutarlo in quanto «lo stile, la poetica e il contenuto erano già del tutto estranei al percorso di Wu Ming»: per questo motivo Wu Ming aveva invitato Pedrini a non fare riferimenti al collettivo. Le citazioni provengono rispettivamente da Wu Ming, *Zeppo's gone. Riccardo/Wu Ming 5 è uscito dal collettivo*, in «Giap», 15 febbraio 2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/02/comunicato-di-wu-ming-riccardo-gia-wu-ming-5-e-uscito-dal-collettivo> e da ID., *E forse una ragione c'è. Su un libro firmato «Wu Ming 5»*, in «Giap», 12 maggio 2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/05/e-forse-una-ragione-ce-su-un-libro-firmato-wu-ming-5/>.

⁹⁶⁰ *Che cos'è la Wu Ming Foundation*.

⁹⁶¹ *Ivi*.

ma perché nel contesto della «poetica dell'amicizia» delle Lettere intermittenti che descrive il rapporto umano venutosi a creare negli anni tra il «cantastorie» e Marincola il valore dato dalla seconda al primo è stato quello esemplificabile come *Giovanni > Wu Ming 2*. Non è un caso, quindi, che l'unica occorrenza del nome anagrafico di Wu Ming 2 ricorra nella Lettera n. 4, quando Antar gli telefona per comunicargli la morte della madre.⁹⁶² Se è Wu Ming 2 a firmare *Timira*, pertanto, è perché è a Wu Ming 2 che Mohamed si è rivolto; è perché è a Wu Ming 2 che va riconosciuto il merito di aver individuato la possibilità narrativa dell'«ombra nell'ombra» e non a Cattabriga, il quale, affermando la propria predisposizione a un tipo di scrittura diverso, ha rifiutato l'iniziale progetto prospettato da Mohamed; è perché la presenza di Cattabriga in *Timira* è stata possibile solo in quanto sé stesso, non in quanto «cantastorie».⁹⁶³

Provato a determinare quanto non sia automatica la disuguaglianza tra prima persona e nettezza della parola, da un lato, e uso di uno pseudonimo da parte di un autore, dall'altro, il primo elemento per poter dichiarare ipermoderna questa biofinzione è proprio la posizione dell'autore. Ma quale tipologia di «autore» si intende quando si discute del Wu Ming 2 co-scrittore di *Timira* e membro del collettivo Wu Ming? È un autore che agisce semplicemente come scrittore/produttore di testo o anche come intellettuale? La sua autorialità è fino a che punto diversa da quella di altre personalità della letteratura contemporanea? Per avviare la discussione in merito alla figura dello scrittore risulta necessario valutare anche la considerazione che Wu Ming ha nei confronti di tale figura e il peso che le riconosce nella contemporaneità. Può essere utile citare in merito al proposito esposto la personalità, oltre al significato simbolico ad essa associata, di Roberto Saviano. Pierluigi Pellini ha individuato in Saviano la figura tipica dell'intellettuale-scrittore della contemporaneità, costretto allo specialismo tematico pur di non perdere la possibilità di avere una voce pubblica⁹⁶⁴; a confermare ciò sembra sia sufficiente passare in rassegna, persino prescindendo dalla loro qualità letteraria, le opere composte a partire da *Gomorra*: la concentrazione dell'autore è, infatti, tutta tesa sull'argomento delle mafie, tanto sulle loro relazioni con economia e politica quanto come serbatoio immaginario da cui attingere.⁹⁶⁵ Per Donnarumma, che ne usa la rielaborazione dell'*Io so* pasoliniano presente in *Gomorra* in apertura di *Ipermodernità*, l'esperienza di Saviano può essere considerata come l'indice di un cambiamento nello scrittore italiano, che si serve del moralismo per aggregare la comunità e di una scrittura che «rivendica la propria necessità senza poter vantare privilegi garantiti e trova la sua legittimazione fuori di sé, in un'ansia di morale civica», puntando sulla parzialità del proprio punto di vista come base per la credibilità.⁹⁶⁶ Quella di Saviano è stata una figura discussa anche da Wu Ming in *New Italian Epic*. Tra le numerose critiche che ha suscitato⁹⁶⁷, una delle più furenti è stata proprio quella

⁹⁶² *Timira*, p. 494: « – Pronto, Giovanni, Isabella è morta, vieni subito. Farfuglio qualcosa a proposito dell'ambulanza e mi butto fuori dalle coperte. Mi vesto, avverto mia moglie, scendo le scale di corsa».

⁹⁶³ Cfr. *ivi*, p. 159: «Quindi non devi domandarmi: “Cosa vuoi fare di me?” ma piuttosto: “Cosa vogliamo fare della nostra amicizia?” E io allora potrei risponderti facciamoci un romanzo. Un romanzo che abbia per protagonista “Isabella Marincola”. [...] Un mercoledì pomeriggio mi sono presentato a casa tua [...] con i libri nella borsa a tracolla e una forma di pane in una busta di carta. [...] “Elenchi telefonici”, me li hai recensiti qualche settimana dopo, e da allora ho evitato di riparlarne, cercando di nutrire la nostra amicizia con il mio pane fatto in casa, i peperoncini ripieni di tonno, le melanzane sott'olio e la conserva di pomodoro»; p. 346: «Abbiamo trascorso un anno a cercare la ricetta per un racconto comune [...]. Abbiamo trascorso un anno, poi tu hai pensato bene di lasciarmi da solo, e meno male che la cena era già sul fuoco. Antar e io non abbiamo dovuto far altro che sorvegliare la cottura, riempire i piatti e invitare i passanti a mangiare con noi»; p. 496: «Non vado mai al cimitero e mi ripeto che il culto dei morti è un'abitudine primitiva, ma è solo il mio modo di voltare le spalle al precipizio. Invece per te sono venuto anche al cimitero, prima per l'ultimo saluto, poi a leggere due pagine che avevamo scritto insieme».

⁹⁶⁴ Cfr. Pierluigi Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 146-148

⁹⁶⁵ Mi riferisco a *ZeroZeroZero* (2013) e al dittico su Forcella composto da *La paranza dei bambini* (2016) e *Bacio feroce* (2017). Anche l'esperienza di Saviano nel mondo del cinema e della televisione risulta essere polarizzata in questo senso. A tal proposito Giuliana Benvenuti ha coniato l'espressione “brand Gomorra”, cfr. Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, il Mulino, Bologna, 2018.

⁹⁶⁶ Cfr. *Ipermodernità*, pp. 11-18.

⁹⁶⁷ Alla recensione di Donnarumma su «Allegoria» vorrei aggiungere: il già citato *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia* di Tiziano Scarpa; Bart Van den Bossche, *Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura*, in «La

relativa alla lettura di *Gomorra* entro la «nebulosa» del *New Italian Epic* proposta da Wu Ming 1. Saviano viene citato da Wu Ming 1 per dare conto sia di quanto le esperienze letterarie di partenza degli autori considerati nel *New Italian Epic* siano variegata e differenti le une dalle altre sia in quanto autore di UNO, per il suo riferimento anche a tradizioni letterarie diverse da quella italiana (il *New Journalism* americano), per l'esistenza in *Gomorra* e nella voce che dice Io di «un'etica interna al lavoro narrativo»⁹⁶⁸ e di una certa «obliquità di sguardo», per la riconoscibilità di questo testo come epica e come *popular*, per il suo tentativo di annullare – attraverso l'individuazione del nesso tra mafia, politica ed economia – le narrazioni tossiche riguardanti la camorra come fenomeno circoscritto e ininfluenza. Il recupero di Saviano all'interno del *New Italian Epic* effettivamente è un po' arbitrario (la convergenza tra *Gomorra* e la «nebulosa» può essere condivisibile solo per pochissimi punti), come lo è quello di altri autori. Su questa stessa arbitrarietà Carla Benedetti ha speso vere e proprie parole di fuoco, in alcuni punti commettendo anche degli errori:

«Cos'hanno in comune *Gomorra* e i libri dei Wu Ming? Saviano potrebbe subire rappresaglie criminali e rischia personalmente per ciò che ha pubblicato. [...] I Wu Ming rischiano poco o nulla scrivendo fiction, o miscelando fiction e non fiction. [...] non è obbligatorio rischiare così tanto, ma per favore che non ci vengano a dire che i loro testi stanno nella "stessa intersezione" di Saviano. [...] Quasi tutto ciò che è raccontato in *Gomorra* è il frutto del lento lavoro di un singolo, di indagini di anni sul territorio, e di un coinvolgimento profondo nella realtà descritta. Quasi tutto ciò che scrivono i Wu Ming è il frutto di un lavoro assai più rapido, spesso di seconda mano, distribuito [...]. Saviano lavora come manovale al porto di Napoli per scoprire dove vanno a finire le merci cinesi e come viene organizzato lo stoccaggio. I Wu Ming tutt'al più [...] vanno a turno in biblioteca. [...] Un libro come *Gomorra* mina alle fondamenta il loro castello di teorie sulla scrittura collettiva [...]. Perciò i Wu Ming tentano affannosamente di inglobare Roberto Saviano snaturandolo, uniformandolo alle loro impostazioni, con ragionamenti capziosi che ribaltano l'evidenza. [...] Continuate [Wu Ming, ndr.] pure a produrre e autopromuovere i vostri "oggetti narrativi", ma non prendeteci in giro».⁹⁶⁹

In un articolo scritto su *New Italian Epic* Tiziano Scarpa fa esplicito riferimento all'incompatibilità tra Saviano e Wu Ming. Questa viene motivata, prima ancora che per motivazioni letterarie, per ragioni che riguardano il peso pubblico della figura di Saviano e le sue attività. Per Scarpa Saviano è nella contemporaneità uno scrittore-intellettuale degno di tale nome perché ha sfruttato appieno il carattere transmediale dell'epoca culturale in cui vive: *Gomorra* è più di un testo, ne fanno parte anche le apparizioni televisive, il discorso di Casal di Principe che gli è valsa la condanna a morte della camorra, il favore e lo sfavore di alcuni politici, la scorta della polizia e la sua stessa persona; è uno scrittore-intellettuale perché è divenuto egli stesso corpo della propria opera. Lo è perché si è separato dal corpo sociale nel quale aveva vissuto e tale separazione è stata causata da una presa di posizione. Lo è perché «ci ha messo il nome e cognome familiare con il quale era conosciuto in quei luoghi fin dalla nascita, ci ha messo la sua faccia, ci ha messo la sua voce e il suo corpo».⁹⁷⁰ Il modello archetipico che si può individuare nelle affermazioni di Scarpa e che qualifica Saviano come vero intellettuale-scrittore contemporaneo è quello dell'eretico-erotico-eroico: eretico perché parresiasista e perché avversato da un sistema (quello politico) che avrebbe dovuto sostenerlo in modo compatto,

Libellula», 1, 2009, pp. 68-76; Carla Benedetti, *Free Italian Epic*, in «il primo amore», 11 marzo 2009, ilprimoamore.com/free-italian-epic-844992242399564053/; Paolo Giovannetti, *C'è dell'epica nel New Italian Epic?*, in «CentoPagine», 5, 2011, pp. 91-103.

⁹⁶⁸ *New Italian Epic*, p. 25.

⁹⁶⁹ Carla Benedetti, *Le mistificazioni dei Wu Ming*, in «il primo amore», 22 giugno 2006, ilprimoamore.com/le-mistificazioni-dei-wu-ming-1317351778522025120/.

⁹⁷⁰ Cfr. *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*.

erotico per l'uso passionale del proprio corpo in *Gomorra*⁹⁷¹ e nelle sue «prosecuzioni transmediali»⁹⁷², eroico per il rischio che a ventisei anni si è assunto. È lo stesso Saviano a gettare i ponti verso tale considerazione della propria postura, come si può leggere nella prefazione a *La bellezza e l'inferno*:

«Scrivere, in questi anni, mi ha dato la possibilità di esistere. [...] Un lavoro che [ha] coinciso con la mia vita stessa. Se qualcuno ha sperato che vivere in una situazione difficilissima potesse indurmi a nascondere le mie parole, ha sbagliato. [...] Ma questo ha coinciso anche con una lotta, una lotta quotidiana, un corpo a corpo silenzioso, come un combattimento ombra. [...] Però puoi scrivere. Devi scrivere. Devi e vuoi continuare. Il cinismo che contraddistingue molta parte degli addetti ai lavori lascia intravedere sempre una sorta di diffidenza [...]. O il distacco di chi vuole solo fare un buon libro, costruire una storia, limare le parole sino a ottenere uno stile bello è riconoscibile. È questo ciò che deve fare uno scrittore? Questo e nient'altro è letteratura? Allora, per quanto mi riguarda, preferirei non scrivere né assomigliare a queste persone. [...] Ho avuto e ho tante paure, ma quella di morire non la avverto quasi mai».⁹⁷³

La citazione di Saviano da parte di Benedetti e Scarpa mira a far sì che Wu Ming si misuri sul modello archetipico rappresentato dall'autore di *Gomorra*. Nel confronto a distanza con Scarpa, in merito all'effettiva diversità Wu Ming/Saviano, Wu Ming 1 ravvisa alcuni problemi: «il primo sta nell'inesattezza della descrizione di come opera Wu Ming [...]; il secondo sta nel mettere a fuoco soltanto l'inizio della traiettoria di *Gomorra* e di Saviano, senza prolungarla fino a oggi [anno 2009, ndr.]».⁹⁷⁴ Per quanto riguarda il primo problema, che riguarda soprattutto l'uso degli pseudonimi, basti ricordare che la «nessunanza» che viene riconosciuta al collettivo non ha valore d'essere dal momento che il nome «Wu Ming + numerale» può essere facilmente associabile a una voce e a un nome anagrafico. Per quanto riguarda il secondo problema, all'invito a riflettere su Saviano che Scarpa rivolge a Wu Ming, Wu Ming 1 risponde con un altro invito: quello, cioè, a riflettere su Saviano andando oltre l'assegnazione della scorta e varcando «una soglia del dolore», dal momento che «dall'ottobre 2006 [...] la storia di Saviano è la storia di un dirottamento». Saviano, infatti, nella sua attività pubblica e in quella letteraria non possiede più quel carattere di dinamismo con il quale aveva esordito con *Gomorra*. Anche a guardare la narrativa che Wu Ming 1 nel 2009 non poteva conoscere non sembra essere lontana dal vero la lettura proposta: «è un "personaggio", non più uno scrittore. Come scrittore è esautorato, sovradeterminato dalla Causa che rappresenta e incarna. [...] è un simbolo. Intendo dire che è bloccato nel suo divenire, è fermo, è una fotografia. [...] Si ottiene il simbolo quando si fissa, si cristallizza, si ipostatizza l'elemento caratteristico e vitale di una cosa. Se prendo il coraggio come tratto distintivo dell'impegno civile contro le mafie, e "fisso" quel coraggio in un'immagine che torna sempre uguale e si pretende sempre valida, faccio di quell'impegno un'astrazione, ne allontano l'esperienza, ne blocco il divenire».⁹⁷⁵ Sarebbe proprio la reiterazione della commistione dell'eretico-erotico-eroico che sta alla base del modello archetipico dell'intellettuale-scrittore assunto da Saviano, e assunto da Scarpa come motivazione della sua piena funzionalità, a sancirne il fallimento. La dimensione (trans)mediatica della sua figura e, anche, del

⁹⁷¹ Cfr. ad esempio, Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006), Mondadori, Milano, 2016, p. 175: «Facevo scivolare il polpastrello dell'indice sull'intera superficie. Dall'alto in basso. Poi quando passavo sul buco, mezza unghia si arenava. Lo facevo su tutte le vetrine. A volte nei fori entrava l'intero polpastrello, a volte mezzo. Poi aumentai la velocità, percorrevo la superficie liscia in modo disordinato come se il mio dito fosse una sorta di verme impazzito che entrava e usciva dai buchi, superava gli avvallamenti, scorazzando sul vetro».

⁹⁷² *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*.

⁹⁷³ Roberto Saviano, *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano, 2009, pp. 7-14.

⁹⁷⁴ *Wu Ming/Tiziano Scarpa: Face Off*, p. 2.

⁹⁷⁵ *Ivi*, p. 4.

suo simbolo, a cui legittimamente Saviano stesso riconosce un valore “civile”⁹⁷⁶, sarebbe determinata da una necessità e non dalle funzioni dell’intellettuale-scrittore.⁹⁷⁷ La stessa esibizione di nome, cognome, faccia e corpo di Saviano può ottenere una lettura diversa alla luce del simbolo-Saviano. Se dal punto di vista del pubblico questo insieme esibito è agognato perché, nel desiderio di essere de-responsabilizzato, ne ipostatizza la delega civile («“Saviano è tutti noi”. Vada avanti lui ché ci rappresenta così bene. Soffra lui per conto nostro»), dal punto di vista del simbolo ne è prerogativa dal momento che non esiste simbolo che non possa essere facilmente riconosciuto. Il possesso di nome, cognome, faccia e corpo non è sufficiente per essere considerati intellettuale-scrittore, condizione che, infatti, nel caso Saviano viene «soffocat[a] nel simbolo».⁹⁷⁸

Su queste basi, per sottrazione, Wu Ming ha preso le misure per definire cosa possa essere uno scrittore-intellettuale nella contemporaneità italiana. Per essere tale questa figura dovrebbe rifiutare la cristallizzazione della sua persona e della sua personalità letteraria, a prescindere dalle speranze del pubblico e dagli indirizzi della politica. Se si riesce a evitare il pericolo della cristallizzazione (cosa diversa dalla predisposizione a una tematica) nome, cognome, faccia e corpo possono anche passare in secondo piano. Abbandonando la mitopoiesi per i motivi che abbiamo visto e avviando un processo di ripensamento anche sulla forma del romanzo storico, Wu Ming ha fatto in modo sia di evitare di “savianizzarsi”, cioè di cristallizzarsi su forme e tematiche, sia, più importante, di “de-savianizzarsi”. Wu Ming è quindi uno scrittore-intellettuale che per certi versi ha dei debiti con la figura à la Zola.⁹⁷⁹ È sulla base del capitale culturale rappresentato non solo dalle opere prodotte in passato e dalla ricezione che queste stesse opere hanno avuto, ma anche dal ripensamento a cui queste stesse sono state soggette⁹⁸⁰, che Wu Ming può ancora avere la possibilità di esprimere una parola pubblica. Benché le posizioni assunte nel tempo siano state spesso di polemica, la figura di scrittore-intellettuale che Wu Ming interpreta non discute della contemporaneità e dei rapporti che l’hanno prodotta da una condizione di immobilità e fissazione in sé. Come mostrato dagli sviluppi nell’assunzione dei temi da trattare, dalle riflessioni sulle forme letterarie da impiegare, dal superamento di certe posizioni ideologiche non più sostenibili o praticabili e, infine, anche dall’uso e dall’abbandono dei mezzi di comunicazione, Wu Ming come scrittore e come intellettuale non si astrae nel simbolo che le sue attività potrebbero produrre. Rifiutando il “volto” mediatico nella consapevolezza che l’identità anagrafica può sempre essere ricostruita da quanti le assegnano un valore intrinseco, Wu Ming si esprime sulla realtà (in quanto intellettuale) affinando e motivando le tecniche letterarie reputate più adatte (in quanto scrittore), senza per questo farsi eretico, erotico o eroico.

⁹⁷⁶ Cfr. *La bellezza e l’inferno*, p. 14: «se sono diventato un “fenomeno mediatico”, questo lo devo in fondo ai miei lettori. In questi anni io ho compreso l’importanza del confronto mediatico. Quando [...] ci sono la voglia e il desiderio di tanti di sapere e di cambiare, perché non possono essere usati tutti i mezzi, i *media*, possibili per unire le forze?», p. 14.

⁹⁷⁷ *Wu Ming/Tiziano Scarpa: Face Off*, p. 5: «Saviano non può comportarsi in altra maniera: ha davvero bisogno di questa ossessionante presenza pubblica, di questo *overstatement* di solidarietà anche pelosa, perché gli garantisce incolumità. [...] Non inganni il fatto che Saviano è presente, si fa ascoltare, scrive articoli lunghissimi su *Repubblica*. Li scrive in quanto simbolo, ha quello spazio perché è un simbolo».

⁹⁷⁸ *Ibidem*.

⁹⁷⁹ Lo scrittore-intellettuale zoliano – sfidando l’opinione pubblica dominante e mettendo sul piatto il capitale simbolico della propria produzione (e non la propria persona), mettendo sul piatto il capitale simbolico della propria produzione e sollecitato dall’«urgenza di una situazione estrema» – riesce, da un lato, a rendere autonoma e indipendente la propria attività letteraria e, dall’altro, a evitare lo specialismo, che «esime gli scrittori dall’interessarsi attivamente di vicende che ricadono sotto la giurisdizione di altre corporazioni», cfr. *Lo scrittore come intellettuale*, pp. 135-163: 136.

⁹⁸⁰ Per fare due esempi: Wu Ming 1 definisce *Asce di guerra* «un tentativo non molto riuscito di “ibridazione esoletteraria”» (*New Italian Epic*, p. 42, mentre *Altai*, *Manituana* e *New Thing* vengono considerati una sorta di contro-altare rispetto all’insoddisfacente raffigurazione e rappresentazione femminile di *Q*, cfr. Celluloid Liberation Front, *Wu Ming: a band of militant storytellers*, in «The New Statesmen», 29 maggio 2013, <https://www.newstatesman.com/culture/2013/05/wu-ming-band-militant-storytellers>.

Evitando ammiccamenti e maschere, ma permettendo che nei luoghi preposti (Lettere, Titoli di coda) la sua identità reale possa essere riconosciuta senza che il narrato ne risenta⁹⁸¹, Wu Ming 2 in *Timira* «non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, [...] nella consapevolezza che una mediazione [...] è consustanziale all'atto della rappresentazione».⁹⁸² Come Wu Ming 2 non tratta mai, nelle porzioni di testo in cui più si espone, le questioni del razzismo, del sessismo, del colonialismo e del fascismo assumendo una posizione distanziata rispetto agli argomenti, così Isabella non tratta mai tali fenomeni se non ripiegandoli sul proprio Io. La stessa presenza di foto e documenti fotocopiati nella narrazione non tende a mostrare la “cosa in sé”, ma solamente a fortificare il rapporto linguistico tra l'esperienza di cui si dà conto e la “cosa”, in una sorta di restaurazione della «dialettica fra parole e cose che il postmoderno aveva spezzato».⁹⁸³

La scrittura dell'io, oltre a essere in *Timira* lo strumento avvertito come più congeniale alla narrazione di questa specifica storia, svolge anche un'altra funzione. In associazione con la documentazione presentata e quella citata nei Titoli di coda, la funzione è quella di convincere il lettore di una verità, la cui espressione evita, da un lato, «il gioco postmoderno della pandemia finzionale» e, dall'altro, la «supposta brutalità neo-naturalistica». Come scrive lo stesso Donnarumma: «La voce [...] non è mai neutra: viene sempre da un punto preciso, ed è plausibile o credibile proprio in ragione della propria particolarità. *Non è tanto l'oggettività delle prove, quanto la soggettività delle testimonianze a persuaderci*».⁹⁸⁴ L'assenza di giudizi netti, espressi da Wu Ming 2 o Isabella, mostra quanto la finalità della scrittura dell'io praticata non sia verso la giustizia, ma appunto verso la verità.⁹⁸⁵ Una verità che dispone in *Timira* di un abbondante corpus documentario che il lettore è libero di consultare o meno. La libertà concessa al lettore non deve essere considerata come una variante dei giochi postmoderni, come una sorta di testualizzazione del mondo o come un livello nascosto all'interno di una costruzione a più piani che solo l'*expertise* del lettore può decifrare. A differenza, infatti, di opere postmoderne in cui l'eccesso di riferimenti nei confronti della realtà e il ricorso all'enciclopedismo non sono che un eccesso di quantità e un ricorso a una quantità (e non sottintendono una qualità), l'opera dell'autore ipermoderno fa qualcosa di diverso. Per mezzo di una mediazione soggettiva che differenzia il discorso prodotto da una massa di discorsi indistinguibili gli uni dagli altri, l'autore ipermoderno riferisce una serie di fatti veri non con l'intenzione di disconoscerli in quanto tali.⁹⁸⁶ Il meccanismo della restituzione di storie plurali, vere nelle loro esperienze, attraverso l'io personale dell'autore o altrui nel caso dei racconti biografici, è finalizzato a trovare un punto di accesso verso gli eventi e a produrre delle riflessioni a partire dalla loro osservazione. L'orientamento verso la «particolarità delle vicende concrete» serve all'autore ipermoderno di *Timira*, nonostante compia anche il gesto ulteriore rappresentato dai Titoli di coda, perché il suo principale problema non è quello di far comprendere, ma quello di mostrare un'esperienza di vita, dal momento che è nell'esperienza che si fonda «l'autorità di chi analizza una porzione di realtà sociale o un problema di rilevanza pubblica».⁹⁸⁷

Se l'autore ipermoderno di *Timira* nel suo trattare la storia di Marincola riconosce al racconto come dispositivo un valore maggiore rispetto a un trattamento puramente saggistico, come quella seguita da Costa e Teodonio per la figura di Giorgio, questo non è motivato solo dall'agio maggiore provato da Wu Ming 2 nei confronti della narrativa, ma soprattutto dal fatto che nello storytelling la

⁹⁸¹ In questo modo Wu Ming 2 evita che in *Timira* si crei una competizione tra la propria vita e la propria individualità, da un lato, e quelle di Isabella, dall'altro.

⁹⁸² *Ipermodernità*, p. 147.

⁹⁸³ *Ibidem*.

⁹⁸⁴ *Ivi*, p. 188. Corsivo mio.

⁹⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 119: «Se la cultura postmoderna intendeva abbattere la verità come un idolo vuoto e minaccioso, l'ipermoderno tende a ristabilirne i diritti, in modo antidogmatico e, anzi, attraversando lo scetticismo postmoderno».

⁹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 185: «La fedeltà alle fonti e la verificabilità del referto non bastano a rendere credibile il racconto: occorre anche la mediazione di uno sguardo soggettivo».

⁹⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

«pronuncia soggettiva» e il «richiamo alla concretezza di un'occasione» possono trovare un punto di fusione che la saggistica classica, pur permettendo la riconoscibilità dell'io, non assicura.⁹⁸⁸

⁹⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 150-156: 151.

Capitolo 4.

Il romanzo ego-saggistico ipermoderno. Il terrore di essere una macchina da calcolo a 37°.

1. Sapere, non sapere e pensare in letteratura.

Nella sua inchiesta su come il sapere cambi di statuto nella società postindustriale e nella cultura postmoderna Jean-François Lyotard si pone preliminarmente una serie di interrogativi. Oltre a quello relativo alla tipologia di società da assumere per individuare la relazione tra sapere e sua concretizzazione al tempo della fine delle “grandi narrazioni”⁹⁸⁹, un punto di grande importanza nell’indagine di Lyotard è quello riguardante il significato del sapere. Lyotard mostra di pensare al “sapere” nella società postindustriale e nella cultura postmoderna non come a un insieme di «enunciati denotativi»⁹⁹⁰, ma come alla somma di una serie di competenze (efficienza, condivisibilità, gradevolezza, ecc.) il cui possesso qualifica un soggetto – consapevole dei contesti sociali in cui si esprime – come sapiente.⁹⁹¹ Il consenso sociale che tale sapere “performativo” riesce a conquistarsi è per Lyotard sia la discriminante principale per distinguere tra chi sa e chi non sa sia la condizione grazie alla quale esso può svilupparsi in «cultura di un popolo».⁹⁹² Affinché il sapere diventi «cultura di un popolo» è, però, necessario che esso si avvalga di qualcosa che gli è contrario, ovvero il racconto. Venuto meno il «potere di centralizzazione»⁹⁹³ che nel periodo delle grandi narrazioni era assicurato dalle autorità tradizionali (Stati-nazione, professioni, istituzioni, ecc.), per Lyotard nella società postindustriale e nella cultura postmoderna si è verificata una «reintegrazione della dignità delle culture narrative», che ha trovato proprio nella narrazione lo strumento grazie al quale pervenire a una «legittimazione delle nuove autorità».⁹⁹⁴ In una condizione di libertà dall’autorità tradizionale, il tema del sapere va ripensato secondo il paradigma inconsueto delle posizioni narrative. Nel contesto postindustriale e postmoderno il racconto diventa «forma per eccellenza»⁹⁹⁵ del sapere, oltre che per la sua disponibilità ad accogliere una pluralità di giochi linguistici, perché determina in modo inequivocabile una serie di condizioni. Fa chiarezza su cosa bisogna dire per farsi comprendere, su cosa bisogna ascoltare e recepire per poter prendere la parola e farsi – successivamente – destinatario, su cosa bisogna trasmettere di se stessi mentre si svolge la funzione di destinatario per poter essere «situato in posizione di referente diegetico di altre contingenze narrative».⁹⁹⁶ Nella disamina di Lyotard è la forma del racconto, il luogo della trasformazione in epopea di ciò che di epico non ha niente, che permette al tempo della fine delle grandi narrazioni e della Tradizione l’esistenza di un legame sociale basato su una serie di regole pragmatiche ben conosciute.

Ciò di cui Lyotard discute è, in sintesi, ciò a cui comunemente si fa riferimento con l’espressione svolta narrativa (*Narrative Turn*). Dalla ricostruzione che Meneghelli effettua sul dibattito critico svoltosi intorno alla sua periodizzazione⁹⁹⁷ è possibile desumere un punto fermo: «i racconti ci saranno pure *sempre* stati [...]. La differenza è che adesso noi li notiamo, li osserviamo, ne

⁹⁸⁹ Illuminismo, Idealismo e Marxismo. Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1981), trad. it. di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano, 2014, pp. 24-29.

⁹⁹⁰ Un enunciato denotativo nella lettura di Lyotard è qualsiasi enunciato in cui il destinatario, ovvero il soggetto che lo proferisce, si situa in una posizione di superiorità, derivante dalla conoscenza del tema del suo stesso enunciato, rispetto a quella del destinatario, che invece è costretto a dare o rifiutare – relativamente al tema su cui insiste la discussione – il proprio «assenso». Cfr. *ivi*, p. 21.

⁹⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 38.

⁹⁹² *Ivi*, p. 39.

⁹⁹³ *Ivi*, p. 31.

⁹⁹⁴ *Ivi*, p. 56.

⁹⁹⁵ *Ivi*, p. 40.

⁹⁹⁶ *Ivi*, p. 42.

⁹⁹⁷ *Storie proprio così*, pp. 16-37.

registriamo la presenza con una sensibilità inedita e con strumenti di rilevazione particolarmente affinati. In altre parole, non si tratta solo della pervasività ma anche della *visibilità* che il racconto ha acquisito». ⁹⁹⁸ Se Lyotard, nella società e nella cultura a cui si riferisce, ha individuato per il racconto come apposizioni quelle di forma del sapere, funzione della sua performatività, luogo e momento della legittimazione, pragmatica della socialità, Meneghelli aggiunge un tratto solo in apparenza facilmente intuibile – quello, cioè, della sua visibilità. Tale tratto configura per qualsiasi tipo di comunicazione la narratività come una «sorta di *metalinguaggio* universale». ⁹⁹⁹ Si può discutere se la visibilità di questo metalinguaggio possa essere o meno l'indice di una nuova modalità di pensiero accanto a quella logico-classificatoria, un sintomo di una «ritrovata centralità o una nuova rilevanza della letteratura», il fenomeno attraverso cui si dichiara la costruzione della personalità individuale ¹⁰⁰⁰ o attraverso cui impone una «concezione prescrittiva» ¹⁰⁰¹, esercitare una funzione moralistica o proporre «qualcosa *in sé* di benigno, curativo, terapeutico, etico». ¹⁰⁰² Ritornando al contesto letterario, ciò di cui andrebbe realmente discusso è questo: cosa comporta per un testo letterario il riconoscimento della centralità del racconto come forma della trasmissione di concetti? In che modo influisce la preminenza di questa forma sull'organo di pensiero che soggiace in ogni testo letterario, sul suo “cervello”? È in grado di scindere quello che abbiamo definito come organo dalle azioni che dovrebbe produrre, e quindi riprodurre, rappresentare? Infine, se è nel narrativo che si pone la trasmissione di un concetto o di un sapere, in che modo si rende *visibile* questa stessa trasmissione e in che modo il “cervello” del testo letterario agisce al fine della visibilità? L'insieme di queste domande può essere ridotto e proposto in un'unica soluzione, sempre interrogativa: Meneghelli, infatti, lo risolve chiedendosi «how does literature think?». Il punto centrale della risposta a questa domanda insiste sul fatto che la letteratura propone un pensiero associato all'azione di uno o più individui attraverso lo strumento della messa-in-scena: «literature thinks through the incorporation, the *mise-en-scene*, of philosophical or ideological discourses in the text's fabric, attributing them to fictitious characters [...] or to a narrative voice more or less close to that of the author». Questi discorsi, presenti nel testo per mezzo dell'incorporazione, producono «a particular kind of truth», un pensiero “impuro”, tale non perché viziato da qualche difetto o mancanza, ma perché contrario alla purezza dell'astrazione, in quanto assoggettato alla *tirannia* di un punto di vista marcato (quello, cioè, dei personaggi o della voce narrante). ¹⁰⁰³ Se quella narrativa sembra essere la modalità fondamentale attraverso cui la letteratura “pensa” è perché è essa che promette di rendere possibile l'impossibile, ovvero fornire un senso a una serie di azioni e di eventi per mezzo della loro chiara collocazione lungo un flusso temporale, dal quale emergono dei nessi casuali che favoriscono il fenomeno della comprensione totale (l'intramamento teorizzato da Ricœur) ¹⁰⁰⁴; promette, in sintesi,

⁹⁹⁸ *Ivi*, p. 16. In corsivo nel testo.

⁹⁹⁹ *Ivi*, p. 23. In corsivo nel testo.

¹⁰⁰⁰ John Christman discute proprio della possibilità dell'unità narrativa come condizione per discutere della personalità individuale, chiamando in causa concetti ben presenti alla critica letteraria e alla narratologia come le connettività causali, temporali e tematiche e giungendo alla conclusione che queste tre «relations holding among events (or descriptions of events) that would characterize an event combination» siano «implausible as a requirement for unified selves, persons, or personalities», cfr. John Christman, *Narrative Unity as a Condition of Personhood*, in «Metaphilosophy», 35, 5, 2004, pp. 695-711: 701-702.

¹⁰⁰¹ *Storie proprio così*, p. 184.

¹⁰⁰² *Ivi*, p. 28. Sulla tendenza terapeutica del racconto (letterario e contemporaneo) si è espresso anche uno degli autori di questa tesi, cfr. *Contro l'impegno*, p. 33. In corsivo in entrambi i testi. In relazione alla labilità tra prescrizione ed etica, tra moralismo e progressismo, che sembra caratterizzare il racconto contemporaneo Filippo La Porta si è espresso, invece, su Wu Ming, cfr. *L'estremo contemporaneo*, p. 176.

¹⁰⁰³ Donata Meneghelli, *Thinking Literature, Thinking Narrative: Liaisons Dangereuses*, in «L'Esprit Créateur», 54, 3, 2014, p. 41.

¹⁰⁰⁴ Cfr. Paul Ricœur, *L'identità narrativa*, trad. it. di Anna Baldini, in «Allegoria», 60, 2009, p. 97: «La contingenza – cioè il fatto che uno specifico avvenimento avrebbe anche potuto svolgersi in un altro modo o non verificarsi affatto – si trova [...] in armonia con la necessità e la verosimiglianza che caratterizzano la forma generale del racconto: ciò che nella vita sarebbe un puro caso, senza rapporto evidente con alcuna necessità o verosimiglianza, nel racconto contribuisce all'avanzamento dell'azione».

di fare evolvere – puntando il proprio perno sulle figure dei personaggi – il miscelaneo, il confuso e l'in-causato nei loro opposti: l'unito, il comprensibile e il causato. Per mezzo della collocazione temporale e della notazione dei nessi, il narrativo permetterebbe al pensiero del testo di collegare la letteratura e la vita.

La mia idea – sviluppatasi a partire dalla scelta dei tre casi-studio presentati – è che la correlazione tra ciò che il “cervello” pensa o presenta come proprio pensiero e l'azione dei personaggi, siano essi di fantasia o figure quanto più vicine alla persona dell'autore, non è sempre valida o pacifica. Non sempre il pensiero del testo letterario è, in pratica, pensiero in azione: esso può essere puro anche in presenza di una voce narrante o di un personaggio a cui attribuirlo. Anzi, è proprio alla luce degli sviluppi della svolta narrativa storica e nella bulimia di parole da cui la letteratura sembrerebbe caratterizzata, oltre che da una certa riemersione dell'Io, che una parte della produzione italiana contemporanea risulta avere compiuto un passo ulteriore. Prima di illustrare in che modo tale passo sia in relazione sia con il modo di pensare della letteratura e con la correlazione tra pensiero puro e presenza dell'Io vanno considerati altri elementi al fine di trarre degli iniziali spunti di riflessione.

Sul finire del diciannovesimo secolo Ercolino rileva nella letteratura francese, come reazione al Naturalismo, la tendenza da parte dell'autore – come voce narrante o per mezzo dei personaggi – a far sì che sia il lettore a pensare autonomamente. Il programma del Naturalismo per il romanzo (come definito da Zola) si basava su tre caratteristiche ben precise: «la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. [...] [Le refus de la] invention extraordinaire», «le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune», «le romancier naturaliste [disparaît] complètement derrière l'action qu'il raconte».¹⁰⁰⁵ In un'opera così concepita, che individuava in una trasparenza che fosse mimetica della realtà il suo più alto attributo¹⁰⁰⁶, risulta chiaro quanta poca rilevanza potessero trovare la non consequenzialità di certi eventi, le esagerazioni di certi individui, la “voce” dell'autore, l'interesse ermeneutico sul perché delle cose: «In a fiction that pursued the impersonal and objective representation of reality at least theoretically, there was no room for burdensome conceptual intrusions».¹⁰⁰⁷ La reazione al programma naturalista per il romanzo si sarebbe sviluppata innanzitutto a livello di inconscio politico:

«L'abbruttimento e la prevedibilità dei personaggi, la compartimentazione della narrazione in scene, e la natura seriale stessa dei *Rougon Macquart*, rispecchiano le dinamiche di alienazione e produzione del capitalismo monopolistico nell'ultimo quarto del XIX secolo [...]. Nel segno dell'opposizione al tempo storico, [ritorna] in auge la complessità del personaggio del romanzo, dopo il suo parziale svuotamento da parte del naturalismo. [Del romanzo si] risveglia il potenziale critico [...], a lungo soffocato dall'estetica conformista del naturalismo».¹⁰⁰⁸

Parallelamente alla complicazione dell'esperienza culturale avutasi verso la fine del diciannovesimo secolo e favorita da una «opulenza polifonica»¹⁰⁰⁹ che provoca nelle arti una «reazione sia difensiva,

¹⁰⁰⁵ Émile Zola, *Gustave Flaubert. L'écrivain*, in *Les romanciers naturalistes* (1881), Collection XIX, Paris, 2016, livre électronique. Per una considerazione “pratica” sul programma del Naturalismo, cfr. *Romanzo-saggio*, p. 18: «Un programma davvero radicale, così radicale che non trovò mai piena applicazione – il che non sorprende: un romanzo senza trama e senza alcuna concessione al romanzesco sarebbe stato destinato al fallimento editoriale (i romanzieri naturalisti erano scrittori professionisti, dovevano vendere per guadagnarsi da vivere, e non potevano permettersi eccessi di sperimentazione)».

¹⁰⁰⁶ Per l'immagine della trasparenza e della metafora del vetro nell'opera del Naturalismo, cfr. Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze, 2004.

¹⁰⁰⁷ Stefano Ercolino, *Realism and Dialectic: The Speculative Turn and the History of the Nineteenth-Century European Novel*, in «Novel: A Forum on Fiction», 52, 2, 2020, p. 151.

¹⁰⁰⁸ *Romanzo-saggio*, pp. 29-30.

¹⁰⁰⁹ Ercolino sintetizza gli elementi di questa opulenza citando «la crisi del pensiero hegeliano; la nascita e l'ascesa della cultura positivista [...]; la diffusione parallela e sotterranea di filosofie irrazionalistiche, culminate nella beatificazione di Schopenhauer e di Nietzsche nella cultura europea di fine secolo; la diffusione del materialismo storico di Karl Marx e l'organizzazione della sinistra internazionale; il nazionalismo; il messianismo; la musica di Wagner; il pragmatismo di Charles Sanders Pierce e di William James; lo spiritualismo e l'occultismo», *ivi*, p. 79.

che critica»¹⁰¹⁰, viene individuato nella sintesi uno strumento in grado di riferire e chiarire la nuova condizione socio-culturale. Per mettere in opera tale strumento si resero quindi necessarie due cose: il deprezzamento di un indirizzo, come quello naturalista, che mirava esclusivamente al “modo” e non al “perché” delle cose, da un lato, e una vera e propria «riorganizzazione metafisica ed epistemologica» della ragione, che portò alla promozione di quella di tipo soggettivo su quella di tipo oggettivo, dall’altro. All’osservazione di un mondo sempre più “polifonico”, che sembrava aver perso il proprio carattere di ragionevolezza e dal quale l’individuo poteva sentirsi escluso perché il vincolo tra armonia e totalità sembrava essersi spezzato, l’attributo dell’oggettività non poteva più vantare credibilità. La riorganizzazione metafisica ed epistemologica, quindi, elevò la soggettività a credibile garante per la comprensione del mondo e a mezzo per rendere le cose accessibili.¹⁰¹¹ In reazione al sistema artistico dominante fino alla crisi epistemologica seguita alla complicazione culturale e avvenuta sul finire del diciannovesimo secolo si assiste sia all’affermazione di un diverso tipo di pensiero (quello soggettivo su quello oggettivo) sia alla messa in rilevanza di ciò che era stato marginalizzato.¹⁰¹² Se il rapporto con il mondo prima della crisi della polifonia culturale veniva espresso attraverso la dialogicità, tanto che, come scrive Northrop Frye, il problema tecnico principale per il romanziere era quello «to dissolve all theory into personal relationships»¹⁰¹³, successivamente il sistema dominante del romanzo dovette subire un ripensamento strutturale utile a esprimere questa mutata condizione culturale. È in questo modo che si è avuto un passaggio dall’ambito del “modo” di «[a] scenic impulse [relied] on a range of textual devices [...] such as descriptions, dialogues and, chiefly, affect»¹⁰¹⁴ a quello del “perché” tipico del «speculative impulse». Notando la contemporaneità tra l’affermazione di determinati fenomeni (la «polifonia culturale», la crisi epistemologica) e la reazione degli artisti a quest’ultimi (la dismissione del naturalismo, il pensiero soggettivo), si può sottolineare come nel periodo discusso vi sia stata nel romanzo un’opposizione tra elementi narrativi ed elementi non-narrativi. Infrangendo «[the narrative] event-based grammar»¹⁰¹⁵ e «ostruendo [...] il flusso narrativo»¹⁰¹⁶ per la sospensione della temporalità e della logica causale che sono in grado di imprimere al testo letterario, gli elementi non-narrativi riassumibili nella definizione di portati sapienziali (aforismi, massime, giudizi, commenti, voci di saggezza popolare, ecc.) danno corpo all’impulso speculativo, che può trovare spazio all’interno del testo distinguendosi da altri simili impulsi caratterizzanti altre forme di comunicazione, come, ad esempio, i trattati filosofici. A questa altezza cronologica l’impulso speculativo nel sistema artistico della letteratura è, quindi, in relazione con i progressi, o con le crisi, considerati dai discorsi della filosofia¹⁰¹⁷, motivo per cui i portati sapienziali nei testi “reazionari” sono caratterizzati da una certa «abstracting and anti-individualizing stance typical of philosophical discourse».¹⁰¹⁸

Dopo aver preso in esame quale sia la forma grazie alla quale il “cervello” del testo pensa e in che modo tale organo ha iniziato a emergere in letteratura, va osservato in che modo la produzione del

¹⁰¹⁰ *Ivi*, p. 81.

¹⁰¹¹ Sul rapporto tra ragione oggettiva e ragione soggettiva, vd. Max Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale* (1947), trad. it. di Elena Vaccari Spagnol, Einaudi, Torino, 2015.

¹⁰¹² Il discorso sul ritorno sotto forma di rilevante di quanto era stato marginalizzato ha dei debiti con il dominante di Roman Jakobson, cfr. Roman Jakobson, *The Dominant*, in *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, Ladislav Matejka and Krystiyna Pomorska (eds.), The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1971, pp. 82-87. Cfr. anche David Carter, *Roman Jakobson (1896-1982)*, in *Literary Theory*, Pocket Essentials, Reading, 2006, p. 38.

¹⁰¹³ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957), Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 308.

¹⁰¹⁴ *Realism and Dialectic*, p. 143.

¹⁰¹⁵ *Ivi*, p. 157.

¹⁰¹⁶ *Romanzo-saggio*, p. 82.

¹⁰¹⁷ Un esempio riportabile riguardo a questa relazione è quello tra l’impulso speculativo di Robert Musil in *L’uomo senza qualità* e gli indirizzi nietzschiano, post-nietzschiano, neo-kantiano della scuola di Marburg e della fenomenologia di Husserl, cfr. Thomas Harrison, *Robert Musil. The Suspension of the World*, in *Essayism. Conrad, Musil, and Pirandello*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 56-86.

¹⁰¹⁸ *Realism and Dialectic*, p. 147.

pensiero come attività dell'Io e va individuato quale sia il paradigma più adatto a descriverlo anche alla luce dei cambiamenti grammaticalizzatisi.

In *Differenza e ripetizione* Gilles Deleuze propone, contro il dominio del ragionamento classico che si produce per via di analogie e riproposizioni di paradigmi, un nuovo significato della ripetizione. La sua intenzione è quella di dimostrare come in un quadro di ripetizione la presenza della differenza non sia qualcosa da escludere, ma da includere. Due in particolare sono gli aspetti rivoluzionari della riflessione di Deleuze: da un lato, la ripetizione non dovrebbe più essere considerata come una catena in cui vengono a disporsi, per restarvi immutabili e uguali a se stessi, i fenomeni osservati, ma, anzi, dovrebbe essere valutata come una totalità disposta a ospitare «vibrazioni, rotazioni, vortici, gravitazioni, danze o salti»¹⁰¹⁹; dall'altro, squalificata l'omologia come principio-base, ciò che nel ragionamento classico veniva deprezzato in quanto divergente rispetto a un preconconcetto o alla fortuna di un paradigma, nello sviluppo deleuziano conosce una nuova significazione: intendendo la ripetizione come ordine dinamico e non più statico, la differenza dell'elemento singolo si presenta come una novità e un'alterità che risulta essere di notevole importanza per il suo essere motivo fondante del divenire.¹⁰²⁰ Se nella filosofia tradizionale si insisteva su quanto il pensiero potesse operare solo attraverso le categorie dell'analogia e dell'omologia, ciò che in *Differenza e ripetizione* si sostiene è l'eterogenesi del pensiero stesso. Nel contesto dell'eterogenesi del pensiero di marca deleuziana molte qualità sono state rivalutate per la loro capacità di interrompere la ripetizione e favorire la differenza, e quindi, in questo modo, favorire la nascita del pensiero stesso: come riporta Paolo Vignola, «violenza, crudeltà, potenza, forza, genialità, bassezza, *décadence*, follia e persino stupidità raggiungono lo statuto trascendentale, poiché concorrono tutte alla genesi del pensiero».¹⁰²¹ È proprio sulla stupidità in relazione al pensiero come azione che si rende possibile nell'ambito della ripetizione e della differenza che si alternano nei contesti sociali e culturali ritratti dall'opera letteraria che vorrei ora soffermarmi.

La stupidità assume un notevole ruolo nella meditazione di Deleuze perché non è collocata al di fuori del pensiero, ma al suo interno. Anzi, essa sarebbe proprio la «condizione di partenza del pensiero»¹⁰²² e questo alla luce della risignificazione della ripetizione e della differenza che abbiamo visto. Isolato dalla comunità¹⁰²³, a causa della natura del proprio ragionamento, che esercita autonomamente senza avvertire l'obbligo di conformarsi ai paradigmi generali, lo stupido deleuziano appare come l'unico individuo veramente in grado di mettere in pratica la facoltà del pensiero. Ciò che lo stupido fa consiste nel lasciarsi «scioccare» da una differenza che la comunità da cui è escluso valuta negativamente e che è la scintilla del suo pensiero. Come scrive Vignola in sintesi del pensiero di Deleuze: «[la stupidità] può giungere a pensare la differenza al tempo stesso come il suo autentico cominciamento e come il suo orizzonte, ossia il nuovo».¹⁰²⁴ Poiché il pensiero si specifica solamente per la formulazione di nuovi interrogativi sulle cose, la stupidità deleuziana non solo fa parte della ragione, ma ne è addirittura il prerequisito necessario, in quanto è essa che permette il ragionamento su cose che si sarebbe portati a tralasciare.¹⁰²⁵ È in questo modo, dunque, che la stupidità si caratterizza come necessità: avendo abbandonato i paradigmi generali e ritenuti oggettivi, lo stupido

¹⁰¹⁹ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), trad. it. di Giuseppe Guglielmi, il Mulino, Bologna, 1971, p. 21.

¹⁰²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 119-209.

¹⁰²¹ Paolo Vignola, *La stupida genesi del pensiero. Trascendentale e sintomatologia in G. Deleuze*, in «Philosophy Kitchen», 1, 2014, p. 90. Cfr. anche *Differenza e ripetizione*, p. 245: «La codardia, la crudeltà, la bassezza, la stupidità non sono semplicemente potenze corporali, o fatti caratteriali e sociali, ma *strutture del pensiero come tale*». Corsivi miei.

¹⁰²² *La stupida genesi del pensiero*, p. 91. Sulla relazione tra stupidità e pensiero in Deleuze, alla luce anche della sua lettura del Cogito cartesiano, cfr. Antonio D'Acunto, *Immagine del pensiero. Nota su Deleuze e il cogito cartesiano*, in «Logoi.ph – Journal of Philosophy», II, 4, 2016, pp. 161-164.

¹⁰²³ Davide Tarizzo ricostruisce secondo tale concetto l'etimologia del soggetto «idiota», cfr. Davide Tarizzo, *Homo insipiens. La filosofia e la sfida dell'idiozia*, FrancoAngeli, Milano, 2004, p. 6.

¹⁰²⁴ *La stupida genesi del pensiero*, pp. 91-92.

¹⁰²⁵ Cfr. *Differenza e ripetizione*, p. 439: «La stupidità [...] costituisce [...] la fonte del [più alto potere del pensiero] in ciò che lo costringe a pensare».

deleuziano si pone come colui che più di tutti (in particolare del «professore»¹⁰²⁶) è in grado realmente di pensare perché ha operato in sé la «distruzione dell'immagine di un pensiero che si presuppone a sua volta genesi dell'atto di pensare nel pensiero stesso».¹⁰²⁷ Attraverso la stupidità l'individuo comprende che il pensiero non è possibile se non vi è una differenza che intercorre nella ripetizione, uno shock violento che attira l'attenzione e smuove la mente dal suo agire uguale a se stessa, armoniosamente. Tale è lo stupido impulso che sta alla base del pensiero.

È mio parere che in parte della letteratura italiana contemporanea tra l'affermazione del racconto come modo di comunicazione e di trasmissione di un "sapere" e quella della ragione soggettiva come parametro della speculazione si siano affermati, come una sorta di fascia di collegamento, i paradigmi della stupidità deleuziana e dello shock che prevede come momenti logici che producono la riflessione e stimolano l'organo cerebrale che abbiamo citato. Il raccordo tra questi diversi elementi sarebbe assicurato non solo dalla messa in opera, ma soprattutto dalla prosecuzione dell'attitudine saggistica praticata – secondo vari modi – da parte dell'autore e/o del protagonista.

2. La scrittura saggistica, l'attitudine saggistica e il saggismo.

Se è possibile definire come saggistica una certa attitudine è perché è con la forma letteraria del saggio che questa ha delle consonanze ed è per questo motivo che è importante partire da una forma di cui la letteratura critica che se ne è occupata non smette mai di sottolineare la difficoltà di definizione. Sono innumerevoli, e spesso molto caratterizzati dalla soggettività e dalle idee militanti dei critici che li hanno proposti, i punti di vista sulla forma del saggio: dalla visione lukacsiana-adorniana del saggio contemporaneo come critica all'ideologia costituita¹⁰²⁸ alla lettura di stampo femminista della nascita del genere come estrinsecazione formale di elitarismo e contraddittoria volontà di controllo, da un lato, e come scelta radicale per soggetti repressi, dall'altro¹⁰²⁹; dalla prospettiva postcoloniale che vede nell'uso del saggio un mezzo per rimettere in discussione un certo canone e porre sotto la lente d'ingrandimento «le malattie che serpeggiano tra la gente»¹⁰³⁰ alla posizione "genetica", che vede

¹⁰²⁶ Cfr. Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), a cura di Carlo Arcuri, trad. it. di Angela De Lorenzis, Einaudi, Torino, 2014, edizione elettronica.

¹⁰²⁷ *Differenza e ripetizione*, p. 227. Cfr. anche *ivi*, p. 244: «La stupidità non è l'animalità».

¹⁰²⁸ Cfr. György Lukács, *Essenza e forma del saggio* (1911), in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di Stefano Benassi e Paolo Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 106-107: «il saggista deve rientrare in se stesso e ritrovare se stesso e costruire qualcosa di suo con materiale proprio. [...] il saggista si crea i propri metri di giudizio»; cfr. Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma* (1961), in *ivi*, pp. 134-141: «Come assorbe dall'esterno concetti ed esperienze, così [il saggio] assorbe anche teorie. Solo che il suo rapporto con esse non è quello del punto di vista. Se il non aver punti di vista non continua a essere nel saggio una questione di ingenuità e di subordinazione all'alto rango dei suoi oggetti; se il saggio utilizza invece il riferimento a questi ultimi quale mezzo per infrangere l'incantesimo del cominciamento: allora esso realizza quasi parodisticamente quella polemica altrimenti spuntata che il pensiero conduce contro una mera filosofia dei punti di vista. Esso logora le teorie che gli sono vicine [...]. Il saggio è ciò che è stato sin dall'inizio, la forma critica per eccellenza; e cioè, in quanto critica immanente di produzioni spirituali e confrontazione di quel che esse sono col loro concetto, critica dell'ideologia. [...] la legge formale più intima del saggio è l'eresia. Grazie alla violazione dell'ortodossia del pensiero si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce in segreto lo scopo obiettivo dell'ortodossia». Sull'incompletezza della forma del saggio e la sua tendenza a porsi come strumento dell'eterodossia nel pensiero contemporaneo, cfr. Peter Marks, *Thinking on Paper: Incompleteness and the Essay*, in «Sidney Studies in English», 27, 2001, pp. 9-10.

¹⁰²⁹ Cfr. Ruth-Ellen Boetcher Joeres e Elizabeth Mittman, *An Introductory Essay*, in *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman (eds.), Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1993, pp. 13-14: «[Essay's genre as creation of Michel de Montaigne] originated in wealth and privilege, [...] it was the product of a nobleman whose experiences [...] were hardly common or usual even in sixteenth-century France. Thus the label "elite" has been attached to the form: the elitism not only of a social class, but certainly also of a particular gender [...]. The essay is seen as having a purifying function, as that which extrapolates meaning and form from something far messier, the chaos of experiences [...]. Form thus becomes a controlling, clarifying element. [In the use of essay as genre by women] it takes a certain degree of radical thinking to appropriate a literary form unintended for you and to make it conform to your wishes».

¹⁰³⁰ Cfr. Silvia Albertazzi, *Funzioni del saggio postcoloniale di lingua inglese*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi, il Mulino, Bologna, 2007, pp. 349-361: 361.

nella pratica del saggio – in determinati contesti storico-politico-geografici – ciò che Belén Hernández González definisce come «consecuencia de las necesidades expresivas del ser humano»¹⁰³¹; dalla preminenza del principio di piacere che vi individua Virginia Woolf¹⁰³² alla definizione di Alfonso Berardinelli del saggio come percorso militante, in cui «la critica [è] vocazione e ispirazione primaria del suo linguaggio e stile», e del tema che in esso è assunto come «rapporto in atto fra quello stesso oggetto di conoscenza e di riflessione e un soggetto pensante con il suo particolare punto di vista e la sua particolare esperienza»¹⁰³³, passando per la valutazione di panchetto da oratore d'angolo che ne dà Scott Russel Sanders, il quale sottolinea quanto alla sua esecuzione come vera e propria performance arbitraria faccia da contrappeso la sua capacità di attrarre l'attenzione del pubblico.¹⁰³⁴ La decrittazione (restaurativa o distruttiva) della realtà¹⁰³⁵ si accompagna nel saggio all'eternizzazione di quanto è passeggero attraverso il punto di vista dell'autore.¹⁰³⁶ La sua cifra è la differenza ed è in base a questa che, come forma, si caratterizza rispetto a forme che, pur non sviluppando alcuna trama, trattano un tema mettendo in risalto il processo argomentativo utilizzando ciò che Douglas Atkins definisce come «the artistic or literary effect or illusion of witnessing thinking in progress, in process».¹⁰³⁷

Assumendo la differenza rispetto ad altre forme considerate come concorrenziali, il saggio non è l'articolo. Poiché non tende né a completare né a definire una volta per tutte l'argomento di cui tratta¹⁰³⁸, ma solamente a registrare la situazione che ha prodotto la sua scelta¹⁰³⁹, il saggio non conclude alcun dibattito perché in esso manca quella condizione di oggettività che contraddistingue, invece, l'articolo accademico.¹⁰⁴⁰ Se l'articolo, praticando i codici linguistici del

¹⁰³¹ Belén Hernández González, *El ensayo como ficción y pensamiento*, in *El ensayo como género literario*, editado por Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, Universidad de Murcia SP, Murcia, 2005, p. 145. Un esempio di pratica del saggio in relazione a un determinato contesto storico-politico-geografico è rappresentato da quello del saggio in lingua spagnola prodotto durante il corso del Novecento in America Latina.

¹⁰³² Cfr. Virginia Woolf, *Il saggio moderno* (1925), trad. it. di Masolino d'Amico, in *Voltando pagina*, a cura di Liliana Rampello, il Saggiatore, Milano, 2014, edizione elettronica: «Il principio che [controlla il saggio] è semplicemente quello di arrecare piacere; il desiderio che ci sollecita quando lo prendiamo dallo scaffale è semplicemente quello di ricevere piacere. Tutto nel saggio dev'essere subordinato a questo fine. [...] Il saggio deve avvilupparci e tirare le sue tende sul mondo». Sul valore che Woolf assegna al saggio, cfr. Paolo Bugliani, «A Few Loose Sentences»: *Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 9, 2018, pp. 1-26.

¹⁰³³ Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2020³, p. 28. Berardinelli aggiunge anche, in relazione allo stile del saggio utilizzato dal soggetto pensante e militante, che «il linguaggio di tipo saggistico dichiara la situazione in cui riflessione e comunicazione avvengono: sottolinea cioè il proprio rapporto comunicativo, persuasivo, polemico con un pubblico, esprime stilisticamente delle scelte di valore, tematizza in vario modo il riferimento a teorie e l'applicazione di metodi di conoscenza e di analisi», *ivi*, p. 29. In corsivo nel testo.

¹⁰³⁴ Cfr. Scott Russell Sanders, *The Singular First Person*, in «The Sewanee Review», 4, 1988, pp. 658-659.

¹⁰³⁵ Cfr. Paolo Gervasi, *Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 9, 2018, p. 46: «Il saggio si dà il compito di ricondurre il non-essere della fantasia verso l'essere della realtà».

¹⁰³⁶ Cfr. *El ensayo como ficción y pensamiento*, pp. 157-158: «[el valor del ensayo] no consiste solamente en la noticia del instante, sino en el planteamiento de problemas que individualizan a una época, creando una perspectiva trascendente que la diferencia de las anteriores».

¹⁰³⁷ Douglas Atkins, *The Return of/to the Essay*, in *Estranging the Familiar. Toward a Revitalized Critical Writing*, The University of Georgia Press, Athens/London, 1992, p. 6. In realtà, lo stesso Atkins riconosce alla forma del saggio il possesso di qualcosa che mostra di considerare come una sorta di trama e che individua in «the adventure of “a person's thoughts struggling to achieve some understanding of a problem”», *ibidem*. Il discorso di Atkins su «the plot of the essay», tuttavia, appare motivato più dalla particolare idea che egli ha del saggio che non dall'effettivo possesso da parte del saggio di questa costituente.

¹⁰³⁸ Tanto l'etimologia quanto le diverse traduzioni che il termine “saggio” ha conosciuto (in particolare quella tedesca, *Versuch*) rimandano, infatti, alla sfera semantica della prova, del tentativo, ad azioni, quindi, che hanno inscritte in sé stesse l'inizio di qualcosa, il suo essere soppesato, e non il suo completamento.

¹⁰³⁹ Cfr. *Essayism*, p. 4. Cfr. anche Andrew Bingham, *Open Texts, Prosaic Presence: Essay, Novel, and Ethical Knowledge in Modernity*, in «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», 33, I/II, 2015, pp. 33-48.

¹⁰⁴⁰ Cfr. *The Return of/to Essay*, pp. 6-7. Se nella pratica comune si può notare come tale differenziazione non sia istituzionale, con saggi che fanno a meno di una voce centrata sull'io e articoli accademici che, invece, ne fanno uso

campo di studio per il quale viene usato, esprime per la prima volta qualcosa di sconosciuto, il saggio propone rispetto a qualcosa già noto una prospettiva inedita («[to] estrang[e] the familiar»¹⁰⁴¹). Oltre a motivi di lunghezza, che, come sottolinea Woolf, possono dipendere anche da cause culturali¹⁰⁴², il saggio *non* è il trattato perché essenzialmente non ha delle premesse da soddisfare o da verificare. Il suo discorso può iniziare da un aspetto qualunque dell'argomento assunto e i dati che trasmette possono anche non disporsi in una sequenza causa-effetto, dato che non condivide il principio della completezza che invece è preminente nel trattato. Benché nel corso del tempo abbia rivendicato a sé alcuni «territor[ies] abdicated by contemporary fiction» a causa di una certa “stanchezza” da parte della figura dell'autore¹⁰⁴³, il saggio *non* è la short story. Il saggista si caratterizza rispetto allo scrittore di fiction non tanto per l'uso di strumenti letterari né «by tone or theme or subject»¹⁰⁴⁴ quanto per una libertà di azione – preclusa a chi sviluppi una trama – che gli permette di assumere un tema, trattarlo finché vuole ed assumerne uno diverso. Più complicato è, invece, il rapporto con il dialogo: il saggio *non* è il dialogo, anche se può avere una correlazione con il concetto di dialogismo. Infatti, anche se il discorso del saggio manca di un interlocutore rappresentato da un Tu, la situazione dialogica è soddisfatta dal riferimento a un soggetto che per molti versi è simile al Lettore di Mario Lavagetto come punto finale della relazione che il testo prova a instaurare tra ciò che contiene e ciò rispetto al quale tale contenuto si forma.¹⁰⁴⁵

Il tratto particolare del saggio, come si è avuto modo di osservare, non è quello della prescrizione, della normativa o della Legge, ma è quello di una potenzialità letteraria¹⁰⁴⁶, assicurata dall'uso tanto degli strumenti del romanzo considerati formali¹⁰⁴⁷ quanto del metodo non-metodico dell'Io descritto da Lane Kauffmann, ovvero una scrittura che – mettendo in relazione «[a] living subject» e «[an] experienced object» – fa del “corpo” del saggista il luogo da cui criticare i discorsi razionali.¹⁰⁴⁸ La preminenza della letterarietà rispetto alla funzione della Legge è riconoscibile inoltre dal fatto che la tensione del saggio non è verso il “conoscere”, ma verso il “riconoscere”¹⁰⁴⁹: il suo rapporto con il sapere-qualcosa non è strumentale, ma relazionale (sapere-per-sapere). Come scrive Black, il saggio non può avere come obiettivo l'insegnamento di qualcosa di nuovo, ma solamente quello di eccitare la facoltà cognitiva e di rendere possibile il pensiero circa l'ordinario e il quotidiano¹⁰⁵⁰: «[The essay] enables a practice of response through which, on the one hand, readers participate in their cultures and, on the other, those cultures evolve».¹⁰⁵¹ È secondo questo punto di vista che non si può sostenere

questo dipende dal fatto che il saggio è una «protean form» che spesso «has impregnated some of its neighbors» e dalla scelta dell'articolaista di non escludere dal proprio pubblico il «casual reader», *ivi*, pp. 7-8.

¹⁰⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 11.

¹⁰⁴² Cfr. *Il saggio moderno*.

¹⁰⁴³ Nel 1988 Sanders individuava come segnali di tale “stanchezza” l'essenzialismo della trama, spesso carica di «satire, artsy jokes, close-lipped coyness, metafictional hocus-pocus», cfr. *The Singular First Person*, p. 661.

¹⁰⁴⁴ *Ivi*, p. 662.

¹⁰⁴⁵ La citazione del Lettore di Lavagetto appare, in questo caso, particolarmente utile perché, soprattutto nel caso di quelle tipologie saggistiche di critica della cultura, il contenuto dello scritto, per essere efficiente, deve figurarsi un individuo particolare come proprio destinatario. Cfr. Mario Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Einaudi, Torino, 1996.

¹⁰⁴⁶ Cfr. Guido Mattia Gallerani, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 5, 2016, p. 72: «Gli scritti appartenenti agli altri generi del discorso argomentativo come il trattato, il commento, l'articolo privilegiano una relazione metatestuale che fa a meno del potenziale letterario concesso alla relazione stessa».

¹⁰⁴⁷ Cfr. *The Return of/to Essay*, pp. 7-8.

¹⁰⁴⁸ Cfr. *The Skewed Path*, pp. 71-72.

¹⁰⁴⁹ Su una tale dinamica nel saggio si è espresso anche Lukács, cfr. *Essenza e forma del saggio*, p. 99: «il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non “ricavare novità dal nulla” ma “dare nuovo ordine alle cose già esistite”. Proprio perché le mette in un ordine nuovo, esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe».

¹⁰⁵⁰ Cfr. Scott Black, *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2006, p. 15 e p. 25. In realtà Black sulla natura del saggio è ancora più radicale, arrivando a definire i saggi come «first and foremost part of a practice of moral philosophy», cfr. *ivi*, p. 15.

¹⁰⁵¹ *Ivi*, p. 16.

la dipendenza della forma del saggio da precise logiche estetiche e culturali¹⁰⁵², ma ne va sottolineata l'autonomia¹⁰⁵³, benché il ricorso ad esso aumenti in quei casi in cui la letteratura reagisce a crisi culturali.¹⁰⁵⁴

In merito al carattere letterario del saggio Hernández González sostiene che il tratto del saggio è «eminentemente artistico» perché in esso, laddove in altri testi d'argomentazione vi è solo la persuasione come obiettivo da raggiungere e l'insistenza su un'esperienza estetica è avvertita come ostacolo per tale finalità, l'atto suasorio è «construid[o] con elementos estéticos tales como la ironía o la metáfora».¹⁰⁵⁵ Inoltre, il saggio deve la propria potenzialità letteraria all'artisticità prosastica¹⁰⁵⁶ e alla libertà espositiva de «los generos populares, marginales y comicos» da cui discenderebbe.¹⁰⁵⁷ In opposizione al discorso elitario del trattato o dell'articolo, che deve rispondere di sé stesso rispetto ai giuochi linguistici del campo di studio per il quale viene composto, il saggio può disporre del codice linguistico che più preferisce perché la sua funzione principale non è la conferma o la fondazione di un principio, ma quella dell'interpretazione personale. In questo senso, il richiamo ai generi popolari (della discorsività) fa riferimento a quel linguaggio prosaico («common speech») sul quale lo “spirito saggistico”, secondo Bingham, si è andato formandosi¹⁰⁵⁸; quello ai generi marginali al linguaggio sul quale nessuna foucaultiana “polizia” esercita il proprio controllo (mancando l'obiettivo dell'erudizione e dell'insegnamento non vi è alcuna attività da controllare)¹⁰⁵⁹; quello ai generi comici al carattere immaginativo che il saggio esercita e sfrutta per rendere palesi delle relazioni *razionali* inedite.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵² Per Lyotard «the essay (Montaigne) is postmodern, while the fragment (*The Athaeneum*) is modern», cfr. Jean François Lyotard, *Answering the Question: What is Postmodernism?*, eng. trans. by Régis Durand, in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, eng. trans. by Geoff Bennington and Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, p. 81 (l'appendice è assente nell'edizione italiana consultata). Il saggio, per il suo essere oggetto letterario difficilmente catalogabile, sarebbe postmoderno in quanto non governato da regole prestabilite e non giudicabile assumendo «familiar categories» testuali, mentre il frammento sarebbe moderno perché, attraverso la sua mancanza di forma, e quindi attraverso una kantiana rappresentazione per via negativa, «present[s] the fact that the unrepresentable exists», cfr. *ivi*, pp. 78-81. Per Harrison, che si rifà alla lezione di Gianni Vattimo sul rapporto tra esperienza estetica e progresso e sulle specificità del valore dell'arte rispetto a quello della scienza-tecnica, il saggio altro non sarebbe che il capitolo conclusivo del modernismo stesso, in quanto «it aims at the same absolute knowledge whose absence the fragment bemoans, the same generalizability of truth, the same unity of understanding in which the vision and the practice of life might flow together», *Essayism*, p. 217. Cfr. Gianni Vattimo, *La struttura delle rivoluzioni artistiche*, in *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1998, pp. 98-116.

¹⁰⁵³ Black sostiene tale posizionamento parlando del saggio in termini di forma «premodern, or amodern, outside the exigencies of the modern», *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, p. 60.

¹⁰⁵⁴ Per il rapporto estetico e strumentale tra utilizzo del saggio e situazioni di “società in crisi”, cfr. Jasper Delbecke, *The essay in times of crisis*, in «Performance Philosophy», 4, 1, 2018, pp. 106-121. Per la definizione di “società in crisi” assumo quella proposta dallo stesso Delbecke, cfr. *ivi*, pp. 106-107: «a society searching for itself on a representational, ideological, philosophical and existential level, a situation that often results in political and social upheaval».

¹⁰⁵⁵ *El ensayo como ficción y pensamiento*, p. 178. Sull'elemento retorico della persuasione nel saggio ha insistito anche Andrés Felipe Peralta Sánchez, *El ensayo: de la retórica restringida a la retórica de la argumentación*, in «Poligramas», 41, 2015, pp. 123-143.

¹⁰⁵⁶ Espressione presa in prestito da Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di Clara Strada Janovic, a cura di Rossana Platone, Einaudi, Torino, 2001, p. 83.

¹⁰⁵⁷ *El ensayo como ficción y pensamiento*, p. 146. Nello specifico, la relazione tra questi generi e il saggio sarebbe, inoltre, da individuare nella comunanza di alcuni elementi: negatività, funzione critica e trasgressiva, complicità e partecipazione del lettore, cfr. *ivi*, pp. 161-165.

¹⁰⁵⁸ Cfr. *Open Texts, Prosaic Presence*. Bingham definisce «prosaic» quello stile che «addresses the surplus and the essential in the concrete world of everyday meaning» e che «works to involve its readers in dialogue that results (at minimum) in an augmented experiential sense of the ideas or events involved or (at most) in an ethical or ontological transformation of the reader in the face of what has been read and thus experienced», cfr. *ivi*, pp. 33-34.

¹⁰⁵⁹ Cfr. Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, in *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino, 2004, p. 19. Sul rapporto tra discorso e insegnamento, cfr. *ivi*, pp. 22-23.

¹⁰⁶⁰ Per Harrison il legame tra il comico e la scrittura del saggio consiste, infatti, nell'interpretazione di «still unexamined relations of things», ovvero nel tentativo di comprendere la differenza che vi è tra «image» e «meaning», *Essayism*, p. 16.

La compresenza di argomentazione e potenzialità letteraria rende il saggio una forma mediatrice tra filosofia, da un lato, e letteratura, dall'altro, proprio per la sua capacità di trattenerne – all'interno di una dinamica produttiva – la ragione dell'una e il fondo immaginativo dell'altra. Scrive Robert Musil:

«Tra questi due campi si trova il saggio. Esso possiede, della scienza, la forma e il metodo. Dell'arte, la materia. [...] Esso cerca di creare un ordine. Non offre immagini, bensì una connessione di pensieri, dunque di natura logica e, come la scienza, prende le mosse da fatti, che pone in relazione. Solo che questi fatti non sono universalmente osservabili e anche il loro collegamento è, in molti casi, solo un collegamento particolare. Esso non offre alcuna soluzione totale, ma solo una serie di soluzioni particolari. Tuttavia afferma ed esplora».¹⁰⁶¹

Il saggio – ponendosi tra filosofia e letteratura – ha il doppio merito sia di fornire un rimedio al «disagio nel pronunciare delle parole astratte»¹⁰⁶² sia di illustrare la via di fuga dal vizio razionale, cioè l'esigenza scientifica di definire in categorie, e permettere così di «esprimere un pensiero sentimentale che superi [...] l'intellettualismo sterile».¹⁰⁶³

Più che ad additarla come un *vuoto* che «può essere riempito di volta in volta da forme estranee che se ne impossessano»¹⁰⁶⁴, e quindi sottolineando in qualche modo la sua inerzia in mezzo a forze presenti nel sistema dei generi letterari, sono propenso a considerare la forma del saggio – come fa Paolo Gervasi – in base alla sua capacità di sovrapporre e fondere tra loro spazi mentali diversi (*blending*). In questo modo l'irregolarità e l'infrazione che sembrano essere suoi tratti specifici lascerebbero il campo alla capacità di stimolare l'intelletto altrui a partire dallo spaesamento che si produce dalla costituzione di un "terzo spazio" in cui si incontrano analisi e invenzione come sguardi diversi diretti sul medesimo oggetto.¹⁰⁶⁵

Data la grande malleabilità e plasticità del saggio bisogna procedere a una rilevazione di quanto si ripropone nella differenza. Come mostra Réda Bensmaïa, la possibilità di individuare elementi ricorsivi nella forma del saggio, pur sulla base delle differenze che si rilevano tanto nella sua pratica "singolare" quanto nella sua prospettiva "generale", è fattibile. Il saggio di Bensmaïa è dedicato alla scrittura saggistica di Roland Barthes ed è quindi ovvio che in più di un passaggio ciò che egli scrive sia valido solo per la sua produzione e, soprattutto, solo per il suo pensiero. Ma nel suo intendere il saggio, forma per cui quelli di Barthes assurgono a casi-studio, come testo riflettente piuttosto che come riflessivo¹⁰⁶⁶, nel suo sottolineare l'appartenenza di questa forma a un ambito più ampio del pensiero, Bensmaïa traccia una serie di elementi che ne costituiscono l'aspetto *ripetitivo*. Innanzitutto, il saggio si propone come uno spazio di dislocazione del discorso, dal momento che esso rappresenta lo strumento formale in cui trova luogo quel punto di vista «impossible to reduce to a schema, a table, or a determinate genre»¹⁰⁶⁷; attuando tale dislocazione, il saggio non mescola i generi della discorsività e dell'argomentazione, ma li complica, senza curarsi né della "legge del genere" né di

¹⁰⁶¹ Robert Musil, *Sul saggio* (1978), trad. it. di L. Mannarini, in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 145-146.

¹⁰⁶² Giuliano Lozzi, *Nietzsche, Baroja e Musil: sentieri saggistici tra letteratura e filosofia*, in *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, a cura di Giovanna Fiordaliso e Luisa Selvaggini, ETS, Pisa, 2017, p. 287.

¹⁰⁶³ *Ivi*, p. 293.

¹⁰⁶⁴ *Libri paralleli*, p. 71.

¹⁰⁶⁵ Cfr. *Anamorfosi critiche*, pp. 47-53.

¹⁰⁶⁶ Le recensioni al testo di Bensmaïa insistono molto sull'opportunità di tale definizione, in quanto la determinazione "riflettente" farebbe riferimento alla capacità del saggio di opporsi al procedimento del pensiero sistemico (pensiero speculativo vs. pensiero applicato), cfr. ad esempio Steven Ungar, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text by Réda Bensmaïa* (rev.), in «MLN», 103, 4, 1988, pp. 929-930.

¹⁰⁶⁷ *The Barthes Effect*, p. 91.

proporre una legge contraria a quest'ultima.¹⁰⁶⁸ Al disconoscimento dell'ibridazione come cifra costitutiva del saggio, si aggiunge anche la *complicatio* come sua logica. La logica della *complicatio* si attua su determinati oggetti che risultano essere particolarmente carichi di significati teoretici o ideologici.¹⁰⁶⁹ Questi oggetti vengono messi in comunicazione tra loro, nella consapevolezza che la loro eterogeneità non può essere risolta per mezzo di una semplice collocazione consecutiva: a tale situazione paradossale fa fronte una «sufficient word» che fa «risuonare» all'interno dell'eterogeneità l'unità¹⁰⁷⁰ (è per questo motivo che l'essenziale nel saggio è rappresentato non tanto dall'atto suasorio in sé e per sé quanto dallo sforzo di rintracciare quell'elemento che ponga «“everything [at] its place”»¹⁰⁷¹). Gli oggetti intellettuali che entrano a far parte del discorso del saggio, quindi, diventano rilevanti per il posto che occupano e per la relazione in cui vengono collocati.¹⁰⁷² Infatti, se la loro rilevanza dipendesse solo dal fatto di essere assunti come temi da analizzare il saggio sarebbe solo una questione di lessico, enciclopedia, etimologia e, infine, eclettismo. Tuttavia, poiché è in relazione alla complessità delle loro relazioni – e, in particolare, di quelle che il saggista produce effettuando determinate scelte – che il saggio si sviluppa, la loro rilevanza è data dalla possibilità che concedono all'autore di «explor[ing] the full range of a “spectrum”, all the phases of a circuit».¹⁰⁷³ *Complicatio* degli oggetti, affermazione di un'unità nella loro eterogeneità, osservazione delle loro relazioni: per fare tutto ciò il saggio deve dipendere necessariamente da un principio di coesione. Montaigne lo rintracciò nel *Je*, ma altri saggisti possono individuarlo in un'idea politica, in un indirizzo filosofico, in un assunto etico. Senza la presenza di tale principio il saggio non sarebbe altro che «a “literary machine” intended to produce effects, [...] a “consideration of effects”»¹⁰⁷⁴, con il conseguente risultato di suscitare l'affermazione di un lettore disattento che si aspetterà un'improbabile spiegazione – chiara e definitiva – di un dato argomento e sarà tentato tanto di assumere la molteplicità come semplice caos quanto di criticare il poco valore riservato alla *dispositio* e all'*inventio*.

La possibilità di definire come saggistica una certa attitudine non dipende dalla *forma* del saggio, ma dalla sua *essenza*. Poiché, però, non esiste la seconda senza la prima, anche questa attitudine sarà caratterizzata da una forma in cui si inverte e da una essenza che la informa. Pertanto, definirei l'essenza di tale attitudine come saggismo e la sua forma come scrittura saggistica.

Analizzando alcune opere di Joseph Conrad, Robert Musil e Luigi Pirandello, Thomas Harrison trae in merito a cosa possa essere il saggismo delle interessanti conclusioni, che, tuttavia, possono essere fuorvianti, dato che la definizione di saggismo che formula è valida esclusivamente per quello degli

¹⁰⁶⁸ Cfr. Jacques Derrida, *The Law of Genre*, eng. trans. by Avital Ronell, in «Critical Inquiry», 7, 1, 1980, pp. 55-81; cfr. anche Francesco Garritano, *Legge del testo e performatività in Jacques Derrida*, in «Philosophy Kitchen», 7, 2017, pp. 54-65.

¹⁰⁶⁹ La differenza ravvisabile in merito agli “oggetti” sui quali opera la complicazione del saggio è tra oggetti intellettuali e oggetti sensuali: i primi sono quelli caratterizzati da una complessità che emerge come tale in rapporto alle relazioni che intrattengono (in quanto tali, richiedono un'analisi), i secondi quelli che sono invece «recognizable in themselves and do not present any intrinsic semantic particularity», *The Barthes Effect*, p. 19.

¹⁰⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 59-60: «What makes for the unity of the Essay? How is it that [...] we [...] have a genuine sense of its unity and take pleasure in the text? [It is because of] the effect of an “internal resonance” in a generalized system of exchanges between disconnected parts. [...] this “effect” is neither an illusion nor an extrinsic and secondary function of the Essay. It is an absolutely central dimension». La “parola sufficiente” è ciò che «mak[es] at least two series of heterogeneous significations] resonate and communicate without, however, being their cause; it complicates things by multiplying stories, and within them, it brings about new distinctions by havin each series branch into new serie of other stories», *ivi*, p. 13. Questa parola, lungi dal colmare lo iato che intercorre tra due oggetti intellettuali diversi, concorre a mantenere costante la connessione tra di loro.

¹⁰⁷¹ *Ivi*, p. 61.

¹⁰⁷² *Ivi*, p. 18: «they can be taken from any semantic or cultural register: history, literature, painting, philosophy, sports, film, cooking – whatever you like. And, consequently, they are distinguished only by the way they are inserted into the essay's discourse».

¹⁰⁷³ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁷⁴ *Ivi*, p. 58.

autori che ha considerato. Il saggismo di cui parla Harrison coincide, infatti, con la ricerca effettuata da questi autori di un *giusto* accordo tra pensiero, sentimento e azione, nella consapevolezza che tale accordo non può che essere assente.¹⁰⁷⁵ In questo senso, quindi, il saggismo coinciderebbe, per la sua tensione alla sintesi produttiva che proviene dall'osservazione di questo problema da ogni suo lato, con il possibilitarismo, ovvero con un modo di agire "sperimentale" (costituito, cioè, da prove e tentativi) che piuttosto che dedicarsi alla datità delle situazioni ne ricerca le potenzialità.

Il saggismo di questi autori consisterebbe nel loro dedicarsi per via letteraria alla possibilità di raggiungere obiettivi che appaiono essere al di là di ogni portata.¹⁰⁷⁶ Se si sta parlando dell'esclusività della definizione di saggismo proposta da Harrison è perché il possibilitarismo dei suoi autori richiama delle posizioni critiche che sono proprie del loro periodo storico. Al dibattito filosofico e fenomenologico in cui la pertinenza della questione del *vero* veniva riconosciuta solo ai procedimenti logico-scientifici, con il conseguente deprezzamento degli strumenti artistici usati per dar conto di esperienza e conoscenza, gli autori di Harrison – rifiutando posizioni di chiusura (ad es., Simbolismo, Estetismo) e posizioni più audaci (ad es., Espressionismo, Surrealismo)¹⁰⁷⁷ – reagiscono riconoscendo un grande valore alla coscienza per la sua capacità di scorgere delle possibilità di *vero*. Il saggismo che praticano in reazione alle pressioni di una rivoluzione cognitiva storicamente individuabile è, pertanto, solo un modo di procedere. Contrariamente ad Harrison propenderei, però, per una diversa definizione di saggismo. Per evitare infatti che questo termine definisca solamente una relazione estetica tra una risposta e un insieme di pressioni che – emersi nuovi paradigmi culturali – può essere soggetta a giudizi storicistici, e, quindi, per evitare di considerarlo come un fenomeno dello stesso tipo del Simbolismo o dell'Espressionismo, definirei il saggismo come l'insieme di idee e di concetti che impone un determinato modo di procedere piuttosto che "esserne" uno.

L'espressione scrittura saggistica viene spesso utilizzata nel contesto di ciò che Christy Wampole ha definito come «the essayification of everything»¹⁰⁷⁸ e si riferisce al «nuanced process of trying something out».¹⁰⁷⁹ Se il concetto di Wampole appare troppo ampio e mal disposto ad illustrare cosa sia una scrittura saggistica vera e propria è possibile ricorrere al concetto centrale nella proposta di Francesca Gatta sulla saggificazione della scrittura narrativa. Nel fenomeno che Gatta individua come già attivo in un periodo temporale che in parte si sovrappone a quello in questa sede considerato¹⁰⁸⁰ la scrittura saggistica che opera in narrativa è dotata di una serie di attributi: uso del "catalogo" per dire qualcosa di concreto pur nell'«inafferrabilità del mondo evocato»¹⁰⁸¹, neutralizzazione della lingua per «mettere in primo piano la concretezza del mondo che si manifesta negli accadimenti quotidiani e abituali», semplificazione sintattico-lessicale come disposizione autoriale a sincerità e onestà, valore di paratassi e congiunzioni per dare consistenza agli avvenimenti considerati¹⁰⁸², uso espressivo del lessico specialistico, uso combinato di dati, statistiche e «*vis* polemica» per attaccare

¹⁰⁷⁵ Cfr. *Essayism*, p. 2.

¹⁰⁷⁶ In Musil la visione comune del mondo nell'età moderna, in Conrad l'unione tra azione pratica e ideale cui ci si è consacrati, in Pirandello la fuga da un destino ricorrente.

¹⁰⁷⁷ Cfr. *Essayism*, p. 218: «sometimes the two responses cannot even be distinguished, making the difference between "regressive" and "progressive" aesthetic procedures appear to offer merely two moves in a single utopian gamble. [...] the two moves are there: the quest for immediate and intuitive knowledge, on the one hand, and the destruction of that same dream, on the other».

¹⁰⁷⁸ Christy Wampole, *The Essayification of Everything*, in «The New York Times», 26 maggio 2013, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/05/26/the-essayification-of-everything/>. La "saggificazione del tutto" consisterebbe nello specifico in «a conscious and more reflective deployment of the essay's spirit in all aspects of life as a resistance against the zealous closed-endedness of the rigid mind».

¹⁰⁷⁹ *Ivi*.

¹⁰⁸⁰ Gatta fa infatti riferimento a molti titoli italiani usciti a partire dai primi anni Duemila, cfr. Francesca Gatta, *La saggificazione della scrittura narrativa. Lingua e stili di un nuovo genere letterario*, in «Lingua e Stile», 51, 2016, pp. 253-267.

¹⁰⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 259: «la scrittura ha [...] il carattere di una ricognizione impegnata a restituire ciò che resta, isolando frammenti, immagini e dettagli che acquistano improvvisamente un significato, una valenza che li trascende».

¹⁰⁸² Cfr. *ivi*, p. 261.

«cristallizzazioni di visioni statiche ed obsolete»¹⁰⁸³, bando dei regionalismi atto ad aumentare il «senso di estraneità» che gli autori intendono assumere come propria cifra.¹⁰⁸⁴ Poiché la discussione ruota attorno a un luogo, un paese o una città o si produce a partire dallo scarto che vi è tra un tempo passato e un tempo presente, un argomento cioè variabile, ma che – una volta assunto – viene osservato all’interno dei propri confini, la progressione del testo narrativo della saggificazione è dovuta esclusivamente agli «umori» e alle «idiosincrasie» di un “osservatore”.¹⁰⁸⁵ Si è, dunque, nei pressi del saggio narrativo, nel quale la divagazione e la riflessione si trovano in un regime minoritario rispetto al «racconto di alcuni fatti» (da cui le caratteristiche linguistiche tendenti alla neutralizzazione di cui scrive Gatta), il movimento della scrittura «tende a partire da spunti concreti e a essi tornare» (da cui il parametro del “catalogo” e la preminenza di paratassi e congiunzione), la discussione dell’autore in merito al mondo esterno assume i tratti di «un confronto concreto e più affabile»¹⁰⁸⁶ (da cui, ad esempio, la semplificazione come sincerità e onestà). Anche nella lettura di Gatta la scrittura saggistica viene osservata solo nel suo aspetto qualitativo (in particolare linguistico), confinando il suo aspetto quantitativo solo alla massa di dati considerati nella prospettiva del fatto veridico di cui discutere. Questo tipo di osservazione dice molto nel momento in cui il testo da studiare appare costruito sulla preminenza e sulla linearità di una singola *idea*: se in considerazione del “fatto veridico” del salvataggio dei naufraghi operato da “Aquarius”, del rifiuto opposto dall’Italia al suo attracco e del *pensiero infame* esposto a tale proposito dall’autore («Ho desiderato che morisse un bambino sull’*Aquarius*»¹⁰⁸⁷), Edoardo Albinati discute del codice marittimo, della realpolitik dei paesi europei che affacciano sul Mediterraneo, dei numeri del governo italiano e dei morti del terrorismo, questa discussione avviene solo perché alla base del testo vi è stata un’*idea* ben precisa da sviluppare e la presenza di tutto ciò che vi leggiamo è legittimata dal fatto di appartenere ai suoi confini. Nel momento in cui, però, il testo da considerare è sottomesso al regime della complicazione il parametro della qualità non è più sufficiente.

Poiché la scrittura saggistica non consiste solamente nell’inveramento della relazione tra un evento da tutti osservabile, e che può essere quindi reso narrativamente, e una sua possibile interpretazione, una volta che sia stato riconosciuto il regime della complicazione come ciò che ne giustifica l’utilizzo in quanto codice comunicativo, diventano necessari due gesti critici: ricostruire le fisionomie degli oggetti intellettuali che l’autore intende mettere in relazione tra loro e analizzare in che modo tale relazione e tale discussione procedono. La necessità di questi due gesti dipende infatti dalla volontà di pervenire a una giusta lettura della scrittura saggistica in un testo narrativo, che può avvenire solo se si circoscrive il punto di raccordo in cui si esalta l’unità nell’eterogeneità (la «sufficient word» di Bensmaïa) e si individua il modo in cui la predisposizione e la costruzione di questo punto avvengono. In un testo a trazione narrativa in cui l’attitudine saggistica dell’autore è data, come scrive Graham Good, dalla predisposizione *politica*¹⁰⁸⁸ «[to offer] independent views based on individual thought and experience»¹⁰⁸⁹, il saggismo si configura come il complesso concettuale che l’autore intende discutere e come il dispositivo di cui intende complicare le relazioni interne, mentre la scrittura saggistica come lo strumento testuale per mezzo del quale concretizzare tale discussione e tale complicazione.

2.1. Il saggismo, l’attitudine saggistica e la scrittura saggistica in *Mistero napoletano*.

¹⁰⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 264-265.

¹⁰⁸⁴ *Ivi*, p. 267.

¹⁰⁸⁵ *Ivi*, p. 256.

¹⁰⁸⁶ *Storiografie parallele*, p. 84. Sul saggio narrativo in Italia, cfr. *ivi*, pp. 79-109.

¹⁰⁸⁷ Edoardo Albinati, *Cronistoria di un pensiero infame*, Baldini Castoldi, Milano, 2018, p. 12.

¹⁰⁸⁸ Qui l’aggettivo *politico* è inteso allo stesso modo con il quale è stato utilizzato nel capitolo su *TP*.

¹⁰⁸⁹ Graham Good, *The Observing Self: Rediscovering the Essay* (1988), Routledge, London, 2014, p. 174. Benché Ercolino la riferisca al saggismo, che qui invece viene definito in altra maniera, un’ulteriore definizione per l’attitudine saggistica può essere quella di «attitudine propositiva nei confronti della realtà», *Romanzo-saggio*, p. 161.

Nel saggismo di *Mistero napoletano* la complicazione si riferisce alla relazione tra il discorso napoletano e la discussione del comunismo stalinista. In questo caso l'attitudine saggistica di Rea si è concentrata sul mistero della morte di Francesca Spada, che funge anche da specola attraverso cui dire di due oggetti intellettuali tanto distanti come quelli sopra citati. La proposta relativa alla «sufficient word» di *Mistero napoletano* è quella di individuare la costanza della resistenza al progresso e all'adattamento rispetto al tempo. Infatti, tale elemento è comune sia nella promozione di un certo tipo di napoletanità e di pensiero politico meridionalista sia nella reiterazione – anche dopo la morte di Stalin – di certi paradigmi nella pratica partitica del comunismo.

In che modo si struttura la scrittura saggistica di questo testo? In che modo avviene la costruzione del rapporto tra gli oggetti intellettuali del saggismo in *Mistero napoletano*? Innanzitutto, rileverei quelle che potrebbero essere avvertite come delle mancanze, in particolar modo per quanto riguarda uno dei crucci dell'autore, e cioè il mancato contributo del sottoproletariato nella vita cittadina e la sua mancata attrazione da parte del Partito. La mancanza di cui si vuole dare conto è, in sintesi, quella relativa a una questione di numeri: Rea in *Mistero napoletano* non espone mai in modo significativo i *numeri*, intendendo con questo termine le statistiche, i dati e i rapporti, che pure vi devono essere stati, relativi alla situazione del Lumpenproletariat. Una prima risposta, desumibile dalla sociologia e dalla fenomenologia della miseria, potrebbe essere quella che prova a dare Thomas Belmonte¹⁰⁹⁰, ma non è sufficiente. Se si considera il grande valore che Rea riconosce allo scontro ideologico sul sottoproletariato e al suo mancato assorbimento da parte delle infrastrutture portuali è rilevante che in *Mistero napoletano* non vi sia traccia di percentuali o di analisi “numeriche” riguardanti questa classe sociale. La formulazione di una risposta esaustiva deve, quindi, tener conto del modo in cui – nelle relazioni istituite da Rea tra discorso napoletano e discorso comunista – il “dato” viene utilizzato. In questo senso a essere rilevante è la presenza in corpo di testo di lunghe citazioni tratte da saggi, da opere di personaggi pubblici, persino da sbobinate di registrazioni.

Nella disposizione progressiva di queste citazioni ciò che va notato è innanzitutto un aspetto che definirei di correlazione. Nei primi due terzi (all'incirca) del testo le citazioni provengono da luoghi ben identificati da nomi di autore, date di pubblicazione, case editrici. Nell'ultimo terzo le citazioni provengono quasi esclusivamente da luoghi di difficile reperimento; il caso davvero più eclatante nel corpus delle citazioni che l'autore propone è però quello relativo a un discorso, il cui verbale è andato disperso, che Renzo avrebbe tenuto di fronte ai compagni di Partito e che lo stesso Rea, che lo ricostruisce grazie ai ricordi di alcuni che lo avrebbero ascoltato di persona, presenta come «congettura».¹⁰⁹¹ Questo corpus quindi principia sotto l'egida della precisione e quasi della filologia, come si nota dalle indicazioni bibliografiche, e si avvia alla conclusione sconfinando entro i limiti dell'immaginazione e dell'impossibilità del controllo¹⁰⁹²: dal metodo scientifico a un metodo non scientifico. Se si è parlato di correlazione è perché, parallelamente alla disposizione di queste citazioni, in *Mistero napoletano* si assiste prima alla costruzione di un contesto rispetto al quale l'autore avverte la necessità di discutere di tutto (da qui quindi i riferimenti a Lauro, al dopoguerra italiano, alla presenza della borghesia illuminata in città, ecc.) e il rapporto tra presentazione oggettiva e interpretazione soggettiva è bilanciato; in seguito si assiste all'esplosione di quanto è stato raccolto e di quanto si intende dare conto¹⁰⁹³, giungendo in questo modo a ciò che viene presentato come il vero nucleo del testo, cioè una proposta relativa ai motivi del suicidio di Francesca. Si crea quella che

¹⁰⁹⁰ Esclusa dai rapporti di produzione, questa classe sociale – dal punto di vista di un'ortodossia come quella che nel PCI napoletano era imperante – non può conoscere rilevanza storica. Sui rapporti tra sottoproletariato napoletano, mezzi di produzione e visione ortodossa marxista, cfr. Thomas Belmonte, *La fontana rotta*, trad. it. di Daniele Petruccioli, Einaudi, Torino, 2021, pp. 99-109.

¹⁰⁹¹ *MN*, p. 353.

¹⁰⁹² Cfr. *ivi*, pp. 373-374: «Vi sono “immaginazioni” di cui è difficile liberarsi del tutto una volta che si sono aperte una strada nel nostro cuore».

¹⁰⁹³ Nel capitolo dedicato a *MN* si è detto infatti di come a partire dalla seconda metà del testo, dopo la costruzione del contesto, il movimento che tende alla conclusione sia caratterizzato dalla vertigine e dalla velocità.

Meneghelli definisce come struttura contrappuntistica, in cui «la voce narrante [confronta] la Storia ufficiale con la memoria e le tracce incerte di cui sono depositari i protagonisti o i testimoni». ¹⁰⁹⁴

Il rapporto tra citazioni verificabili e non verificabili, da un lato, e progressione della scrittura verso la proposta dell'autore, dall'altro, risulta essere in correlazione con il modo in cui lo stesso testo è stato composto. Arrivando nel finale di *Mistero napoletano* al momento in cui la preminenza è riconosciuta solo all'interpretazione soggettiva e a quanto è arbitrario, la scrittura saggistica di Rea testualizza il rapporto tra ciò che della città e del Partito è verificabile, ovvero che dà riscontro alla pratica dell'osservazione, e ciò che non lo è.

Data la complicazione che deriva non solo dal mettere in rapporto tra loro oggetti intellettuali diversi, ma anche dal mettere in correlazione verificabile e non verificabile (metodo scientifico e metodo non scientifico), la scrittura saggistica di *Mistero napoletano* deve curarsi anche formalmente dell'aspetto dell'ordine. Tuttavia, poiché quanto è verificabile (i numeri dei disoccupati napoletani, il calo di preferenze nei confronti del PCI alle urne, ecc.) sembra possedere già in sé il tratto dell'ordine, quanto non lo è deve dotarsene. Ciò diventa necessario non per ragioni suasorie (l'interpretazione è altra cosa dalla testimonianza), ma per ragioni di equilibrio: cioè, per fare in modo che il discorso finale non sia schiacciato dai “numeri” e dall'esattezza filologica. Con l'intensificarsi del valore dell'interpretazione e della supposizione rispetto a quello della presentazione dei fatti che si ha a partire dalla seconda metà del testo, l'utilizzo dell'elenco numerato da parte di Rea tende a tenere sotto controllo l'elucubrazione. L'elenco del «teorema della rassomiglianza» tra Francesca e Caccioppoli¹⁰⁹⁵, della ricostruzione degli ultimi momenti e degli ultimi gesti di Francesca¹⁰⁹⁶, degli «avvenimenti» intercorsi nel PCI napoletano dopo la morte di Stalin¹⁰⁹⁷, dei «nodi» principali che rappresentano la scaletta di *Mistero napoletano*¹⁰⁹⁸: la struttura ordinata in cui tali contenuti vengono collocati viene giustificata dalla mancanza di verificabilità di quest'ultimi (le somiglianze appaiono tali solo arbitrariamente, degli ultimi momenti e degli ultimi gesti può essere sfuggito qualche elemento, determinati avvenimenti possono non essere stati realmente significativi, i “nodi” sono importanti solo per la ricerca di Rea¹⁰⁹⁹); mancanza alla quale l'autore cerca di rimediare, affinché l'architettura costruita dalla scrittura saggistica non vacilli, con un surplus di strutturazione. Perché la scrittura saggistica possa continuare a bilanciare presentazione e interpretazione e a mettere in relazione gli oggetti del saggismo non è sufficiente che l'autore faccia seguire una personale interpretazione a un'oggettiva (o verificabile) presentazione di fatti. Infatti, affinché l'interpretazione, benché arbitraria, personale e soggettiva, possa stare accanto a ciò cui si riferisce, è necessario che l'autore indichi stilisticamente la differenza.¹¹⁰⁰

«Chi, in città, tirò le fila della “malindustria” dalla fine della guerra a tutti gli anni cinquanta? La domanda è oziosa quanto quella sull'esistenza del diavolo. [...] E quale storia fu più diabolica, e perfettamente concatenata in ogni suo anello, compatta, di quella napoletana dal 1943 in poi?»¹¹⁰¹,

¹⁰⁹⁴ *Il diritto all'opacità*, p. 70.

¹⁰⁹⁵ *MN*, pp. 267-268.

¹⁰⁹⁶ *Ivi*, p. 316.

¹⁰⁹⁷ *Ivi*, pp. 347-349.

¹⁰⁹⁸ *Ivi*, pp. 366-367.

¹⁰⁹⁹ In merito a quest'ultimo punto basti ricordare il colloquio riportato dall'autore tra se stesso e alcuni veterani del PCI, i quali restano stupiti dall'interesse mostrato verso Francesca e Renzo, considerata la loro irrilevanza nelle strutture del Partito.

¹¹⁰⁰ Discutendo de *La giornata di uno scrutatore* di Italo Calvino, in merito al quale sottolinea il modo in cui l'autore osserva il meccanismo della democrazia attraverso la «condizione-limite» del seggio, Emanuele Zinato cita «il predominio della parentesi [...] e le frequenti digressioni», oltre alla «nota in appendice del testo», come «veicoli stilistici del saggismo» di Calvino, cfr. Emanuele Zinato, *Fra narrativa e saggismo. Un patto tra le generazioni*, in *Finzione cronaca realtà*, p. 110.

¹¹⁰¹ *MN*, p. 65.

«Nel 1944 Massimo Caprara e Renzo Lapicciarella ebbero il privilegio di essere proposti a Togliatti [per la figura di collaboratore, ndr.]. Togliatti li ricevette, li ascoltò, li tenne sotto osservazione, e poi [scelse]: Caprara. *Come mai?* La risposta a questa domanda non può essere che una congettura»¹¹⁰²,

«*Non seppe? Non poté? Non volle?* Infiniti i punti interrogativi che potrebbero essere qui intrecciati sino a formare tutta una grande ruvida ragnatela»¹¹⁰³,

«Voglio dire che Napoli *esigeva* la sua plumbea perfezione di città assediata? Già. Voglio dire esattamente questo».¹¹⁰⁴

Come si evince dai passaggi proposti, il mezzo stilistico adoperato da Rea è quello dell'interrogativo, che può essere reso tanto come domanda retorica quanto come domanda "infinittizzante". Il primo tipo di interrogativo non sottolinea il carattere condiviso della conoscenza che richiama, ma pone un punto fermo dal quale far partire la riflessione. È dalla scarsa attenzione che la domanda ha suscitato, come si comprende dal fatto che la sua formulazione sia ancora possibile, che l'interpretazione deve principiare; è proprio perché la domanda sembra che contenga già in sé la propria risposta che è possibile cambiare prospettiva e procedere a interpretare come «[i] fatti, nella loro miseria, andarono».¹¹⁰⁵ Il secondo tipo di interrogativo invece prova a spingere il mero dato di fatto (il motivo della scelta di Togliatti, l'ignoranza circa il sapere, il potere e il volere) fino alle sue estreme conclusioni, ovvero a trasmutarlo rispetto alla condizione di partenza nel quale l'autore ha iniziato a considerarlo, in modo tale da rendere produttivo l'incontro tra l'oggetto e il soggetto, tra il concetto o l'evento e colui il quale si impegna nella sua interpretazione.

Nella lettura adorniana del saggio si riconosce un grande valore all'esperienza del saggista. Porre la propria esperienza come posizione da cui considerare concetti o fenomeni permette al testo di liberarsi dalle contingenze temporali: se i concetti o i fenomeni collocherebbe il saggio in una dimensione temporale al di fuori del tempo stesso: se gli oggetti, i concetti o i fenomeni osservati appartengono a un tempo preciso, l'esperienza del saggista favorisce una separazione rispetto ad essi che assume i tratti dell'anacronismo.¹¹⁰⁶ Nella scrittura saggistica di Rea l'anacronismo si concretizza nella differenza che l'autore pone tra sé stesso (e coloro con cui sente di avere un'affinità) e quanti rappresentano quei fenomeni e quegli eventi che cerca di interpretare. La differenza che è alla base della scrittura saggistica di *Mistero napoletano* non è costituita solo dal fatto che Rea interpreta avvenimenti accaduti sessanta anni prima. Nel dar conto delle battaglie di Renzo, del gruppo Gramsci, di Francesca contro l'ordine del Partito l'autore dà voce a quella fazione progressista che è stata minoritaria ed estromessa dalla Storia. È su questa base che il suo discorso fa spesso uso della terza persona plurale, come a coloro che, vincenti e vincitori, sono nel pieno della Storia, avendola "fatta"; declinando questa persona al nominativo, in funzione di soggetto, e non all'accusativo, in funzione di predicato, Rea – benché non lo faccia esplicitamente – assegna delle colpe.

«Non ricordano. Nessuno ricorda. Il passato è simile a una nebulosa dalla quale affiorano solo brandelli informi di realtà. [...] Capisco i reticenti; m'indignano invece coloro che non hanno

¹¹⁰² *Ivi*, p. 109. Corsivo mio.

¹¹⁰³ *Ivi*, p. 208. Corsivo mio.

¹¹⁰⁴ *Ivi*, p. 296. In corsivo nel testo.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹¹⁰⁶ Cfr. *Il saggio come forma*, p. 136: «La sua [del saggio, ndr.] libertà nello scegliersi gli oggetti, la sua sovranità di fronte a tutte le *priorities* di fattualità e teoria, derivano dal fatto che tutti gli oggetti sono per esso alla stessa distanza dal cento: cioè dal principio che tutti ammalia». In corsivo nel testo.

saputo fare di meglio che rimuovere tutto, gettare nella pattumiera il passato come un sacco a perdere». ¹¹⁰⁷

Anche quando è riferito solo alla propria persona, il risentimento dell'autore è sempre plurale (verso Napoli, verso il PCI, verso la morte dell'amica) e si rivolge sempre alle condizioni che hanno fatto sorgere quella differenza che produce l'anacronismo adorniano. Avendo individuato come l'assunzione dell'esperienza (propria e altrui) sia il gesto che permette la scrittura saggistica di *Mistero napoletano*, si può analizzare in che modo Rea attende all'evocazione del dato di fatto, del verificabile e del "mondo" che è stato.

«Erano tempi in cui il sospetto era quasi uno strumento di lavoro e l'insinuazione l'arma con la quale spesso venivano combattute, non dico da parte di tutti ma certamente da parte di alcuni, molte battaglie politiche. In parole povere, tutti i mezzi erano buoni per fottersi tra compagni» ¹¹⁰⁸,

«Non tutti questi "funzionari" avevano la medesima estrazione sociale: le origini sottoproletarie o piccolo borghesi erano di gran lunga prevalenti, per cui il Segretario, ligio ai suoi schemi, intratteneva pessimi rapporti quasi con tutti, salvo che con qualche figlio del vicolo [...]. All'ultimo posto, nella sua personale scala di valori, c'erano gli intellettuali [...]. Tentò subito di prevalere anche su Renzo [...]. La differenza tra [Renzo e Cacciapuoti, ndr] era, semplificando, tutta qui: uno tendeva a sbilanciarsi il più possibile da una parte della staccionata e l'altro dalla parte opposta. Con la differenza che Renzo contava nel partito [...] come il due di picche, mentre Cacciapuoti rappresentava [...] il potere. E in quanto "potere" riuscirà ad appiccicare addosso a Renzo Lapicciarella un'etichetta a inchiostro indelebile: *inaffidabile*» ¹¹⁰⁹,

«Agli inizi del 1950 il porto di Napoli non era ancora la base logistica della Sesta Flotta americana né la città era stata ancora elevata dalle forze alleate al rango di capitale militare nello scacchiere dell'Europa meridionale. Tutto ciò era comunque nell'aria. Era nell'aria e nel vento che profumavano sempre meno di salmastro e [...] sempre più di zolfo e piombo. [...] percepiamo come qualcosa di assolutamente naturale [...] assumere la battaglia per la pace a perno d'ogni nostra azione politica. A Napoli per la verità era presente già da tempo un "Fronte pacifista", sorto tra il '48 e il '49 in maniera pressoché spontanea [...]. Dico questo allo scopo di mettere in evidenza la carica di spontaneità che fu presente, soprattutto alle origini, nel movimento pacifista, che soltanto quando fu egemonizzato dal Pci assunse [un] carattere di spinta unilateralità» ¹¹¹⁰,

«Nel '55 ormai il nostro sindaco-buffone aveva in pugno la città, la stringeva in un abbraccio ferreo e incontrastato, forte dell'aperta benedizione dei falsi nemici di ieri, i democristiani [...]: amici, alleati, soci, con nessun altro scopo politico che quello, comune agli uni e agli altri, di rendere la città totalmente omogenea agli interessi strategici degli americani. Che strano! Noi eravamo in possesso di tutti i dati oggettivi che avrebbero potuto condurci a questa banale conclusione. Soltanto che, al momento di sommare gli addendi, scattava [...] una *difficoltà* ragionativa o forse psicologica che ci impediva di fare bersaglio». ¹¹¹¹

Dal repertorio qui esposto, che sintetizza un movimento presente in tutto *Mistero napoletano*, è possibile individuare come il modo di evocazione praticato da Rea sia quello del condizionale, e più

¹¹⁰⁷ MN, pp. 36-37.

¹¹⁰⁸ Ivi, p. 39.

¹¹⁰⁹ Ivi, pp. 167-168. In corsivo nel testo.

¹¹¹⁰ Ivi, pp. 244-245.

¹¹¹¹ Ivi, p. 326. In corsivo nel testo

specificatamente di un condizionale passato che è giustificato in quanto tale solo dallo sfalsamento temporale provocato dall'osservazione posteriore (1993/1994) di eventi anteriori (anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta). Un simile tipo di evocazione pone come centrale una problematica di tipo quantitativo. Di tale problematica è cosciente anche lo stesso autore, che nel secondo terzo di *Mistero napoletano* si esprime così: «Dio mio, quanto è difficile ricordare, ricostruire, mettere assieme i singoli pezzi di questo “insieme”. Il problema è che ciascuno di questi pezzi nasconde a sua volta un “romanzo”, un “insieme”, una “tragedia”, per cui il gioco dei rimandi e degli incroci potrebbe non finire più». ¹¹¹² Tale problematica riguarda la scrittura saggistica perché richiama le questioni del punto di vista come «principio costruttivo» ¹¹¹³ e come elemento di trasmissione dei fatti. ¹¹¹⁴ Interviste, contatti telefonici, visite a biblioteche ed emeroteche, letture di diari privati e carte strappate all'oblio: tutto ciò, in correlazione con la prima persona utilizzata da Rea, concorre a rendere *Mistero napoletano* un racconto concreto. In tale racconto il punto di vista di Rea non risulta essere soggetto a una «sistematica restrizione del campo visivo, percettivo e conoscitivo» ¹¹¹⁵ perché – sopperendo con l'interpretazione e la congettura all'onniscienza del narratore classico – il narratore di *Mistero napoletano* elude il vincolo della «limitazione». ¹¹¹⁶ Ricordando, ricostruendo e mettendo assieme i singoli pezzi dell'“insieme”, l'evocazione che si sviluppa nel testo riguarda ciò su cui Rea è stato in grado di ottenere personalmente informazioni, ma anche ciò che ha dato forma a quelle esperienze altrui di cui ha potuto prendere nota. Il racconto concreto di *Mistero napoletano* quindi progredisce avvalendosi di un punto di vista molteplice, che spesso non presenta chiaramente questa sua pluralità. L'“insieme” ricordato, ricostruito e composto viene trasmesso – tanto nella sua totalità quanto nelle particolarità dei suoi singoli elementi – attraverso un punto di vista “storico”, assunto in passato ¹¹¹⁷, e un punto di vista “attuale”, quello sulla cui base *Mistero napoletano* viene materialmente scritto. Ma il punto di vista “finale”, che pur deriva dalla correlazione dei due che abbiamo appena nominato, non è formato solo da queste due componenti: vi confluiscono infatti anche i punti di vista “storico” e “attuale” degli individui che l'autore chiama in causa. ¹¹¹⁸ Nel tentativo di proporre una risposta in merito al mistero del suicidio di Francesca, evento che si pone in raccordo tra quegli oggetti intellettuali sulla cui relazione Rea ragiona, l'autore compone un testo la cui struttura giace su più piani: sul punto di vista dell'Ermanno-di-allora e su quello dell'Ermanno-di-ora, sul punto di vista degli interlocutori, i quali a loro volta espongono ciò che un tempo era la loro visione del mondo e ciò che a tale riguardo è cambiato; infine, sulla sovrapposizione, sulla compenetrazione di, e anche sul contrasto tra, tutti questi punti di vista. In una simile architettura multi-piano, la questione della trasmissione non riguarda né «i mezzi attraverso i quali il narratore apprende ciò che racconta» né «i canali attraverso i quali il narratore trasmette al lettore i contenuti della storia» ¹¹¹⁹, ma riguarda il modo in cui l'autore ha risolto la complessità derivante dal riferirsi nel luogo del testo a due periodi storici distinti, a due “personalità” diverse (stalinista pura vs.

¹¹¹² *Ivi*, p. 261.

¹¹¹³ Donata Meneghelli, *Introduzione*, in *Teorie del punto di vista*, a cura di Donata Meneghelli, La Nuova Italia, Firenze, 1999, p. XVII.

¹¹¹⁴ *Ivi*, p. XXIX.

¹¹¹⁵ *Ivi*, pp. XIV-XV.

¹¹¹⁶ *Ivi*, p. XV.

¹¹¹⁷ Se caratterizzo questo punto di vista aggiungendo il termine “assunto” è per ricollegarmi all'ambiguità sottolineata da Meneghelli nell'espressione “punto di vista”. Parlando di punto di vista assunto intendo infatti far riferimento alla «prospettiva da cui il narratore guarda gli eventi raccontati», e quindi al punto di vista praticato e interiorizzato da Rea quando era militante comunista attivo e partecipe di molti degli eventi di cui discute. Cfr. *ibidem*.

¹¹¹⁸ Di questi individui in alcuni casi non si ha la presenza di entrambi i punti di vista: è questo, ad esempio, il caso di Francesca, di cui *Mistero napoletano* dispone, grazie al diario posseduto da Rea, solo di quello storico a causa della sua morte.

¹¹¹⁹ *Introduzione*, in *Teorie del punto di vista*, p. XXIX.

comunista critica)¹¹²⁰, a due ordini della società diversi¹¹²¹; di conseguenza, riguarda il modo in cui tutto ciò è stato trasmesso all'interno di un atto comunicativo. Poiché i vari punti di vista cui abbiamo accennato vengono considerati solo se apportano materiale alla ricerca sulla morte di Francesca, il punto di vista "finale" di Rea non si pone solo come principio costruttivo, ma anche come formazione entro cui trasmettere qualcosa. La discussione dettagliata di tutte le informazioni di cui l'autore è venuto in possesso non è mai stato l'obiettivo di *Mistero napoletano*: la scelta presa dall'autore in merito alla loro trasmissione è ricaduta quindi su una pratica che ha comportato prima la raccolta del materiale e poi la formulazione di una congettura. Se Rea segue le «orme» dei suoi "personaggi"¹¹²² senza dimenticare che questi hanno agito in un contesto e tra relazioni che a loro volta hanno lasciato delle orme, questo accade per discutere qualcosa (il suicidio di Francesca e la sua "verità") che con questi fenomeni e questi eventi ha avuto un rapporto di causa/effetto che, tuttavia, non può essere concretamente verificato («mettere "insieme"»). La supposizione di tale rapporto è ciò che dà senso allo specifico evento sul quale Rea si concentra e alla sua indagine: mentre la sua costruzione dipende dalla relazione tra diversi punti di vista, oltre che da elementi verificabili e verificatisi, la sua espressione non può che essere quella del dubbio e della congettura, dal momento che l'aggiunta di varie certezze non comporta automaticamente una verità al quadrato.

L'evocazione del mondo che è stato avviene al condizionale passato, quindi, non perché *Mistero napoletano* si serve di questo modo verbale e del suo tempo. Anzi, il modo verbale più frequentemente utilizzato è quello dell'indicativo, di cui viene utilizzata la gamma dei tempi passati. Il suo uso, però, non è quello consueto, dal momento che non avviene per predisporre la scena a una situazione narrativa.

«Era l'alba quando i tranvieri del deposito di San Giovanni a Teduccio incrociarono per primi le braccia riunendosi in assemblea. L'astensione dal lavoro si protrasse dalle quattro e trenta del mattino sino alle sette e mezza, cioè sino al momento in cui subentrò il personale viaggiante e quello addetto alle officine del secondo turno, che dichiarò a sua volta uno sciopero di alcune ore. [...] vicoli e strade venivano battuti da pattuglie in assetto di guerra. La parola "pace" non doveva risuonare per nessuno motivo al mondo: gli ordini da Roma erano tassativi».¹¹²³

Questo è un passo che è stato aspramente criticato da La Capria. La critica riguarda in particolar modo il tono epico con cui lo sciopero sarebbe stato descritto e la faciloneria dello stesso Rea, il quale, benché intenda proporre un giudizio ben soppesato di quella che fu l'esperienza del comunismo stalinista, «riafferrato dal suo passato stalinista, ritrova il linguaggio di allora» e rischia in questo modo sia di essere «vittima delle stesse illusioni dei suoi personaggi» sia di dare l'impressione di «condividerle ancora».¹¹²⁴ In realtà, in questo passaggio l'uso dei vari tempi passati non prepara una scena narrativa perché gli elementi discussi (lo sciopero, l'assetto da guerra, l'ordine da Roma, ecc.) sono essi stessi sviluppi di una più ampia riflessione (il pacifismo nel PCI) che si riferisce al rapporto tra gli oggetti intellettuali assunti da Rea. I tempi passati con i quali questi elementi vengono raffigurati non concretizzano una mitizzazione sotterranea di ciò che in superficie si sostiene di voler invece soppesare, ma rappresentano solamente il modo *logico* di trasmettere gli elementi ritenuti necessari a un'evocazione del mondo che è stata più completa possibile. Se questa stessa evocazione, quindi, avviene al condizionale passato è perché il suo mondo di riferimento appartiene a un tempo

¹¹²⁰ Cfr. *MN*, pp. 191-192: «nella follia stalinista ci siamo stati tutti quanti dentro fino al collo, siamo stati tutti nello stesso tempo vittime e persecutori, compiendo azioni e pensando cose che non avremmo voluto mai fare né pensare. [...] Devi pensare con la testa del partito, non con la tua».

¹¹²¹ È importante sottolineare riguardo a *Mistero napoletano* che il testo è stato scritto in un ordine della realtà (sociale, culturale, politica, ecc.) nettamente diverso rispetto a quello cui si riferisce: cioè nel post-1989, dopo la caduta del Muro di Berlino, dopo la fine della contrapposizione dei blocchi occidentale e orientale, dopo la fine della Guerra Fredda.

¹¹²² Cfr. *MN*, pp. 191-192: «Devo seguire le orme dei miei personaggi, che soltanto in parte si intrecciano a quelle del Piegari, del Marotta e degli altri. E tuttavia sarebbe un bel paradosso se io mi liberassi alla svelta di [loro]». Corsivo mio.

¹¹²³ *MN*, p. 255.

¹¹²⁴ *Napolitan graffiti*, p. 146.

anteriore, ma soprattutto perché il regime entro il quale viene assunto è quello dell'invece-avrebbe-dovuto e dell'invece-avrebbe-potuto: Napoli avrebbe potuto essere cosa diversa, invece di essere ciò che è stata; il comunismo avrebbe potuto e dovuto essere cosa diversa, invece di essere stato ciò che è stato; Francesca avrebbe dovuto e potuto vivere, invece di suicidarsi.

La congettura entro cui il mondo viene evocato non è semplicemente una tonalità della scrittura saggistica, ma è concretamente segnalata: costellano infatti il testo una serie di «credo», «ignoro», «sento», «non è affatto mia intenzione, ma», «rammento», «non voglio dire», «non è mia intenzione». «Immaginiamo per un momento che un giorno *qualcuno* vide effettivamente Renato Caccioppoli assieme a Francesca nuda dentro un impermeabile trasparente»¹¹²⁵: una frase come questa può funzionare bene come modello del moto congetturale che innerva la scrittura di *Mistero napoletano*. È in frasi come questa, o formule simili a quelle citate, che la problematica quantitativa di Rea trova in qualche modo requie dall'iperattività della riflessione e della raccolta. È in questi momenti retorici, infatti, che la storicità del passato riesce a collegarsi con la poeticità del futuro, ovvero con il momento immaginativo in cui l'autore esprime al lettore una congettura con cui risolvere i debiti dell'antiorità lasciati insoluti.

2.2. Il saggismo, l'attitudine saggistica e la scrittura saggistica in *Troppi paradisi*.

Nel saggismo di *Troppi paradisi* la complicazione si riferisce alla relazione tra il «quesito paradossale» espresso sulla possibilità dell'autobiografia e la post-realtà, il «regno dell'immagine» nel quale più l'evento sembra vero, spontaneo o autentico più è probabile che in realtà non lo sia. In questo caso l'attitudine saggistica di Siti, che viene esercitata dalla sua «proiezione onirica» Walter, si applica sul rapporto amoroso prima con Sergio e poi con Marcello, che permette difatti – per le riflessioni che comporta – di valutare la relazione tra i due oggetti intellettuali in questione. La «sufficient word», il punto di raccordo tra il quesito paradossale e la post-realtà, diventa l'io dello stesso Walter, il quale è partecipe di entrambi i fenomeni sia perché compone una «autobiografia di fatti non accaduti», e quindi si occupa direttamente della questione dell'esperienza e dell'individualità, sia perché è osservatore tanto della *téchne* della post-realtà (per mezzo di Sergio e del suo lavoro) quanto della sua *pràxis* (per mezzo di Marcello, che la subisce).

Quella del saggio è una presenza ricorrente nella narrativa sitiana, che conosce evoluzione, come nel caso della virata verso la «forma del reportage giornalistico-esplicativo» in *Il contagio* e in *Resistere non serve a niente*, e tramonto, in particolar modo in quei testi in cui il dispositivo autofinzionale appare ormai dismesso e i momenti riflessivi sono allocati nei dialoghi o nei monologhi.¹¹²⁶ Per circoscrivere la ricorrenza e l'importanza di tale presenza nella condizione di quella che abbiamo definito come serialità walteriana basti pensare a come in *Scuola di nudo* la scrittura del testo che il lettore ha tra le mani sia messo in relazione con il fallimento di un saggio «sul complesso di Edipo nella letteratura contemporanea»¹¹²⁷ e all'inserzione in *Troppi paradisi* di passi tratti da un saggio sulla televisione scritto da Walter Siti (*Il "recitar vivendo" del talk-show televisivo*); una ricorrenza e un'importanza che riescono a testimoniare la relazione sequendum/sequel¹¹²⁸ che opera in

¹¹²⁵ MN, p. 293.

¹¹²⁶ Allocazione che per Haas, a proposito di romanzi, è quella più giusta, oltre che più funzionale, cfr. Gerhard Haas, *Saggio e romanzo*, in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 153-154: «La saggistica può presentarsi più liberamente nei discorsi o nelle riflessioni dei personaggi del romanzo. I colloqui lunghi sono ancora una volta il luogo più adeguato a considerazioni di carattere saggistico. In questo caso il rischio di frammentare l'azione è minore che in un contesto narrativo; dialogo e monologo sono forme espressive più elastiche, nelle quali, potendo venir meno l'obbligo della concatenazione causale, rimane perciò più spazio alla libera associazione. Inoltre la responsabilità del narratore nei confronti di ciò che i personaggi dicono appare essere minore; e certamente il romanzo viene appesantito di meno se ciascuna figura definisce da Sé il proprio spazio di espressione concettuale». Sulla presenza del saggio nella narrativa non autofinzionale di Siti, cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 153. La citazione relativa alla virata verso il reportage appartiene a *ivi*, p. 152.

¹¹²⁷ SN, p. 11.

¹¹²⁸ Cfr. *Senza fine*, p. 23.

particolare all'interno de *Il dio impossibile*. L'analisi del saggio in un contesto autofinzionale come quello della serialità walteriana e di *Troppi paradisi* non deve limitarsi solo a un aspetto narrativo (il caso citato di *Scuola di nudo*) o un aspetto quantitativo (il caso de *Il "recitar vivendo"*). Infatti, la presenza di questa forma in tale contesto ha delle ricadute che interessano il rapporto tra testo e lettore: poiché il dispositivo dell'autofinzione comporta una mescolanza tra "vero" e "finto" e il saggio invece si basa su una relazione con una dimensione in cui le cose o i fenomeni discussi sono "veri", la presenza del saggio in un determinato punto del testo autofinzionale dichiara quest'ultimo come il luogo della «veridicità della voce narrante». ¹¹²⁹ Benché nel contesto dell'autofinzione l'analisi topica del saggio abbia dei meriti ulteriori rispetto a quella narrativa-quantitativa, in quanto permette di individuare i passaggi in cui il «fac-simile di vita» perde in simulazione per acquisire in veridicità, queste tipologie di analisi non riescono a dar conto della scrittura saggistica adoperata da Siti per riflettere sulla relazione tra possibilità dell'autobiografia e «regno dell'immagine».

In *Troppi paradisi* gli oggetti intellettuali della scrittura saggistica si presentano come elementi socio-antropologici in piena attuazione nel momento storico che fa da ambientazione. Questo riferimento trasforma i confini fisici del testo, poiché è oltre le sue soglie che il racconto ha i suoi termini di confronto, e comporta una vera e propria rilocalizzazione dei suoi inizi. Se modello di riferimento variamente considerato da Siti è Houellebecq, dal quale si può far derivare la tendenza a osservare il portato sociale, politico e ideologico della realtà pre-narrativa che viene rappresentata ¹¹³⁰, i due autori si differenziano per gli aspetti che mostrano di notare proprio riguardo alla società: mentre il sistema della società de *Le particelle elementari* è caratterizzato da «distruzione dei valori morali giudaico-cristiani, apologia della gioventù e della libertà individuale» ¹¹³¹, quello in *Troppi paradisi* si caratterizza in termini di allontanamento per il distacco da un'etica e da un *modus vivendi* peculiari della generazione precedente a quella di Walter. È dal confronto tra queste concordanze e divergenze che è possibile individuare come l'attitudine saggistica di Siti si caratterizzi in *Troppi paradisi*: le «mutazioni metafisiche – ossia le trasformazioni radicali e globali della visione del mondo adottata dalla maggioranza» ¹¹³² pongono l'individuo di Houellebecq in una condizione di aut-aut («due opzioni, mutare o farsi da parte»), in *Troppi paradisi* il medesimo fenomeno può interessare un soggetto che invece «[mutando] sceglie di sopravvivere». ¹¹³³ È in relazione al comportamento dell'individuo dinanzi a queste cose mutate irreversibilmente che l'attitudine saggistica dei due autori diverge. Mentre il realismo degenerativo di Houellebecq non convince il lettore di alcunché poiché il suo tono non è prescrittivo, ma descrittivo, e la sua intenzione è solamente quella di sottolineare l'assenza di una "redenzione" per «the decaying world he describes» ¹¹³⁴, nell'autofinzione *politica* di

¹¹²⁹ Cfr. *Una teologia della frustrazione*, p. 151. Una relazione simile, che non interessa il saggio, ma la poesia, in contesto autofinzionale è stata osservata – nel capitolo dedicato a *TP* – nel caso di *DN*.

¹¹³⁰ Cfr. *Estremi occidentali*, pp. 13-26.

¹¹³¹ *TP*, p. 56.

¹¹³² *Ivi*, pp. 7-8. Sulla mutazione metafisica Houellebecq scrive, cfr. *ivi*, p. 8: «Appena prodottasi, la mutazione metafisica si sviluppa fino alle proprie estreme conseguenze, senza mai incontrare resistenza. Imperturbabile, essa travolge sistemi economici e politici, giudizi estetici, gerarchie sociali. Non esistono forze in grado di interromperne il corso – né umane né d'altro genere, a parte l'avvento di una nuova mutazione metafisica. Non è del tutto esatto affermare che le mutazioni metafisiche investono unicamente società deboli»; cfr. anche *ivi*, p. 90: «Una volta date le condizioni originarie [...] e parametrizzata la rete delle interazioni iniziali, gli avvenimenti si sviluppano in uno spazio disincantato e spoglio; il loro determinismo è ineluttabile. Ciò che era accaduto doveva accadere, non poteva essere altrimenti; nessuno poteva esserne ritenuto responsabile».

¹¹³³ *Estremi occidentali*, p. 139.

¹¹³⁴ Cfr. Christy Wampole, *Degenerative Realism. Novel and Nation in Twenty-First-Century France*, Columbia University Press, New York/Chichester, 2020, ebook. Wampole definisce il Realismo Degenerativo come «a type of literary realism marked in both content and form by a poetics of cultural and biological degradation». L'autrice definisce «a collective worsening of life in the contemporary moment» come l'argomento principale per il quale questa tipologia di realismo viene adoperata e a proposito dei testi in cui esso viene assunto suggerisce l'esistenza di tre tendenze primarie: «First, their subject matter is the disintegration of contemporary France, Europe, or the West [...]. Second, the novels tend to thematize the loss of the real as they explore a "reality" contaminated by conspiracy theories, fake news, bad information, and new or renewed mysticisms that seek to undo the legacy of the Enlightenment. Finally, the novels seem at first glance to be written in the realist mode – that is, they use mimetic techniques to replicate the actual world within

Siti la situazione è ribaltata. Poiché «[si è] tra i pochi aggregati di cellule dell'universo attrezzati per capire [e questa] è la nostra condanna»¹¹³⁵ e benché risulti difficile trasmettere questa comprensione, la condizione dell'individuo dipende dal modo in cui la propria intelligenza cerca di venire a capo del circostante in cui vive. La differenza consiste quindi nel fatto che la disposizione di Walter è caratterizzata da una sopravvivenza che fa della tensione alla comprensione il proprio tratto specifico. In questo senso il berlusconismo in *Tropici paradisi* può essere assunto come il fenomeno su cui si saggia tale sopravvivenza. Se il fenomeno che prende il nome dall'«uomo che si fa fatica a chiamare per nome»¹¹³⁶ viene da Walter considerato un vero e proprio privilegio di cui gli italiani sembrano non rendersi pienamente conto è perché – capita la costituzione del berlusconismo stesso – ha compreso l'esistenza di un punto di tangenza tra il proprio personale vissuto e le possibilità che il nuovo corso dei tempi (la mutazione) gli offre. A prescindere dalle interpretazioni di stampo lacaniano, che hanno letto la figura di Berlusconi nella filigrana de *La Donna*¹¹³⁷, e da quelle sociologiche, secondo le quali nella sua persona vi sarebbe la fusione tra il Chi e il Chiunque, ovvero tra colui che esercita il ruolo di guidare la massa e colui che è privo di particolari doti o qualità¹¹³⁸, nel fenomeno che gli si imputa ciò che risulta essere davvero rilevante è stata l'affermazione in posizione dominante di una cultura la cui divergenza più eclatante rispetto a quelle che l'hanno preceduta (quella cattolica e quella comunista) ha riguardato «il consumo e il desiderio nonché le forme del godimento anche se parziali».¹¹³⁹ Il fatto che tale cultura dominante abbia poi comportato un «incremento di depoliticizzazione dei cittadini e della vita civile»¹¹⁴⁰ non assume rilevanza, dal momento che in un «contesto di crescente emarginazione del ruolo della politica [...] nei processi della globalizzazione economico-finanziaria»¹¹⁴¹ l'imbarazzo derivante dalla volontà di non voler partecipare a qualcosa di collettivo (come la conduzione della società di cui si fa parte) viene risolto dalla soddisfazione derivante dall'appagamento di desideri personali e singolari. Se Walter è entusiasta non tanto del fenomeno in sé quanto delle possibilità che il berlusconismo propone è sia perché prova a comprendere le strutture della mutazione in cui vive e a soppesare tale comprensione su quanto vive (nel confronto con i genitori, nel confronto tra sé stesso e la generazione di Sergio, nel confronto tra la letteratura e la televisione dei reality show) sia, soprattutto perché, queste stesse strutture incontrano quelle che sono le sue preferenze (il desiderio che non va nascosto, la sua soddisfazione con il minimo sforzo), anche se la sua condizione in questa mutazione resta quella della minorità.

Nella tensione a comprendere le (e a sopravvivere alle) linee di mutazione Walter non esibisce mai in modo presuntuoso il proprio patrimonio culturale, né nei confronti del lettore, la cui figura è realmente considerata¹¹⁴², né nei confronti dei propri interlocutori.

«Arrivato a casa, dalla Cnn finalmente le vere dimensioni del fatto [...]. I pupazzi viventi che si gettano nel vuoto, la folla inseguita dalla polvere e dai detriti. Come sono brutti gli americani in emergenza, non hanno il fisico della vittima; i culoni, il jogging rimandato o fatto solo stancamente la domenica. [...] la mia ammirazione per la genialità strategica di Bin Laden è enorme. Più che ammirazione, entusiasmo, euforia: la distruzione è meglio dei culturisti. Wow

a fictional framework – but this realism degenerates in a variety of ways throughout the course of the narrative». In corsivo nel testo.

¹¹³⁵ *TP*, p. 125.

¹¹³⁶ *Ivi*, p. 260.

¹¹³⁷ Cfr. Bruno Moroncini, *La democrazia variopinta e il caso italiano*, in AA.VV., *La democrazia in Italia*, a cura di Maurizio Zanardi, Cronopio, Napoli, 2011, pp. 173-174.

¹¹³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 166-170.

¹¹³⁹ *Ivi*, p. 172.

¹¹⁴⁰ Gianfranco Borrelli, *Italia, democrazia possibile?*, in *La democrazia in Italia*, p. 72.

¹¹⁴¹ *Ivi*, p. 69.

¹¹⁴² Cfr. *TP*, p. 263: «Quanto mi manca [...]. Non c'è speranza: chiunque, pagando centocinquanta euro, anche voi – pagate e vi fa esattamente tutte le cose che per me sono il paradiso. Anche di più. Ecco, vi do il telefonino: 333-2363006 – preferisco che siate voi, che almeno state leggendo un libro».

Bin Laden, sei il mio idolo! Dovremo ringraziarlo, per averci fatto uscire dalla bella époque e aver rimesso la storia in movimento»¹¹⁴³,

«Ammettendo che la mia ipotesi sia corretta, gli omosessuali vengono a trovarsi nel centro oscuro del teorema; sono i migliori interpreti dello Zeitgeist, avvantaggiati nel nuovo contesto come handicappati che si adattano meglio degli altri a condizioni mutate [...]. Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona ma un'immagine: è la proiezione di un ircocervo originario, non esistente in natura, metà angelo, metà specchio e metà madre (sì, tre metà) – e quindi la loro non può essere la ricerca di un individuo reale ma appunto *di qualcosa che rimandi ad altro*, e di cui si deve restare in superficie perché se andassimo in profondità scopriremmo che *non è lui*».¹¹⁴⁴

Che in questi due passaggi vi possano essere, rispettivamente, dei riferimenti a Francis Fukuyama e a Slavoj Žižek e alla teoria del desiderio mimetico di René Girard e a quella della liquidità negli affetti di Zygmunt Baumann è una supposizione che né Walter né Siti corroborano. Quella della supposizione circa le letture e i riferimenti culturali dell'autore nella narrativa di Siti è una possibilità che caratterizza i portati riflessivi della serialità walteriana: ad esempio, a parte il caso delle citazioni dirette, se una tale supposizione diventa possibile in *Scuola di nudo* è perché, come nota Cucchi, l'autore ha proceduto a una «assimilazione di teorie di altri pensatori, integrate nel discorso attraverso una riformulazione».¹¹⁴⁵ Il procedimento della riformulazione, quindi, piuttosto che a una esposizione di quanto Walter “effettivamente” sa, tende a dare una base logica alla sintesi tra il personale della sua vita e il collettivo dell'esistenza umana nel quale la sua stessa vita si colloca. Il riconoscimento di tale procedimento nelle sezioni commentative della serialità walteriana, di cui *Troppi paradisi* – come proposto in precedenza – fa parte, permette di analizzare in che modo sia strutturato in questo testo il rapporto tra istanze riflessive e istanze narrative. Innanzitutto, bisogna sottolineare come *Troppi paradisi* si costituisca a partire da quei due assi d'intrigo maggioritari, dai quali si ramificano altri assi minori¹¹⁴⁶, che sono la relazione con Sergio e quella con Marcello. I tratti che per Walter caratterizzano queste relazioni vengono spesso enucleati e vengono discussi in base alle linee di mutazione. La dizione narrativa in cui i tratti di queste relazioni rientrano, quindi, riguarda i campi del personale di Walter e del collettivo della società, che trovano coesione nel racconto autobiografico di un Io che vive in singolarità e in collettività. La complicazione che deriva dal mettere in comunicazione tra loro l'oggetto del «quesito paradossale» e l'oggetto del «regno dell'immagine» si applica sia sulla singolarità delle relazioni con Sergio e con Marcello e – per mezzo dell'enucleazione dei loro tratti – sulla loro discussione all'interno di un molteplice che è rappresentato dalla società entro cui si sviluppano.¹¹⁴⁷ Considerato questo rapporto tra piano personale e piano collettivo è possibile notare come la discussione di Walter si svolga nel segno di un'indistinzione difficile da sciogliere. Infatti, la riflessione sul proprio rapporto con Sergio o con Marcello (il personale, il singolare) è valida anche se il suo oggetto diventa la società (il collettivo, il molteplice), così come la sua riflessione sulla società in mutazione è valida anche per i rapporti con questi due uomini. Questa stessa indistinzione, piuttosto che essere collegata a un'incapacità di Walter di distinguere tra reale e virtuale e tra le influenze che questi poli si scambiano vicendevolmente¹¹⁴⁸, va valutata alla luce di

¹¹⁴³ *Ivi*, p. 230.

¹¹⁴⁴ *Ivi*, p. 148. In corsivo nel testo.

¹¹⁴⁵ *Una teologia della frustrazione*, p. 149.

¹¹⁴⁶ Riguardo alla relazione con Sergio un asse minoritario può essere considerato quello in cui Walter confronta il fascino che avverte nei confronti della televisione e i meccanismi per mezzo dei quali questa fascinazione viene “costruita”, mentre riguardo alla relazione con Marcello un asse minoritario può essere quello in cui Walter fa conoscenza del mondo delle borgate.

¹¹⁴⁷ Cfr. *Storie proprio così*, p. 165: «L'intrigo [ha] un valore che è insieme etico ed epistemologico [...], costituisce una strategia cognitiva fondamentale in cui si saldano letteratura [...] e vita».

¹¹⁴⁸ Incapacità che, d'altra parte, non gli si può imputare, essendo di fatto l'unico a conoscere i confini tanto del reale quanto del virtuale, come dimostra quando riflette sui motivi per cui Sergio risulta essere inizialmente sgradito nella

un linguaggio che si fa caratteristico a partire dalla attitudine saggistica per il quale viene impiegato¹¹⁴⁹ e di una postura che, benché a volte sembri esplicitarsi in modo diverso, «sfida, con garbo, l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra di dubbio».¹¹⁵⁰

Nella dizione di *Troppe paradisi*, la processione del racconto di Walter si basa o sull'indipendenza della riflessione rispetto agli assi maggioritari individuati o su una *mise en récit* di quest'ultima. Quando nel racconto la riflessione è caratterizzata da un tratto di indipendenza, ovvero dal fatto che l'evento o il fenomeno discusso non riguarda direttamente la sfera personale di Walter, essa può essere enucleata. Prendiamo ad esempio il seguente passo:

«Io sono l'Occidente: sia perché appartengo a quel tipo di omosessuali che hanno fornito il modello dell'Eccessivo come obiettivo del desiderio, sia perché come individuo singolare e irripetibile tendo a difendermi da ciò che mi ferisce mediante una sua *trasposizione in immagine*. [...] Sono l'Occidente perché come l'Occidente ho imparato a essere il turista di me stesso; se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Preveggo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io. Sono l'Occidente perché odio le emergenze e ho fatto della comodità il mio dio; perché tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. Perché mi piace che se premo un bottone gli eventi accadano come per miracolo, ma non ammetterei mai di dover rendere omaggio a un'entità superiore; sono laico e devoto alla mia ragione. Sono l'Occidente perché detesto i bambini e il futuro non mi interessa. Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri».¹¹⁵¹

Nonostante l'insistenza sulla prima persona grammaticale («Io sono», «appartengo», «ho imparato», «detesto», ecc.), in passi come questo la riflessione non riguarda il soggetto singolo, ma il quadro generale. Se l'esperienza dell'autore è, come proposto nella lettura di Adorno, l'elemento essenziale affinché la scrittura saggistica possa proseguire, in una situazione locutiva in cui la generalità del quadro discusso estromette una singolarità da utilizzare come riferimento, quale è la postura dalla quale Walter dice "io"? A tutta prima, ciò che risalta nel passo proposto è la coincidenza che Walter istituisce tra l'Occidente e sé stesso, ma il riconoscimento di un tale fenomeno non può aversi se prima non vi è il riconoscimento di sé stessi e poi di ciò rispetto a cui si avverte una concordanza. Considerando anche la libertà che l'autofinzione concede all'autore, il primo tipo di riconoscimento risulta essere in *Troppe paradisi* quello più immediato. Il secondo tipo, invece, è quello più strutturato. Riconoscersi nell'Occidente significa soprattutto conoscerlo una seconda volta, andando oltre l'intuizione, e tale gesto non può essere praticato se non si smette la familiarità che si ha con esso assumendo un punto di vista che gli è esterno. L'accentramento sull'Io che nel passo proposto ne rappresenta l'architettura è infatti il risultato di un suo spostamento dall'oggetto rispetto al quale Walter intende tracciare una concordanza. Che da tale spostamento l'Io di Walter riconosca all'Occidente dei tratti connotati in negativo non vuol dire automaticamente che Siti abbia fatto riferimento ai concetti dell'occidentalismo¹¹⁵²: facendo suo quel procedimento riflessivo che caratterizza le posizioni extra-occidentali, ha istituito con cognizione di causa la propria concordanza

produzione RAI e quando riflette sulle dinamiche per cui in Marcello coesistono incomprensibilmente machismo e omobisessualità.

¹¹⁴⁹ Adorno definisce il saggio come «sostanzialmente linguaggio», cfr. *Il saggio come forma*, p. 127.

¹¹⁵⁰ *Ivi*, p. 129.

¹¹⁵¹ *TP*, pp. 198-199.

¹¹⁵² Sul significato di occidentalismo, anche in relazione al concetto che ne rappresenta spesso l'opposto, orientalismo, cfr. Abdullah Metin, *Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism*, in «bilig», 93, 2020, pp. 181-202, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1046348>. Per una definizione di occidentalismo come punto di vista extra-occidentale che tende invece a vedere nell'Occidente (in particolare Europa e USA) un riferimento estremamente problematico, e che quindi tenderebbe a sfociare anche in posizioni anti-capitalistiche e anti-globalizzazione, cfr. Ian Buruma e Avishai Margalit, *Occidentalism. The West in the Eyes of Its Enemies*, Penguin Press, New York, 2004

senza patire gli effetti di una sua localizzazione interna. A quanto appena discusso si potrebbe obiettare riportando un altro passo di *Troppi paradisi*, in cui Walter si produce in una sua smentita:

«Ho smesso di ipotizzare una qualunque omologia tra la mia esperienza e l'Occidente: è un dolore talmente privato quello che provo, e deriva da un'infermità così poco condivisibile... L'Occidente è tutt'altro che impotente, anzi è potentissimo: rischia di morire per eccesso di potenza, o di prepotenza. [...] Come io amo un corpo che si sta autodistruggendo (con la coca e le bombe anabolizzanti), e non riesco ad amarlo abbastanza per volerlo salvare, e in questo insufficiente amore piego verso l'autodistruzione io stesso – così le navi e gli aerei stracolmi d'armi viaggiano avanti e indietro tra dittatori e democrazie, in un'ipnotica titubanza».¹¹⁵³

Nell'avvicinamento tra l'Occidente e l'esperienza singolare si potrebbe leggere la dismissione dell'indipendenza della riflessione, se non fosse per il fatto che il regime di quest'ultimo passo è diverso da quello del primo. Infatti, l'Occidente, con il quale Walter sente di non avere più concordanza, non è assunto in un momento riflessivo, ma fa pienamente parte di un momento narrativo: non è quindi oggetto intellettuale, ma elemento del racconto. La spia del regime narrativo nel quale nel secondo passo la citazione dell'Occidente rientra è rappresentata dal fatto che tutto il discorso di Walter convoglia verso il riferimento a Marcello e alla relazione con lui, che sono i suoi veri punti focali. Ciò che nel primo passo era stato assunto, nel modo che abbiamo visto, come elemento di riflessione indipendente dagli assi maggioritari del racconto, in questo secondo passo serve solo a introdurre il tema della forza e della potenza (l'(auto)distruzione, «armi», «dittatori e democrazie») che è centrale nell'analogia (altra spia di questo regime narrativo) con cui Walter dà un senso ulteriore all'esperienza con Marcello.

Oltre a quella della riflessione indipendente dagli assi maggioritari del racconto vi è in *Troppi paradisi* anche un'altra tipologia, quella cioè della riflessione narrativizzata. Questa tipologia di riflessione è meno facilmente osservabile sia perché è priva di una posizione tipograficamente isolata sia perché risulta essere parte costitutiva della narrazione di Walter sulle sue relazioni. Un esempio di questa tipologia è rappresentato dal discorso sulla pedofilia di Francesco prodotto nella narrazione relativa a Sergio e al suo lavoro. Se Walter discute della pedofilia è per una serie di passaggi logici e argomentativi che si dipanano da un gossip secondo cui Sergio, proprio per la relazione con Walter, sarebbe «attratto dai vertici estremi dell'età, i vecchi da una parte e i bambini dall'altra».¹¹⁵⁴ La formulazione del ragionamento sulla pedofilia rientra quindi in un percorso logico che unisce il discredito lavorativo in cui è caduto Sergio e la sua relazione con Walter. Innanzitutto, viene definito il valore di «avventura» che la televisione ha per Sergio, quanto sia disposto a sopportare pur di farne parte e quanto in realtà la televisione non sia altro che «uno strumento collettivo di comunicazione per eludere le vere domande che ci strazierebbero individualmente». La televisione a questo punto viene definita come il luogo in cui il «glamour mediatico» agisce come un elemento utile alla «rimozione»; di questo processo il vero e proprio campione non è un cosiddetto PT, ma un autore: Mario Lucchi, di cui lo stesso Sergio è collaboratore e sottoposto. Anche Lucchi è omosessuale, ma di un'omosessualità che viene vissuta come «via di mezzo tra un accessorio chic e un “segno particolare” sulla carta d'identità» e che contrasta con quella di Walter, accusato di essere «ancora legato a una visione tragica dell'omosessualità [...] e dell'emozioni in generale».¹¹⁵⁵ Il collegamento tra la definizione di cosa la televisione sia in realtà, di cosa sia in grado di fare e la presentazione di Lucchi come suo rappresentante, da un lato, e la difesa del desiderio pedofilo assunta da Walter nel corso di una cena con Sergio e lo stesso Lucchi (possibile motivo del gossip su Sergio), dall'altro, viene motivato da una questione: la mancanza di una discriminante tra la legittimità di desiderare la televisione come «avventura», di vivere il proprio desiderio (omo)sessuale in modo strumentale e di

¹¹⁵³ *TP*, p. 328.

¹¹⁵⁴ *Ivi*, p. 85.

¹¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 77-84.

avere determinate pulsioni. Benché la riflessione di Walter possa valere anche a livello generale, la sua esecuzione è dovuta solo al riferimento al singolare e al personale dell'Io che parla: la televisione come avventura e come strumento di rimozione è solo quella di Sergio, l'omosessualità strumentale è solo quella del suo capo, il desiderio pedofilo è solo quello di Francesco. Il riferimento singolare/personale di tutta la riflessione di Walter può essere colto nel finale che riassume tutti gli elementi presentati e discussi: «“Potremmo andare da Costanzo e raccontare tutto di noi.” “Perché?” “No, nel senso che non abbiamo niente da nascondere, da quando lo sanno anche i tuoi.” [...] Ci abbracciamo, e mentre sento il suo cuore che batte ho l'impressione di camminare su un campo che ho inutilmente minato».¹¹⁵⁶

Nel considerare come nel racconto di Walter le istanze riflessive si costituiscano secondo una dizione in cui è privilegiata la loro indipendenza rispetto agli assi maggioritari del racconto stesso o secondo una dizione in cui invece il riferimento alle relazioni dello stesso Walter è tanto diretto da reclamare una loro *mise en récit* è possibile evincere una condizione di parallelismo: infatti, come il flusso di confessione pseudo-autobiografica di Walter si caratterizza per una tendenza sintetizzatrice a tenere insieme gli atti di comprensione e le linee della mutazione da comprendere, così la scrittura saggistica di *Troppi paradisi* si caratterizza per una dizione il cui principio primo è quello di portare a sintesi tanto la «questione paradossale» quanto il «regno dell'immagine».

Oltre al fatto che può essere intesa entro quel fenomeno che Tiziano Scarpa ha definito come «egocalisse»¹¹⁵⁷ e al fatto di essere soggetta alla necessità di ciò che invece lo stesso Siti ha definito come «mossa cartesiana», se la costanza dell'ego-riferimento di Walter assume in *Troppi paradisi* un valore capitale è anche perché assolve ai compiti di «struttura dotata di processualità» e di «mezzo per realizzare [una] perdita “tattilità mentale”».¹¹⁵⁸ Definendosi come struttura organizzatrice, in cui gli eventi si relazionano gli uni con gli altri in quanto esperiti dal medesimo soggetto, presentandosi come il contesto entro il quale si tenta di ricostruire la «continuità tra oggetti e pensieri»¹¹⁵⁹ e – allo stesso tempo – costituendosi anche come una vera e propria alternativa a «un'organizzazione generale», l'autobiografia di Walter si oppone a una condizione di scissione interiore, che colpisce non solo la società, ma anche lui stesso¹¹⁶⁰; condizione che risulta essere tale perché nell'Italia degli inizi del secondo millennio, inserita in una globalizzazione economica e culturale¹¹⁶¹, la confusione tra ideale e reale produce un disagio che non è possibile comunicare compiutamente. Poiché questa condizione si presenta come il prodotto del depotenziamento della capacità di discernere tra apparenza ed essenza e come la conseguenza di una vera e propria «invenzione culturale»¹¹⁶², Walter assume nei confronti del contesto nel quale ambienta la complicazione tra la sua «questione

¹¹⁵⁶ *Ivi*, p. 91. Il dialogo con il quale si chiude la riflessione sul desiderio può essere considerato come una spia del regime narrativo nel quale questa stessa riflessione viene inserita.

¹¹⁵⁷ Cfr. Tiziano Scarpa, *Ti regalo la mia vita*, in «L'Espresso», 28 marzo 2007, <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2007/03/28/news/ti-regalo-la-mia-vita-1.3052>: «Quando un singolo racconta come vive e che cosa prova può impersonare addirittura un'alternativa politica. La società è un'organizzazione generale del godimento: ma allora, chi gode e si appassiona in altri modi diventa, con un semplice gesto autobiografico, un critico, un antagonista, un eversore».

¹¹⁵⁸ Mirko Mondillo, *I prodromi letterari, sociologici e politici di Troppi paradisi. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare*, in «Kepos», 1, 1, 2018, http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/02/8_mondillo.pdf.

¹¹⁵⁹ *Un realismo d'emergenza*, p. 165.

¹¹⁶⁰ Cfr. *Una autobiografia di fatti non accaduti*, p. 19: «Partendo dai particolari privati di un funzionale io, tutt'altro che esemplare, Siti ha potuto realizzare il proprio progetto di scrittura, quello di parlare della realtà e dei fenomeni pubblici che la riguardano. [...] In definitiva, fa in modo che la post-realtà, mescolanza inscindibile di vero e finto, cioè di reale e spettacolare, caratterizzi anche la sua vita».

¹¹⁶¹ Cfr. *TP*, p. 60: «“È cambiata la figura autoriale, una volta ti inventavi i programmi e li realizzavi, era la fase dell'artigianato: mo' arrivano i pacchetti di format dalla Danimarca e te li passano per vesuviarli un poco [...]”».

¹¹⁶² *Un realismo d'emergenza*, p. 161. Cfr. *TP*, p. 193: «È così che l'economia decide come dobbiamo emozionarci». La citazione è preceduta questo passo, cfr. *ibidem*: «L'emozione è un prodotto commerciale, uno status symbol da spalmare come un make-up [...]; l'homo televisivus frequenta un mondo in cui ciascuno gira i sentimenti senza ascoltarsi, perché non li prova [...] – e si convince che quella sia la vita trendy proprio perché è pubblicizzata dai media, quella a cui anche lui, nella propria interiorità deve adeguarsi».

paradossale» e il «regno dell'immagine» uno specifico linguaggio. Per discutere di qualcosa che è marcato dai segni dell'indifferenziazione, della scissione interna e della particellarizzazione Walter fa uso di un linguaggio (che per Siti è scrittura saggistica) in grado di restaurare il contatto tra oggetti e pensieri e di tendere al «massimo rigore raggiungibile in un campo, in cui, per l'appunto, non sia possibile procedere con esattezza».¹¹⁶³ L'efficacia di un linguaggio (e di una scrittura saggistica) che cerchi di fondare i presupposti di una logica in un contesto in cui il metaforico risulterebbe essere improduttivo e controproducente, considerato il ruolo che le metafore hanno nel «regno dell'immagine»¹¹⁶⁴, è data dalla propria tensione a creare un ordine a partire dalla relazione tra fatti o eventi, come scrive Musil¹¹⁶⁵, e non da una loro semplice presentazione, proprio come l'efficacia della riformulazione è data da quella a fondare una logica nella sintesi tra personale e collettivo.

Nella letteratura critica dedicata alla narrativa di Siti si legge spesso del suo rapporto con l'hegelismo (in particolare nella lettura che ne ha offerto Kojève) solo in relazione a *Scuola di nudo*¹¹⁶⁶, eppure una discussione sui riferimenti a Hegel è possibile anche per *Troppi paradisi*, nello specifico per quanto riguarda la dialettica.

In Hegel la sopravvivenza dello Spirito, ovvero il suo vivere ulteriore che si pone come meta finale di tutte le fasi che lo compongono, è definita da una legge, che è anche la stessa legge che il pensiero deve seguire affinché ne possa comprendere il divenire. In *Troppi paradisi* la sopravvivenza di Walter è resa possibile da un pensiero che cerca di comprendere le linee di una mutazione, che, come lo Spirito hegeliano, è anch'essa lo stadio finale di una serie di fasi precedenti (ad es., il boom economico italiano, la globalizzazione). La dialettica che sta alla base del divenire dello Spirito hegeliano ha valore sia ontologico sia logico in quanto è sia il modo in cui si regola la sua prosecuzione sia il modo in cui il pensiero può comprenderlo. Questa stessa dialettica ha valore anche in *Troppi paradisi*: non solo ontologicamente, dal momento che è da un punto di vista dialettico che il «regno dell'immagine» si caratterizza¹¹⁶⁷, ma anche logico. La dialettica di Hegel si sviluppa in tre momenti: in tesi, che è il momento in cui le cose e i fenomeni vengono considerati nella loro absolutezza (“in sé”); in antitesi, che è il momento in cui le cose e i fenomeni vengono considerati a partire dalle loro opposizioni (“per sé”); in sintesi, che è il momento in cui l'absolutezza e l'opposizione vengono considerati come elementi di un medesimo insieme (“in sé e per sé”). La progressione della scrittura saggistica di *Troppi paradisi*, ovvero quanto struttura logicamente le istanze riflessive sulle linee della mutazione, possiede le medesime caratteristiche della dialettica hegeliana. Con una frequenza maggiore per quanto riguarda la riflessione che abbiamo definito narrativizzata, per la necessità di collegare concretamente la situazione narrativa alla discussione concettuale che essa stessa ispira, la scrittura saggistica di *Troppi paradisi* mostra di essere tripartita. Infatti, la sua progressione, che ha come fini la comprensione e la sopravvivenza, parte da una considerazione intellettuale della cosa o del

¹¹⁶³ *Sul saggio*, p. 144.

¹¹⁶⁴ Cfr. *TP*, p. 180: «Container di laminato a Cinecittà, sullo sfondo dell'America costruita per Scorsese; liste dei turni attaccate con lo scotch, un distributore di bibite rotto. Stefania Craxi e Marco Bassetti che arrivano in Mercedes a godersi il loro giocattolo, come se fossero in visita allo zoo. Ma la metafora dello zoo, constaterò quasi subito, è quella che viene spontanea appena si entra»; p. 305: «È sorprendente come una frase, che è fatta di convenzioni e di vento, possa far male [...]. Lo so, ovviamente, che “me se incula” era usato in senso metaforico; ma appunto è l'intera antropologia che mi sfilava dietro la fronte, e l'etologia anche»; p. 406: «(“pe” stavolta mamma Borgata te para il culo, vedi d'annattene, perché qui io so' martello, ma se t'incontro da voi faccio presto a diventà incudine”). Metafore che inchiodano Marcello al suo terrore».

¹¹⁶⁵ Cfr. *Sul saggio*, p. 145.

¹¹⁶⁶ Oltre a Mazzoni (1995), Simonetti (1995) e Grilli (2012), anche Valeria Spacciante si occupa dell'hegelismo in *SN* nella forma della relazione servo-padrone, salvo poi approfondire l'argomento pervenendo a una discussione sulla teoria platonica dell'eros nel testo, cfr. Valeria Spacciante, *The successful. Deconstructing Platonic Eros in Walter Siti's Scuola di nudo*, in «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies», 4, 2021, pp. 125-160.

¹¹⁶⁷ In questo senso, all'inizio di *TP*, l'ampia rilevanza concessa alla descrizione dei genitori di Walter, e soprattutto del loro modo di vivere, potrebbe essere considerata come il riferimento a uno stadio dello Spirito anteriore rispetto a quello vissuto dal personaggio. Lo stesso si può dire anche delle «ipocrisie di sinistra» rispetto al berlusconismo e della visione di Walter da parte dei giovani autori della RAI come «un reperto fossile (ma rispettabile) della vecchia cultura».

fenomeno, osservati nella loro finitudine; approfondisce ciò che negherebbe la cosa o il fenomeno assunti, pur avendo con questi un rapporto; infine giunge a una conclusione in cui quanto era stato considerato inizialmente possiede più attributi di quelli riconosciuti alla prima osservazione. Per valutare la tenuta del modello hegeliano nella scrittura saggistica di *Troppi paradisi* prendiamo ad esempio la riflessione sulla reificazione del corpo maschile e sull'indotto creatosi su questo fenomeno che Walter produce osservando Marcello. Benché il riferimento di questa riflessione sia lo stesso Marcello, il discorso di Walter ha una validità generale enunciata dalla funzione di sineddoche per cui la figura di Marcello viene impiegata («la prima generazione di maschi», «Migliaia di ragazzi incerti sul loro futuro»).

La tesi della riflessione di Walter su reificazione e indotto fa parte di una considerazione che in realtà va oltre il soggetto cui sembra riferirsi: «Marcello appartiene alla prima generazione di maschi, in Italia, che hanno potuto illudersi di costruirsi una carriera come uomini-oggetto». Il fenomeno considerato è quindi quello del giovane maschio (italiano) che si è illuso riguardo al proprio corpo. La circoscrizione della finitudine di questo fenomeno avviene con la specificazione per via intellettuale di quanto ha prodotto questa illusione: «Da circa vent'anni [...] s'è aperto un mercato per il corpo maschile esibito in quanto tale, non funzionale a uno sport o a un talento, né all'amore in senso stretto – il corpo come immagine invitante, come merce che fa pubblicità al piacere». La progressione della riflessione che si inverte nella scrittura saggistica porta Walter a discutere degli argomenti che costituiscono l'antitesi a quanto precedentemente osservato. La possibilità per il maschio (italiano) di fare carriera con il proprio corpo e la «speranza che modellarsi i muscoli in palestra basti ad assicurare notorietà» vengono deluse dal naturale decadimento del fisico e dallo sfruttamento di questa condizione corporale. La reificazione e l'industria quindi si baserebbero non sull'ipervalutazione del fisico, ma, paradossalmente, sulla sua stessa negazione; l'illusione della carriera sarebbe già per sé stessa impossibile da concretizzare, mentre l'investimento sul fisico affrontato da tanti ragazzi non sarebbe altro che l'anticamera di «delusioni e risentimenti» solo rinviati. La relazione dialettica istituita nella scrittura saggistica tra tesi e antitesi viene infine sciolta in una trattazione che riprende il caso di Marcello. Benché la possibilità della carriera con il fisico sia solo una chimera e nonostante l'«industria» fiorisca solo sulla negazione del corpo, Marcello – in quanto rappresentante di quei maschi di prima generazione che nell'attesa di ottenere notorietà sono invecchiati – non smette di credere nella reificazione. Se Marcello pensa alle vittorie ottenute nel culturismo (««sto ancora a sognà 'e gare, [...] nun me rassegno de nun salì più sur parco'») e al fatto di poter ancora essere un uomo-immagine («qualche cosa alla fine uscirà fòri, basta che trovo un regista bravo che m'impara 'e battute'») non è perché non voglia comprendere un dato di fatto, ma è perché il suo fisico costituisce ancora qualcosa che lo identifica in sé e per sé. Si potrebbe supporre che la scelta di questo tipo di progressione assunto per la scrittura saggistica in *Troppi paradisi* sia solo in correlazione con il mestiere di professore e soprattutto di critico letterario che Walter svolge: la dialettica hegeliana è infatti uno degli archetipi proposti nell'insegnamento scolastico delle materie letterarie (in quelle scientifiche vige invece il metodo galileiano) perché assicura il massimo grado di scientificità in argomentazioni in cui la scientificità è essenzialmente solo una questione di metodo (ricerca delle fonti, loro confutazione, proposta finale). Anche se questa supposizione può avere una certa validità, è più che altro per fini di comprensione che la dialettica di ascendenza hegeliana viene utilizzata in *Troppi paradisi*: attraverso di essa Walter non solo viene a capo del perché migliaia di giovani maschi decidano di investire sul proprio fisico e del perché quasi nessuno di loro riesca a vedere realizzata la propria «illusione», ma, per il tramite di Marcello come caso-studio, comprende anche il motivo per cui, nonostante l'impossibilità di una simile carriera e la diffidenza dell'industria, possano esistere determinati circoli viziosi.¹¹⁶⁸

Come in *Scuola di nudo* la lezione hegeliana viene assunta attraverso la lettura di Kojève, così in *Troppi paradisi* la lezione hegeliana riguardante la dialettica subisce un rimodellamento. Infatti, se la sintesi rappresenta il momento culminante e finale della progressione dialettica, la scrittura saggistica

¹¹⁶⁸ Cfr. *TP*, pp. 298-299.

di *Troppi paradisi* mostra a questo proposito una certa indipendenza. La proposta e l'avviamento di una nuova progressione dialettica a partire dal momento sintetico hegeliano dimostra due cose: da un lato, l'importanza di non limitare la comprensione del mondo a pochi elementi specifici e, dell'altro, la tensione di Walter a individuare nella soddisfazione intellettuale il principale ostacolo alla sopravvivenza nella mutazione. Per osservare in che modo si sviluppa la produttività del momento sintetico hegeliano possiamo assumere la riflessione di Walter sulla gayzzazione dell'Occidente.

La tesi di questa riflessione è rappresentata dal fatto che l'elemento veramente caratterizzante dell'Occidente non sarebbe altro che «l'ambizione di costruire una convivenza senza Dio», mentre la circoscrizione della finitudine di questo fenomeno è data dall'osservazione che, nonostante alcuni «fenomeni residuali» come «il successo del Papa [...] e la devozione a Padre Pio», la mancanza di fede in un altro mondo è cosa platealmente accettata. Il momento dell'antitesi è rappresentato dall'approfondimento di determinati assunti: una tale ambizione non può concretizzarsi se non si accetta in ogni caso un'idea di oltre-mondo rinvenibile praticamente («Per resistere senza la speranza nell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra»). L'ambizione della convivenza senza Dio viene quindi negata da un concetto che tuttavia ha con essa una profonda relazione. Il momento della sintesi, a questo punto, si costituisce come il punto logico in cui vengono collegate l'assenza dell'aldilà come ambizione e la necessità di un paradiso-in-terra come elemento di resistenza: tale collegamento è individuato nella pratica del consumismo, che rende possibile la sostituzione del paradiso dell'aldilà con quello materiale («Comprando si è onnipotenti, soprattutto se compri qualcosa che ti serve a poco»). Poiché il riconoscimento avvenuto nella sintesi di come l'Occidente abbia trovato nel consumismo «l'*unicum* che lo contraddistingue tra tutte le società umane» lascia incompresi altri elementi intuiti come importanti, Walter – evitando il pericolo della soddisfazione intellettuale e proponendo una nuova tesi a partire dagli elementi che sono stati appena discussi – avvia una seconda progressione dialettica. È in questo modo che in *Troppi paradisi* il modello hegeliano viene rifunzionalizzato.

La tesi (II) che è possibile desumere dall'ultimo momento della prima progressione dialettica (sintesi I) è quella del consumismo moderno come fautore della possibilità dei “troppi paradisi” rispetto all'unicità di quello prospettato nell'idea di Dio. La finitudine di questo fenomeno è data dal fatto che la felicità riconosciuta nella religione come possibile solo dopo la morte ha trovato un proprio surrogato nella merce. L'approfondimento relativo a questa osservazione viene presentato nell'antitesi (II) alla tesi (II): il consumismo in realtà non è così democratico come tende a far credere («più il tempo passava, più ci si rendeva conto che alcune cose non erano comprabili: le persone, gli oggetti troppo distanti da noi, i sogni, i rapporti umani»); il paradiso artificiale possibile grazie al consumismo viene quindi negato dai limiti del consumismo stesso. Il momento di sintesi (II) tra queste proposizioni opposte trova un punto di contatto finale nella necessità di adottare un particolare «modello di soluzione»: se il consumismo è l'unico fenomeno che rende possibile il paradiso senza l'idea di Dio, ma rappresenta anche il principale ostacolo alla sua effettiva concretizzazione, diventa necessario modificare l'oggetto in base al quale poter affermare la consistenza e l'esistenza del paradiso stesso. Sostituendo l'immagine della realtà alla realtà stessa come oggetto del paradiso-in-terra, il concetto stesso di paradiso senza idea di Dio ritornava a essere praticabile. Eppure, anche in questo caso, compiuta la seconda progressione dialettica, il risultato raggiunto dalla riflessione non può dirsi completo, dal momento che resta incompreso il motivo per cui, nella sua gayzzazione, l'Occidente abbia dato così tanto credito a un'opera di sostituzione come quella tra immagine e realtà. La nuova tesi (III) è quella della sostituzione della realtà con la sua immagine, mentre la circoscrizione della sua finitudine è data dall'osservazione dell'iniziale pertinenza artistica di questo procedimento e del suo ampliamento graduale: «Se l'arte era capace di compiere questo non restava che ampliare il procedimento, soprassedendo sulla qualità e puntando a un'arte di massa». L'antitesi (III) a questa considerazione è costituita dal contrasto che oppone in questo procedimento la pacificazione dell'uomo con qualcosa di raggiungibile solo nella morte e i modi perversi con i quali si è affermato. Eliminando dall'equazione della possibilità del paradiso la potenza creatrice di Dio, questo attributo è stato trasferito all'uomo, il quale ha dato all'immagine la valenza di *creatura*. È nel

momento logico successivo (sintesi III) che la riflessione riesce a collegare tra loro la pacificazione come obiettivo della sostituzione e la perversione come suo risultato: se *tutti* sono Dio e *tutti* possono avere il paradiso che più li affascina, gli unici individui in grado di non essere sopraffatti tanto dalla sostituzione quanto dalla scissione dell'Io¹¹⁶⁹ sono gli omosessuali, «condizionati da sempre a desiderare non una persona ma un'immagine». Individuato il motivo per cui l'immagine ha in Occidente una valenza creaturale, la riflessione tocca l'argomento della rappresentatività degli omosessuali; quest'ultimo, però, come la progressione dialettica fin qui seguita dimostra, ha bisogno di un'ulteriore catena per comprendere perché anch'esso riguarda la questione dell'ambizione occidentale di vivere senza Dio. La nuova tesi (IV) che fiorisce dalla sintesi appena precedente (III) è quella, quindi, della preminenza degli omosessuali nell'Occidente del consumismo e della sostituzione. La circoscrizione di tale fenomeno insiste sul fatto che non amando persone, ma solo immagini, il loro oggetto d'amore è «irraggiungibile, esattamente come nessuna merce basta». L'antitesi (IV) è data, nonostante l'esistenza di «un tessuto [...] intricato di omologie» con l'omosessualità, dalla divergenza dell'Occidente da coloro che dovrebbero essere i suoi migliori interpreti. Infatti, mentre l'Occidente intende abolire il modello da cui l'immagine è tratta, per l'immaginario omosessuale è in ogni caso essenziale che l'immagine abbia una sua certa specificità: «Era essenziale [...] che ci fosse un altrove. Che i corpi venissero *di là*. Era quello che li rendeva poetici». La contrapposizione tra la sostituzione nel sistema occidentale – in cui l'immagine è immagine solo di sé stessa, benché finga di essere proiezione di qualcosa di concreto – e la sostituzione omosessuale – in cui l'immagine è il risultato della proiezione di un modello che, benché irraggiungibile, si suppone esista viene risolta da una sintesi finale (IV), che sottolinea l'assunzione in entrambi i procedimenti di un corpo che è solo stereotipo e cliché e di cui non si vuole penetrare la superficialità.¹¹⁷⁰ In questo modo, la scommessa dell'Occidente di vivere senza Dio risulta essere vincente grazie alla parodia degli attributi divini di potenza, creazione, fissità, unicità, che vengono ribaltati dal consumismo nei loro contrari: potenza che è tale solo per le logiche dell'economia; creazione che invece è replicazione; fissità che è produzione di stereotipi; unicità che invece è tratto plurale.

La proliferazione delle catene dialettiche hegeliane nella scrittura saggistica di *Troppi paradisi* non dovrebbe essere considerata come il risultato di un approccio didascalico o meramente moralistico, benché – soprattutto per il secondo caso – vi possano essere delle derive in questo senso. L'ampiezza della riflessione che la rifunzionalizzazione della dialettica hegeliana comporta infatti tende a dare rappresentazione mimetica dei tempi riflessivi che Walter impiega per formulare compiutamente un'osservazione. Non limitandosi ad esprimere semplicemente il momento sintetico di una riflessione, ma presentando anche i momenti precedenti, la scrittura saggistica di *Troppi paradisi*, che rappresenta il modo in cui il pensiero di Walter si struttura nel tempo del racconto, agisce anche sul “tempo” fuori-del-testo, ovvero su quello del lettore che lo sta leggendo. Se, da un punto di vista narrativo, il tempo della riflessione di Walter agisce contro l'orrore del tempo morto e contro la velocità usata per esorcizzare la noia che caratterizzano la società e l'ambiente culturale descritti, l'ampiezza della riflessione e la sua costruzione secondo le catene dialettiche che abbiamo osservato costringono il lettore a seguire lo stesso ritmo del personaggio, dando in questo modo all'approfondimento che ne consegue e che lo caratterizza una valenza *politica*. La sopravvivenza che abbiamo definito come l'obiettivo dell'attitudine saggistica di Walter non è qualcosa che può essere raggiunto solo per via intuitiva, ma è qualcosa che passa attraverso la comprensione e, da un punto di vista pratico, della scrittura saggistica; attività che nei confronti dell'oggetto di riferimento non si dispongono nel segno dell'immediatezza: di qualsiasi osservazione, di qualsiasi idea, di qualsiasi intuizione «non [se] ne p[uò] parlare così, bisogna prenderla da più lontano».¹¹⁷¹

¹¹⁶⁹ Cfr. *TP*, p. 147: «il godimento artistico prevede una scissione dell'Io [...]; sulla scissione dell'Io sono fondate le perversioni».

¹¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 145-153.

¹¹⁷¹ *Ivi*, p. 144.

2.3. Il saggismo, l'attitudine saggistica e la scrittura saggistica in *Timira*.

Nel saggismo di *Timira* la complicazione è quella che deriva dall'aver posto in relazione l'osservazione del colonialismo italiano e dei fenomeni ad esso collegati e la questione dell'identità. Dopo un'iniziale predisposizione del lavoro in diversa direzione, l'attitudine saggistica dei co-scrittori si è rivolta a delineare l'esistenza di Isabella nel corso del tempo e nel passaggio attraverso vari tempi culturali, alla luce della sua condizione di afroitalianità. Alla luce dell'intersecazione e della combinazione che in *Timira* è in atto tra le vite dei co-scrittori¹¹⁷², la proposta è quella di individuare come «sufficient word» l'espressione della collettività dell'Io, che costituisce da questo punto di vista l'elemento unitario all'interno dell'eterogeneità che deriva dall'accostamento tra l'osservazione del colonialismo italiano e la questione identitaria.¹¹⁷³

La natura della «sufficient word» in *Timira* può apparire problematica, in particolare se si considera la presenza di Wu Ming 2 nel sistema dei co-scrittori e se si considera che il libro stesso può essere avvicinato, salvo che per le «dinamiche *inter-* e *intra-*generazionali» che dovrebbero costituire la «struttura attorno alla quale è costruita la narrazione», al genere delle memorie di famiglia.¹¹⁷⁴ La problematicità della natura della «sufficient word» di *Timira* può essere, tuttavia, sciolta se si considerano il ruolo di Wu Ming 2 e il fine della scrittura di una memoria di famiglia: se la presenza di Wu Ming 2 risulta essere determinante per gli sviluppi ideologici relativi alla sua scelta anti-colonialista, proprio la pratica del genere descritto da Elisabetta Abignente permette di stabilire un collegamento tra un Io *plurale*, come quello della famiglia, e un Io collettivo, in quanto «ogni memoria di famiglia rappresenta un filtro attraverso cui guardare alla storia collettiva di una comunità, di un paese, di un popolo».¹¹⁷⁵

Si è visto quanto Contarini abbia giudicato negativamente la presenza dei Titoli di coda in *Timira* e come siano strutturati i termini di questo giudizio. Eppure, è proprio il loro contenuto che giustifica retroattivamente (considerando la posizione finale occupata) tutto ciò che è stato scritto. Se nella Prima parte di *Timira* vi sono le pagine datate di «Agenda 1991 di Isabella Marincola» è perché esiste – testimonia dai Titoli di coda – “Quando la Somalia risorgerà dalle sue ceneri?” (diario di Marincola tenuto sulla guerra civile e pubblicato); se è stato possibile comporre la lettera del padre di Isabella è perché vi è stato un interesse critico verso la letteratura prodotta dalla cultura razzista degli anni Venti; la scena in cui si immagina che Isabella visiti i luoghi della morte di Giorgio è stata possibile per l'esistenza di pubblicazioni revisionistiche sulle azioni dei partigiani in Alta Italia; e così via. I Titoli di coda, che mirano a rivelare le «collaborazioni (spesso involontarie)» che sono intervenute, si aprono con un'introduzione in cui si invita chiunque desideri «essere lasciato libero di giocare col testo e di trovare da solo citazioni e rimandi» a non affrontarne la lettura. Proprio perché la citazione può apparire fuori luogo l'invito non dovrebbe essere accettato¹¹⁷⁶: la lettura dei Titoli di coda è infatti

¹¹⁷² Cfr. *Timira*, p. 505: «questo romanzo è fedele alle testimonianze di Isabella Marincola e le rielabora senza stravolgerne il contenuto»; p. 510: «La pausa gelato prima di partorire non è un aneddoto della vita di Isabella, bensì della madre di Wu Ming 2, prima di mettere al mondo il medesimo. Scrittura conviviale vuol dire anche scambiarsi i ricordi (e nei ricordi, perfino le mamme)».

¹¹⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 503-504: «se metto una storia sulla pagina, non la faccio *mia*. Al contrario, ne moltiplico gli autori. [...] anche il racconto che ciascuno chiama *io* è un prodotto collettivo – nessuno si fa davvero da sé – e dunque a maggior ragione sarà collettivo il racconto che uno fa della propria vita attraverso le pagine di un libro. [...] È tempo di rendere giustizia alla natura collettiva dell'autobiografia». In corsivo nel testo.

¹¹⁷⁴ Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma, 2021, p. 14. Abignente definisce il genere delle memorie di famiglia, oltre che come «genere ibrido del romanzo contemporaneo che si pone al confine tra il romanzo genealogico e le molteplici forme di scrittura del sé», specificatamente come una «narrazion[e] delle vicende di una famiglia realmente esistita, filtrat[a] attraverso il punto di vista, inevitabilmente soggettivo e parziale, di uno dei suoi membri», *ivi*, p. 6.

¹¹⁷⁵ *Ivi*, p. 7.

¹¹⁷⁶ D'altra parte, la lettura dei Titoli di coda ben si inquadra in quella sollecitazione che il Progetto Transmediale Multiautore di *Timira* fa parte cerca di praticare presso il pubblico e che consiste nel far sì che i lettori, come «“segugi”», siano portati a coltivare una certa curiosità per gli eventi in cui la vita di Isabella si è svolta anche al di là del testo, cfr.

il polo d'attrazione naturale della scrittura saggistica del testo, il luogo in cui la sua progressione tende a sfociare. I Titoli di coda non espletano alcuna funzione "syllabus". Ogni dichiarazione, di Isabella come personaggio quanto di Wu Ming 2 nelle Lettere Intermittenti, infatti, non reca un rimando ai Titoli di coda perché l'intenzione di *Timira* non è quella del didascalismo né della semplice erudizione. Se la tensione della scrittura saggistica è quella di arrivare ai Titoli di coda per mostrare come certe ricostruzioni e certi riferimenti dipendano da un intento anti-revisionistico, questa scrittura riesce ad avere una propria fisionomia ravvisabile chiaramente nelle Lettere intermittenti, nei dialoghi e nelle fotografie.

Che il riferimento della scrittura saggistica sia a una situazione di dialogismo è stato affrontato. È proprio ad una tale situazione che la scrittura saggistica si riferisce nelle Lettere intermittenti scritte da Wu Ming 2 ad Isabella. La ricorsività della citazione delle morti in apertura delle lettere costituisce il quadro narrativo entro il quale in esse viene praticata la scrittura saggistica. Questi eventi, che seguono la morte della stessa Isabella, vengono citati per dare forma a un racconto che sia in grado sia di assicurare una comunicazione tra chi c'è e chi non c'è più sia di permettere a chi è sopravvissuto la possibilità della parola: come scrive Benjamin, «la morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole, è la *storia naturale* in cui si situano le sue storie».¹¹⁷⁷ Nell'istituzione di questa possibilità comunicativa basata sul concetto della morte, la scrittura saggistica sfrutta il paradigma dell'elencazione per dar conto invece di tutte le cose che sono "nate" da che Isabella è morta. Nella contrapposizione che si crea tra la citazione della morte come compromesso utile a comunicare con Isabella e la citazione invece della vita che prosegue come corrispettivo del lavoro proseguito dopo la morte di Isabella, la scrittura saggistica affronta tematiche relative alla questione dell'identità riportandole allo specifico tanto della vita di Isabella quanto della lavorazione di *Timira*. In questo modo, nella Lettera n. 1, tra la morte e le osservazioni che seguono alla citazione della nascita di milioni di persone e di un nuovo stato si illustra la trasformazione del concetto di terrorista. Se da un lato, per convenzione, «il terrorista da cartolina» era marcato dal possesso di un'identità medio-orientale e di una fede islamica, dall'altro il terrorista "contemporaneo" può anche essere la tipologia di individuo che quella stessa cartolina l'ha inventata («Oggi è un trentenne norvegese, biondo, cristiano, con un coccodrillo cucito sul cuore»); in questa inversione di ruoli, chi convenzionalmente veniva immaginato come terrorista è ora invece considerato nel numero degli «eroi ribelli», dato che «dal Golfo Persico al Nordafrica, uomini e donne, giovani e meno giovani occupano le strade per rovesciare i troni di vecchi tiranni».¹¹⁷⁸ Nella Lettera n. 2, tra la morte e l'elenco che segue alla nascita di otto milioni di neonati viene dato conto di un problema che verrà approfondito anche successivamente: in che modo gestire il racconto che individuo diverso dal proprio Io fa della propria esistenza, senza arrivare a produrre uno di quegli «"elenchi telefonici"»¹¹⁷⁹ che la stessa Isabella disprezza tanto. Nella Lettera n. 3, tra la morte e la "nascita" del fenomeno di Occupy Wall Street, la scrittura saggistica approfondisce la problematica precedente, per mezzo di una riflessione che Wu Ming 2 dedica al ruolo delle mediazioni che intercorrono tra chi un'identità la possiede e chi, possedendone una, intende trasmetterla¹¹⁸⁰; che questa riflessione sia sistematica e non estemporanea è ravvisabile nella forma della sua trattazione (elenchi puntati, riepilogamenti, avverbi con valore deduttivo e con valore presentativo) e nell'espressione del dubbio (attraverso verbi di tipo cognitivo) e del timore come disposizione

Wu Ming, *Timira. Un romanzo meticcio e nove anni di parto – Preludio n. 1*, in «Giap», 8 febbraio 2012, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/02/timira-un-romanzo-meticcio-e-nove-anni-di-parto-preludio-n-1/>.

¹¹⁷⁷ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2011, p. 47. In corsivo nel testo.

¹¹⁷⁸ *Timira*, p. 8.

¹¹⁷⁹ *Ivi*, p. 160.

¹¹⁸⁰ In questo senso il riferimento al fenomeno di OWS e alla protesta contro il «capitalismo di rapina globale» che la innerva ben si accompagna al senso di "rapina" che una disposizione da narratore "colonialista" nei confronti di una storia come quella di Isabella potrebbe assumere.

d'animo ritenute necessarie da Wu Ming 2 per assolvere al compito impostosi.¹¹⁸¹ Nell'ultima Lettera, tra la morte e le premesse che hanno consentito la nascita di una condizione di democrazia¹¹⁸² la scrittura saggistica assume caratteristiche derivative: per descrivere quanto «i mezzi [cambino] il fine» il portato narrativo relativo alla vita di Isabella, Antar e Giorgio fino a questo momento trasmesso viene brevemente ricapitolato. Se per «trovare una dimora anche a [Giorgio], alla sua storia profuga nelle terre di un passato che qui troppo spesso si chiama oblio» la lotta di Isabella è dipesa da azioni in cui vi è sospettosamente della carità politica, nel caso di *Timira* è stato il fine stesso a richiedere dei mezzi appropriati (descritti nella Lettera precedente) che neanche la morte di Isabella ha impedito di applicare.

Se nelle Lettere intermittenti la scrittura saggistica si produce in un contesto in cui il dialogismo è supposto, nel corso del testo invece essa trova collocazione in porzioni di dialogo vero e proprio. Quando Haas sostiene che la presenza del saggio nei dialoghi del romanzo serve principalmente a gestire la plurivocità del mondo rappresentato, in realtà, non si comprende se il saggio a cui si riferisce vada inteso come insieme di considerazioni d'autore o come formalità linguistica attraverso cui certe considerazioni vengono trasmesse. In *Timira* la questione della trasmissione delle considerazioni autoriali attraverso il saggio nel dialogo risulta essere più variegata, dal momento che gli autori del testo sono anche suoi narratori e suoi personaggi. A quale scopo quindi la scrittura saggistica si serve del dialogo in *Timira*? Posta la validità dell'uguaglianza autori/narratori/protagonisti che non crea discrepanze tra responsabilità dell'autore e quanto detto dai protagonisti, questo tipo di dialoghi rimedia al segno di minorità che caratterizza Isabella. Il dialogo non tende solo a dare la possibilità dell'espressione a Isabella in quanto soggetto minoritario, ma permette anche che la stessa Isabella possa avere un confronto con gli individui della mentalità colonialista. Infatti, se da un punto di vista narrativo i dialoghi di Isabella la immettono in quell'ordine di discorsi a cui si deve la sua stessa condizione di minorità, da un punto di vista formale i dialoghi non si costituiscono banalmente come conseguenza di verbi di dizione (dire, sbottare, continuare, ecc.), ma posseggono una struttura che rappresenta il sostegno logico grazie al quale sostenere il confronto/scontro e l'ingresso nell'ordine del discorso del potere.

« – Poi è chiaro che vivendo con lei dovresti anche dare una mano con le pulizie, far da mangiare, la spesa ogni tanto...

– Aaah, – sbottò Isabella [...]. – Che strana la vita, – continuò Isabella. – Da ragazzina ho sgobbato sui libri, per evitare che la mia matrigna mi mettesse a servizio da qualche signora, e adesso, cinquant'anni dopo, la storia si ripete grazie a mio figlio [...]. Che meraviglia! Prima profuga, poi anche serva. Sto facendo carriera, brindiamo!».¹¹⁸³

In questo passo il dialogo è tra Antar, che è riuscito a trovare una sistemazione temporanea per la madre, e Isabella. L'elemento che va notato in questo dialogo è la specificazione delle coordinate temporali affermate. Anche se non è sempre affidabile come soggetto che ricorda¹¹⁸⁴, non sembra plausibile – in virtù della tendenza logorroica ed ego-riferita della madre – che Antar non sappia nulla degli atteggiamenti prevaricatori della nonna italiana nei confronti di Isabella: la specificazione delle coordinate «Da ragazzina» e «adesso, cinquant'anni dopo» va valutata in maniera differente. Proprio per la conoscenza del passato della madre e dei suoi rapporti con Flora, i riferimenti temporali vanno considerati come elementi formali di una scrittura saggistica per mezzo dei quali, all'interno di un dialogo, si dà conto di quanto – anche se in modo ironico («Che meraviglia!», «Sto facendo carriera,

¹¹⁸¹ *Timira*, p. 345: «[uno] che di mestiere scrive e racconta storie, [porge] la tastiera a chi non l'ha mai usata prima e [lo aiuta] a mettere in romanzo la sua vita, senza però confiscarla con le metafore e gli arnesi che ha imparato a usare».

¹¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 492: «Dopo l'Egitto di Mubarak e la Tunisia di Ben Ali, ecco il terzo paese del Nordafrica liberato da un tiranno, ma per prendere Tripoli i ribelli hanno avuto bisogno dei bombardamenti della Nato».

¹¹⁸³ *Ivi*, pp. 198-199.

¹¹⁸⁴ Come nel caso della carriera cinematografica e artistica di Isabella, ricordata in termini entusiastici e positivi.

brindiamo!») – la concezione razzista e sessista sia a-storica; come elementi di una scrittura, quindi, che formalizza la complicazione tra gli oggetti intellettuali dell'identità e del colonialismo.

« – Con la scusa di avviare la Somalia alla democrazia, quello vuole tenercela sotto i piedi per altri dieci anni almeno. E sai perché? Primo, per difendere gli interessi dei nostri bananieri [...]. Secondo, per dimostrare al mondo che la guerra ci ha ripulito l'anima e la camicia nera. [...] Terzo e non ultimo, per trasformare gli africani in docili consumatori di prodotti italiani. Questi, almeno, sono i motivi più confessabili. In realtà, De Gasperi ha dovuto ascoltare i piagnistei dei burocrati fascisti, gli alti funzionari e il personale amministrativo del ministero dell'Africa italiana [...]».¹¹⁸⁵

L'avvio del dialogo non è pratica esclusiva di Isabella o di suo figlio. In quest'altro passo proposto, infatti, il dialogo viene cominciato da Lamberto ed Isabella è inizialmente in posizione ricettiva. Questa strutturazione del mezzo del dialogo in *Timira* permette alla protagonista di venire in contatto con informazioni che, nel momento narrativo in cui è descritta, o non è in grado di recepire autonomamente o non suscitano la sua curiosità.¹¹⁸⁶ È proprio questa condizione ricettiva da parte del soggetto reso e considerato minoritario che comporta per la scrittura saggistica presente nei dialoghi non avviati da Isabella una particolare costruzione. Anche se «il timbro di voce, i gesti delle mani e lo sguardo appassionato» di Lamberto rendono agli occhi di Isabella affascinante tutto ciò che dice, e benché – maschio e italiano – le sue riflessioni possano sembrare proferite con un atteggiamento di *mansplaining* e “colonizzante” («era un esperto di questioni somale»), il suo dialogo si caratterizza per il possesso di una costruzione che è possibile riscontrare ogniqualvolta Isabella è partecipe di uno scambio comunicativo che non principia lei. L'informazione da trasmettere viene presentata per mezzo di una domanda retorica, la cui risposta si suppone debba essere di facile formulazione. Successivamente l'attesa della risposta è infranta da una presentazione di informazioni che avviene in modo quasi didascalico, progredendo per valore di importanza assegnato.¹¹⁸⁷ L'uso di espressioni quali «in realtà», come nel passo proposto, però, rivela che l'unica informazione che veramente è in grado di soddisfare la domanda retorica posta all'inizio è solo quella che accetta la condizione di un paradigma cognitivo preciso: esistono spiegazioni che *sembrano* «inconfessabili» è solo perché ve ne sono altre che invece lo *sono* completamente. La richiesta italiana dell'amministrazione sulla Somalia non può essere spiegata attraverso i tre punti espressi (sono spiegazioni che sembrano inconfessabili), ma solo se si considera che dietro la sua formulazione vi è «gente che non vede l'ora di rimettere le mani su incassi e stipendi» (la spiegazione davvero inconfessabile).¹¹⁸⁸ Nella categoria di dialoghi non iniziati né da Isabella né da Antar vi è una casistica interessante: quella in cui la condizione di minorità della protagonista, che è il motivo principale per cui il dialogo stesso e la presenza della scrittura saggistica in esso hanno così importanza, non viene considerata come tale. È il caso del passo seguente:

« – [...] Ho da rivelare uno scandalo. Come vi dicevo, faccio il ginecologo e aiuto le donne che partoriscono in ospedale. Ebbene: so per certo che i figli meticci, i bambini come noi, sono ancora sottoposti alle leggi fasciste.

– Cioè? Come sarebbe a dire “sottoposti”?

¹¹⁸⁵ *Timira*, p. 238.

¹¹⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 239: «A quei tempi ero piuttosto ignorante di cose politiche: alle elezioni del '48 avevo votato per il Fronte, per poi sentirmi dire da un compagno che il voto, a noi donne, ce l'avevano dovuto dare, non si poteva fare altrimenti, ma *loro* lo sapevano benissimo che li avremmo fatti perdere, perché la politica non ci interessa e avremmo votato come ci dicevano i preti».

¹¹⁸⁷ L'escalation vede al punto più basso il desiderio di mantenere lo status quo dissimulato nella richiesta italiana, a quello intermedio la difesa della reputazione, al punto finale la motivazione economica.

¹¹⁸⁸ Cfr. *Timira*, pp. 238-239.

– Sarebbe a dire che i padri non li riconoscono e alle madri è proibito tenerli. Finiscono al brefotrofo, come prima della guerra. Senza cognome, senza patria, figli di nessuno. Non si sa nemmeno quanti siano.

[...] – Voi siete davvero fortunata, – mi disse il “sindaco” soffiandomi nell’orecchio. [...] – Ve lo ha già detto qualcuno? Sì? [...] Per quelli della mia età questo è un grande, come si dice... *fiardello*? Volevamo studiare, ma non ci era permesso. [...] “Un indigeno basta che sappia tenere in mano il fucile o la zappa”, ci dicevano. Altre nazioni coloniali hanno fatto solo questo, di buono: istruire i sudditi [...] Qui no. [...] L’Italia poteva fare una cosa buona, una sola: ma non l’ha fatta».¹¹⁸⁹

Nel collegare tra loro i due diversi dialoghi del ginecologo e del “sindaco” la scrittura saggistica pone in rapporto due diverse posizioni ideologiche: se il medico infatti parla di scandali e di continuata applicazione delle leggi fasciste ai neonati meticci, il “sindaco” deplora solo l’atteggiamento della nazione colonizzatrice; se il secondo definisce come fortunata la condizione di Isabella, perché ha potuto godere dell’istruzione superiore, per il primo non vi può essere alcun aspetto positivo nell’istituzione coloniale. Svoltata da Isabella, con l’ascolto entrambi punti di vista, la complicazione che è propria dell’atto del saggista, l’accostamento dei due dialoghi è il prodotto di una scrittura saggistica che, pur ammettendo l’esistenza dell’alterità ideologica, non intende accettare nulla che non si apra al dubbio.

Con il termine scrittura nell’espressione scrittura saggistica non si intende far riferimento solo alla pratica di una verbalità scritta, e quindi resa fisica e tangibile, in opposizione a una verbalità orale, da parte sua invece immateriale. Con questo termine si vuole fare riferimento a tutto ciò che di materiale entra a far parte dell’oggetto-testo. Da questo punto di vista *Timira* può essere considerato come un esemplare dell’eterogeneità del senso di scrittura nell’unità dell’oggetto-testo: la sua oggettualità in quanto testo è infatti formata, da un lato, dalla presenza di una scrittura in senso tradizionale e, dall’altro, dalla presenza di fotografie; anzi, si può anche sostenere che l’insieme fotografico presente in *Timira* rappresenti il co-testo della scrittura tradizionale, con cui si trova in un rapporto dialettico di «co-implicazione».¹¹⁹⁰ Al fine di spiegare in che modo il co-testo fotografico co-operi in funzione saggistica con quello scritto risulta utile adoperare il tipo di lettura per i rapporti tra scritto letterario e fotografia proposto da Carrara in *Storie a vista*. Valutando attraverso la modalità di lettura iconotestuale come la relazione tra scrittura e fotografia produca un «ambiente artistico»¹¹⁹¹ che è soprattutto una struttura retorica, o un «ecosistema»¹¹⁹², in cui l’incontro tra «due codici semiotici differenti»¹¹⁹³ richiede il ricorso a letture interpretative nuove, vanno osservate le modalità argomentative e informative¹¹⁹⁴ secondo le quali testo e co-testo dialogano. La preferenza accordata all’osservazione delle modalità di relazione testo/immagine rispetto alla definizione di quello che Vincenzo Esposito definisce come carattere indiziale delle foto deriva dal fatto che la disposizione di queste in *Timira* non mira a fondare «un racconto per indizi di quel mondo del quale pretendono di essere copia conforme»¹¹⁹⁵, ma piuttosto tende esplicitarsi come una vera e propria strategia retorica. Per questo motivo è importante circoscrivere tanto il modo in cui le foto si collocano all’interno del testo finale quanto quell’interazione testo/immagine che permette di risalire al significato con il quale

¹¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 278-279.

¹¹⁹⁰ Sulla co-implicazione tra testo e immagini, cfr. *Storie a vista*, p. 120: «la co-implicazione di fotografie e testo è una delle strategie principali per creare una visione multiprospettica in grado di offrire un nuovo sguardo sulla realtà».

¹¹⁹¹ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁹² *Ivi*, p. 369. Per l’espressione ecosistema in relazione a un oggetto-testo in cui il rapporto tra scrittura e fotografia si struttura in termini retorici, cfr. Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma, 2018, p. 38: «la relazione tra parola e immagine non vive, né va considerata, puramente in termini di intertestualità o di prelievi unici, ma nei termini di un ecosistema».

¹¹⁹³ *Storie a vista*, p. 43.

¹¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 68-78.

¹¹⁹⁵ *La fotografia ai tempi della «realtà aumentata»*, pp. 76-77: 76.

l'autore se ne serve. Innanzitutto, va osservata la retorica del layout¹¹⁹⁶ secondo cui le foto si dispongono in *Timira*. All'inizio di ogni sezione del testo vi è una foto. All'inizio della Prima parte una foto ritrae Isabella e Giorgio da giovani e in posa dinanzi all'obiettivo di un fotografo, all'inizio della Seconda vi è la riproduzione di una cartolina della costa di Mogadiscio, all'inizio della Terza la riproduzione del passaporto italiano di Isabella (1992), mentre in "Archivio storico. Cronologia" (prima dei Titoli di coda) una foto-ritratto di Isabella risalente al 2009. Già a partire dall'osservazione di questa disposizione si può notare come l'intenzione alla base della scelta di queste determinate foto sia stata di tipo programmatico. Con la foto della Prima parte (Isabella e Giorgio che si tengono per mano), che segue la Lettera Preludio, in cui si accenna alla genesi del progetto *Timira*, si intende trasmettere al lettore come il libro sia nato da un'ipervalutazione di Giorgio: come la figura e il valore del partigiano ha adombrato il tratto straordinario della vita di Isabella, tanto da arrivare a rappresentare per lei l'obiettivo della vita, così nella foto la statura di Giorgio sovrasta quella della sorella, a cui è però legata. Con questa prima foto, quindi, viene presentato l'oggetto dell'intero libro: un'esistenza – finalmente oggetto di una giustizia quantomeno letteraria – ritenutasi per lungo tempo ancillare (Isabella) nei confronti di un'altra eroica (Giorgio). Con la foto che dà inizio alla Seconda Parte (la cartolina di Mogadiscio) viene inaugurata la tematica del colonialismo, ma anche della costanza temporale della sua stessa mentalità. Quella che può apparire come una qualsiasi località costiera è, in realtà, uno dei luoghi-simbolo del colonialismo italiano¹¹⁹⁷, mentre il fatto che per rappresentarlo sia stata scelta una cartolina risalente agli anni Cinquanta concretizza quella che Carrara definisce come una «diffrazione della temporalità»¹¹⁹⁸, ovvero la differenza tra una temporalità in cui i fenomeni del colonialismo erano vissuti apertamente come tali (razzismo, sessismo, ecc.) e una in cui questi stessi fenomeni hanno superato la cultura in cui si sono affermati per evolvere in mentalità. Con la foto all'inizio della Terza Parte (il passaporto italiano di Isabella) viene presentata la questione dell'identità che così tanto spazio ha in *Timira*, tra osservazioni sulla non-italianità e definizioni di afro-italianità. Infine, con la foto dell'"Archivio storico. Cronologia" si sancisce la preminenza del vero soggetto di *Timira*, Isabella, in un ritratto che la presenta al lettore come mai questi l'ha vista: infatti, se sin dall'immagine in copertina il modello-Isabella presentato è quello della giovinezza, in chiusura del racconto il modello-Isabella è quello della vecchiaia, quello cioè di un tempo che racchiude in sé stesso tutto quello che lo ha preceduto (il rapporto fraterno con Giorgio, la tematica del colonialismo, la problematica dell'identità).¹¹⁹⁹ La disposizione di queste foto, quindi, è il corrispettivo per immagini di quello che la scrittura saggistica fa nel testo scritto di *Timira*: inserire in una relazione della complicazione diversi oggetti intellettuali; inoltre, essa rappresenta anche i principali nuclei tematici che i co-autori affronteranno nel corso del racconto. Osservare in successione queste foto equivale a riassumere il testo vero e proprio.

Le foto presenti in *Timira* non sono solo queste, ma ve ne sono altre che ritraggono, in vari periodi e in varie occasioni, Isabella, Giorgio e Aschirò, tanto in solitaria quanto in compagnia. Assumendo il parametro della sintagmaticità, si rileva innanzitutto quanto la collocazione delle foto non spezzi mai improvvisamente il fluire del racconto o di un dialogo, producendo un'interruzione inopportuna; anzi, da un punto di vista narrativo, la loro presenza in determinati luoghi del testo comporta un aumento della tensione emotiva. Ad esempio, l'inserzione nel testo della foto-ritratto – recante persino una

¹¹⁹⁶ Cfr. *Storie a vista*, p. 62.

¹¹⁹⁷ La riproduzione di un luogo geografico come la Mogadiscio della cartolina turistica non serve in *Timira* per materializzare il portato sentimentale del soggetto protagonista (Isabella non ha alcun tipo di rapporto con questa città, che vive inizialmente con grande fastidio), ma solo per individuare un centro concreto da cui far partire le «traiettorie individuali»: Mogadiscio è da dove Isabella infantile parte per l'Italia, è la città in cui ritorna da adulta su insistenza di Lamberto, è la città da cui fugge in vecchiaia a causa della guerra civile. Cfr. *ivi*, p. 206.

¹¹⁹⁸ *Ivi*, p. 116.

¹¹⁹⁹ In considerazione dei comportamenti umilianti che Isabella ha dovuto subire in quanto porno-tropo (si pensi all'episodio dell'assalto sessuale da parte dello scultore), la presenza in chiusura del testo di una foto che la ritrae in vecchiaia in un certo senso "rimedia" alla «concezione di femminilità stereotipata» che ha prodotto alcune delle immagini a questa precedenti (ad es., il ritratto in posa a mezzo busto di p. 170), decostruendola per mezzo della presentazione di un'immagine contraria e opposta. Cfr. *ivi*, p. 136.

dedica autografa (anch'essa riprodotta)¹²⁰⁰ – di Aschirò e quella di Giorgio accanto a un compagno partigiano co-operano attivamente con il dialogo che il racconto sta presentando. La collocazione della foto di Aschirò segue non solo la dichiarazione di Rosa circa la possibilità che Giorgio un regalo “somalo” l'abbia già avuto, ma anche il racconto di come la ragazza conduca Isabella in camera del fratello maggiore, di come sfili un libro dalla mensola di Giorgio e di come da questo voli via «come una farfalla sfinita» la foto che il lettore sta effettivamente osservando.¹²⁰¹ Allo stesso modo, la foto di Giorgio e del suo compagno che Isabella lancia ai revisionisti di Stramentizzo «come una sfida» è la medesima foto che il lettore sta osservando e a cui la protagonista fa riferimento quando sbotta «Giorgio Marincola, si chiamava, eccolo qua».¹²⁰² In questi casi, la notazione della collocazione delle foto va accompagnata anche a una loro lettura di tipo semantico: infatti, l'episteme per il quale i co-autori adoperano queste foto (la vera madre di Isabella, il partigiano nero) è molto ben circoscritto. La foto-ritratto di Aschirò e la foto di Giorgio durante la Resistenza non inverano solamente il trauma per mezzo del quale Isabella giunge alla verità su sé stessa e il tentativo di definire come anche le verità possano tramutarsi in bugie, ma assolvono anche ad altre due funzioni: sono dei tasselli utili al “mosaico” del racconto di *Timira*¹²⁰³ e a trasmettere l'ostilità ideologica nell'associare l'identità italiana alla pelle nera. In merito alla «narratività latente»¹²⁰⁴ che lega tra loro le varie foto di *Timira* (si pensi al passaggio dall'ancillarità della giovane Isabella nella prima foto e alla sua preminenza nell'ultima) il concetto di montaggio ci aiuta a individuare come narrativo l'obiettivo per cui esse sono state scelte.¹²⁰⁵ Se il concetto del montaggio e l'osservazione delle sue modalità favoriscono la comprensione del «rapporto strutturale che le immagini stringono con il testo verbale»¹²⁰⁶, resta tuttavia inespresso il modo in cui *alla luce del testo* le fotografie si relazionano nella retorica che riguarda solo loro. Per rendere meglio in che modo il co-testo visuale di *Timira* si struttura e prendendo spunto dall'espressione di Bensmaïa vorrei, a questo punto, coniare quella di *sufficient image*. Come la «sufficient word» del testo scritto si presenta, nella logica della complicazione tra oggetti intellettuali appartenenti a campi diversi, come il punto di raccordo in cui questi riescono a intessere una relazione, così la *sufficient image* del co-testo visuale, in un tipo di logica della complicazione che si avvale però anche della trasposizione per immagini, si presenta come il punto di raccordo fotografico-concettuale tra immagini che si riferiscono a oggetti intellettuali diversi. Se nella disposizione fotografica che progredisce lungo tutto il testo e che presenta sinteticamente i nuclei che i co-autori svilupperanno è possibile individuare una complicazione che avviene in trasposizione per immagini tra la questione dell'identità e il colonialismo (l'eterogeneità), foto come quella di Aschirò che vola via dal libro o come quella di Giorgio accanto al suo compagno d'armi rappresentano invece la *sufficient image* di questa stessa complicazione (l'unità nell'eterogeneità); fungono infatti da punto di raccordo tra gli oggetti intellettuali rappresentati singolarmente dalle foto che aprono ogni sezione di *Timira*. È anche perché le fotografie non si limitano solamente a sostituire una descrizione o una porzione di testo, ma funzionano nei contesti narrativi come elementi in grado di attuare una strategia retorica della complicazione¹²⁰⁷ che a proposito delle immagini presenti in *Timira* è possibile parlare di scrittura saggistica.

¹²⁰⁰ Che in *Timira* sotto la fotografia della donna sia presente un esempio della sua scrittura risulta essere opportuno in relazione al narrato che la riguarda. La presentazione della grafia propria del soggetto fotografico riprodotto nel testo revoca la figura di Aschirò da quell'oblio a cui la famiglia Marincola l'aveva relegata e alla sua conseguente de-personificazione (si ricordi l'uso di Flora di riferirsi a lei con l'apposizione “quell'altra”), cfr. *ivi*, p. 326.

¹²⁰¹ *Timira*, p. 101.

¹²⁰² *Ivi*, p. 153.

¹²⁰³ La definizione di *Timira* come “mosaico” è di Itala Vivan, che utilizza questo termine per dare l'idea di come il testo si costituisca a partire dall'affiancamento di porzioni che ricevono, e acquisiscono, senso solamente se considerate nella loro unione, cfr. *Itala Vivan, parla di Timira alla libreria Azalai di Milano*, 18 giugno 2012, da min. 21:20, <https://www.spreaker.com/user/8406589/itala-vivan-parla-di-timira-alla-libreria>.

¹²⁰⁴ *Storie a vista*, p. 258.

¹²⁰⁵ Cfr. *ivi*, pp. 83-84.

¹²⁰⁶ *Ivi*, p. 78.

¹²⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 124.

A proposito del co-testo visuale di *Timira* una questione di interesse è quella dell'assenza di didascalie che accompagnano le foto. In *Timira* vi sono dei soggetti fotografici che ritornano più frequentemente di altri e che sono tutti in rapporto di comunanza familiare con Isabella (Aschirò e Giorgio).¹²⁰⁸ La ripetizione di tali soggetti non solo drammatizza – per la riproposizione di determinati tratti posseduti anche da Isabella (l'essere stati oggetti di razzismo, mortificazione, deprezzamento) – il concetto di somiglianza con la protagonista di cui sono portatori, ma compie anche due gesti ulteriori. Da un lato, «segnala [...] la persistenza del dolore»¹²⁰⁹ e, dall'altro, per il loro collegamento con il fisico di Isabella (Aschirò ne è letteralmente progenitrice, Giorgio ne è stato sodale e primo testimone¹²¹⁰), contribuisce a fare della figura di quest'ultima il simulacro di un corpo sociale che una certa narrazione ha provato a sminuire e dimenticare.¹²¹¹ Mentre il testo scritto assicura la trasmissibilità di un'esperienza che è sia singolare sia collettiva e “materializza” su un supporto una voce che si accentra dai margini nei quali è stata relegata, la fotobiografia che si produce grazie alla ricorsività per immagini dei corpi di Aschirò e Giorgio dà ulteriore materialità – per quanto di rimando – al corpo di Isabella. La ripetizione delle foto di Aschirò e Giorgio, benché sia in rapporto con il trauma dell'individuo marcato dalla minorità, non indica l'incapacità della protagonista di «'abreagire' attraverso la coscienza e il linguaggio verbale»¹²¹² a tale sua condizione, ma rappresenta solo una modalità retorica del racconto nel suo insieme, cioè nell'unione tanto della sua componente testuale quanto della sua componente non testuale, come dimostra la funzione di «deissi visuale» che alcune foto riescono anche ad assolvere. Prendiamo ad esempio la foto tratta da un frame del film *Riso amaro*, quella che ritrae Isabella al fianco di Alberto Sordi e quella relativa a una scena di caccia risalente alla Somalia degli anni Trenta/Quaranta. Tutt'e tre queste foto, nel luogo in cui vengono presentate, danno «fondamento oggettivo alla narrazione».¹²¹³ Quella tratta da *Riso amaro* (una fila di mondine) conferma la presenza di Isabella nel cast del film, anche se è lei stessa a non essere certa di quale sia il momento preciso in cui è possibile vederla bene¹²¹⁴; quella con Sordi dà fondamento al dialogo che intrattiene Isabella e Itala mentre sfogliano l'album personale della prima¹²¹⁵; lo stesso accade con la foto relativa alla scena di caccia, che viene presentata come fondamento alla scena in cui Isabella, Antar e la signora Lidia stanno osservando l'album fotografico che ripercorre la storia

¹²⁰⁸ A tal proposito, se l'assenza di fotografie ritraenti il marito di Isabella, Mohamed, e Wu Ming 2 si deve sia a motivazioni di tipo narrativo che di tipo programmatico, suscita un certo interesse – non tanto per il proprio ruolo di co-autore di *Timira* quanto invece per il proprio ruolo nella storia raccontata – quella relativa alle immagini di Antar, dal momento che «la mancanza, in determinati contesti, è una scelta significativa». La mia proposta di lettura in merito a tale questione è che l'assenza di foto di Antar sia dipesa sia dal fatto di essere stato in grado di espressione, cfr. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna, 2002, p. 245, in *Storie a vista*, p. 287: «le immagini emergono soprattutto quando l'articolazione verbale non basta».

¹²⁰⁹ *Storie a vista*, p. 107.

¹²¹⁰ Cfr. *Timira*, p. 141: «Il suo passato, in quel momento, non mi interessava affatto. Guardavo soltanto il mio futuro, perché per la prima volta nella vita, vi scorgevo incrollabili certezze. Non avrei più riabbracciato mio fratello, non avrei mai colmato la distanza che ci separava, non sarei tornata in Somalia con lui, a trovare nostra madre. Ero rimasta l'unica anomalia della famiglia».

¹²¹¹ In questo senso la postura fotografica in qualche modo “feticistica” sulla madre e il fratello di Isabella rappresenta l'intenzione dei co-autori di «preservare la memoria» trattando i loro corpi «alla stregua di una vittima di guerra» (Giorgio viene ritratto in abiti da guerra, la foto di Aschirò “cade” letteralmente dal libro in cui è contenuta). Cfr. *Storie a vista*, pp. 108-114.

¹²¹² Nicola Ribetti, *Lo sguardo e la lettera. Retoriche iconotestuali in W. G. Sebald e Monica Maron*, in «Between», 4, 7, 2014, p. 6.

¹²¹³ *Ivi*, p. 7.

¹²¹⁴ Momento che, trasposto per immagine nel frame pubblicato, il lettore invece può osservare. Cfr. *Timira*, p. 217: «– Ma no, Itala, questo è un film, io qua facevo l'attrice. Dopo mi si vede bene, se non ricordo male... [Fotografia della fila di mondine, tra cui la stessa Isabella, ndr.]. Italia non sembra convinta, o forse pensa ad altro». Il lettore, quindi, non sa se poi Isabella abbia visto, insieme ad Itala, la scena in cui “la si vede bene”, dal momento che il dialogo tra le due prosegue su un altro argomento. L'essenziale è, però, che la “buona visione” venga permessa al lettore.

¹²¹⁵ *Ivi*, p. 248: «– Dunque, vediamo, da dove potrei cominciare? Con le mani aperti stendi le stampe sulla superficie di legno e ne sollevi alcune tra pollice e indice [...]. [Foto con Sordi, ndr.]. – Qui per esempio sono con Alberto Sordi, vedi?».

della famiglia di quest'ultima.¹²¹⁶ Se l'assenza delle didascalie per le altre foto di *Timira* è motivata da una mancanza di intento "filologico" (indicazione di luogo, anno, fotografo) da parte della scrittura saggistica visuale, per la foto di *Riso amaro*, quella con Sordi e quella della scena di caccia bisogna individuare altri parametri. Poiché l'assenza di didascalia, che di per sé è caratterizzata dal tratto della limitazione¹²¹⁷, non destina queste foto, come vuole Benjamin, a «rimanere approssimazione»¹²¹⁸, questa situazione paratestuale va spiegata considerando la cultura nella quale le foto sono state prodotte e quella del loro osservatore. In questo senso viene ad assumere una certa rilevanza non solo il fatto che la prima foto sia stata tratta da *Riso amaro*, che la seconda ritragga Sordi accanto a Isabella e che la terza invece ritragga una scena di caccia somala, ma anche il fatto che a osservare queste immagini siano, oltre all'afroitaliana Isabella, l'*italiana* Itala e la profuga italiana Lidia. Queste fotografie non rappresentano una manifestazione dell'uso dell'immagine in quanto materiale mimetico.¹²¹⁹ Se convenzionalmente per "album" si intende il raccoglitore in cui vengono collocate foto collegate tra loro per tematica o per relazione, in questa sede può essere utile allargare il suo senso fino a intendere anche quel complesso mnemonico che può essere attivato nell'osservazione. Il ricorso all'"album" nella scrittura saggistico-visuale di *Timira*, quindi, non tende ad attivare l'immagine come materiale mimetico, ma tende a istituire tra gli osservatori una vera e propria relazione.¹²²⁰ Questa relazione, però, non trae la propria forza dalla semplice co-osservazione di un medesimo (s)oggetto, ma dalla condivisione del quadro culturale che viene evocato dall'immagine stessa. Nei casi delle foto citate tale condivisione permette di riconoscere *Riso amaro* come una produzione del cinema italiano, di riconoscere Sordi come esponente della commedia di una determinata cultura, di riconoscere la scena di caccia somala come evento vissuto per consolidare una comunità (quella italiana in Somalia). Se il ricorso all'"album" permette di fondare una relazione tra i co-osservanti basata sulla condivisione del quadro culturale evocato, la funzione di questa stessa evocazione dipende da chi produce lo sguardo. L'osservazione delle immagini presenti in un testo, infatti, non può basarsi solo sull'analisi della retorica del layout, che sottolinea il ruolo delle posizioni occupate dalle foto, o della retorica dello sguardo, che permette di individuare il tasso di diversificazione del prodotto finale, ma deve anche tener conto «dell'inserito visivo in sé, del suo stile, delle sue connotazioni culturali e formali, in virtù delle quali interagisce con la componente verbale dell'opera».¹²²¹ In questo senso se l'elasticità della condizione afroitaliana dell'osservatore-Isabella le consente di riconoscere come culturalmente validi tanto l'osservazione di *Riso amaro* quanto quella di Sordi (e la sequenza di foto che a quest'ultima segue), il blocco temporale di cui soffre l'italianità dell'osservatore-Itala¹²²² produce due reazioni interessanti. Da un lato le suggerisce come

¹²¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 416. In questo caso la scena di caccia ritratta dalla foto non ha un significato particolare, ma svolge una funzione – per così dire – metonimica, ovvero nella singolarità della foto si intende far riferimento alle «cinquanta foto» a cui Lidia allude, cfr. *ivi*, pp. 416-417: «Isabella osservò le immagini in bianco e nero, complete di didascalie scritte a mano, con una bella grafia inclinata. [Foto della scena di caccia, ndr.]. C'erano varie scene di caccia, lo sbarco a Mogadiscio, il sorriso di Primo Furlan dietro il bancone del bar, un funerale con decine di casse da morto, scatti famigliari di cugine, amici, parenti in visita, fino alle stampe a colori degli anni più recenti, con i motorini Piaggio parcheggiati a frotte dietro lo stabilimento balneare della Casa d'Italia».

¹²¹⁷ Cfr. Susan Sontag, *On Photography*, Picador, New York, 2011, ebook: «Captions do tend to override the evidence of our eyes; but no caption can permanently restrict or secure a picture's meaning. [...] The caption is the missing voice, and it is expected to speak for truth. But even an entirely accurate caption is only one interpretation, necessarily a limiting one, of the photograph to which it is attached».

¹²¹⁸ Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, trad. it. di Maria Cristina Coldagelli, Skira, Milano, 2011, p. 44.

¹²¹⁹ Cfr. Donata Meneghelli, *Sophie Calle: tra fotografia e parola*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di Silvia Albertazzi e Ferdinando Amigoni, Meltemi, Roma, 2008, p. 161.

¹²²⁰ Sul concetto di "album" in letteratura, cfr. Silvia Albertazzi, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze, 2010, pp. 15-18.

¹²²¹ *Storie a vista*, pp. 61-78: 63. Cfr. anche *ivi*, p. 81: «il lettore è invitato non solo a penetrare con lo sguardo nell'immagine, ma anche a integrarla con le proprie preconoscenze e con la propria esperienza pregressa».

¹²²² Cfr. *Timira*, p. 229: « – *Mi fradel Carlein l'è môrt int la guèra, invèzi mi maré Ernest l'è turnè d'in Albania e l'è taché a lavurèr da furner. Poi dal zincuantasî... Nel 1956... Qui il discorso si incanta*».

implausibile il fatto che una donna nera abbia potuto fare l'attrice¹²²³, dall'altro la porta a stupirsi del fatto che il «negro» che sta osservando sia il padre di Antar e non Sidney Poitier¹²²⁴; se l'elasticità della condizione afroitaliana dell'osservatore-Isabella le consente – per l'appartenenza alla medesima comunità culturale della sua interlocutrice e co-osservante¹²²⁵ – di diffidare delle lamentele delle lamentele di Lidia sulla propria situazione (ospite a casa di una cugina della madre), la condizione di italiana profuga dalla Somalia di quest'ultima non le consente di ridimensionare la propria nostalgia di fronte al bisogno di Isabella: osservando la stessa immagine l'afroitaliana Isabella non prova malinconia perché non nota differenze tra la situazione del passato e quella del presente, mentre Lidia si dispera per la differenza che si è venuta a creare.

La rilevanza dell'assenza delle didascalie in *Timira* è tale perché nel co-testo – attraverso la scrittura saggistico-visuale – riguarda due fenomeni. Da un lato, l'assenza di didascalie, non istituendo alcun rapporto di sudditanza dell'immagine nei confronti della parola, sottolinea a livello etico l'intenzione dei co-autori di non «letteralizzare l'immagine fotografica»¹²²⁶. Tale condizione non solo è indice del rifiuto di quella predisposizione al colonialismo descritta da Wu Ming 2 nella Lettera intermittente n. 3, dal momento che scrivere la didascalia di un'immagine che riguarda un soggetto altro equivale a sottrargli il controllo sul proprio corpo e sulle proprie esperienze, ma anche del tentativo di mantenere la co-implicazione tra i co-testi quanto più vicina alla «verità-di-Isabella» che nei Titoli di coda viene indicata come obiettivo della composizione di *Timira*. Dall'altro, richiama a livello estetico e retorico una questione culturale.¹²²⁷ Della questione culturale che tale scrittura affronta su questo doppio livello si ha un esempio proprio nell'accento ad alcune didascalie di cui il lettore non è direttamente testimone. Se «scrivere delle foto diventa un mezzo per parlare di argomenti difficili, che i narratori [...] non riescono ad affrontare»¹²²⁸, anche l'ecfrasi di didascalie che il fruitore ultimo del testo non può osservare perché non presenti ha una notevole funzionalità, soprattutto nel caso in cui queste si rifacciano ad aspetti culturali che sono esposti – per mezzo della «mediazione emozionale»¹²²⁹ del protagonista – come pregni di significato. Nella descrizione del dialogo tra Isabella e Lidia che segue l'osservazione della scena di caccia somala si dà conto della presenza di alcune didascalie nell'album in possesso di Lidia. Questo episodio è rilevante perché, a fronte dell'assenza delle didascalie nel co-testo di *Timira*, la citazione di quest'ultime nel testo scritto consente di notare qualcosa che sul piano visivo, per l'attrazione esercitata sull'osservatore dall'immagine stessa, probabilmente si sarebbe persa:

«Antar puntò il dito su una foto con tre ragazze somale, una di fianco all'altra, in posa su un terrazzo assolato, con gli abiti lunghi e i capelli velati. La didascalia le definiva “Le nostre boyesse”. Non con i loro nomi [...], no, “Le nostre boyesse”, come uno potrebbe dire “i nostri alberi di fico”. Due pagine più avanti, l'immagine di un gatto enorme acciambellato sul cuscino era accompagnata dalla scritta “Il vecchio Nerone”».¹²³⁰

La nostalgia di Lidia per la vita in Somalia, quindi, è solo per un'esistenza coloniale vissuta in sopraffazione dell'altro, come si evince dalla didascalia reificante dedicata alle tre ragazze e da quella, invece, umanizzante – per mezzo del nome proprio – del gatto Nerone.

¹²²³ Cfr. *ivi*, p. 216: « – Itala, lo vuoi vedere che mestiere facevo da giovane? – Perché, non facevi la serva? ».

¹²²⁴ Secondo i paradigmi culturali del passato ancora attivi nel blocco temporale in cui vive la presenza di un nero tra gli attori del cinema italiano è concepibile solo se se ne suppone la cittadinanza statunitense, e quindi la sua anomalia intrinseca.

¹²²⁵ Cfr. *Timira*, p. 412: « – Lidia Furlan! – annunciò [Antar, ndr.] entusiasta. [...] – Ma è perfetto! – esclamò Isabella battendo le mani. – Ti ricordi i suoi ragazzi? Sono stati miei studenti e suo fratello era il proprietario di quel bar, come si chiamava?, il ritrovo degli italiani più ricchi di Mogadiscio ».

¹²²⁶ *Storie a vista*, p. 83.

¹²²⁷ Cfr. *La fotografia ai tempi della «realtà aumentata»*, p. 75.

¹²²⁸ *Storie a vista*, pp. 80-81.

¹²²⁹ *Ivi*, p. 324.

¹²³⁰ *Timira*, p. 417

3. Il romanzo ego-saggistico ipermoderno.

Considerazione e sviluppo del racconto di un'esperienza personale (propria dell'autore o altrui) – svolto con concessioni all'invenzione più o meno consistenti (e dipendenti dalle intenzioni dell'autore) e formulato ricorrendo a quelle dizioni tradizionalmente riferite all'Io – come forma per trasmettere un sapere; attività di speculazione riflessiva prodotte sulla base della preminenza di una ragione di tipo soggettivo; percezione di una mancata o insufficiente valutazione di un certo evento storico o di un certo fenomeno socio-culturale¹²³¹ sia come premessa del pensiero stesso sia come concausa della condizione di minorità di quell'Io a cui si riferisce l'esperienza raccontata¹²³²; dimostrazione di un'attitudine saggistica da parte dell'autore che si inverte nell'impiego di una scrittura saggistica che non ostacola la prosecuzione del racconto. Nelle scritture contemporanee italiane che, con un intento di efficacia *politica*, fondono, piuttosto che ibridare tra loro, retoriche finzionali e non finzionali, questi fenomeni che ho discusso assumendo come casi-studio *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* sono i tratti che circoscrivono una forma letteraria dell'ipermoderno che definisco romanzo ego-saggistico. Al fine di specificare i contorni di questa forma risulterà utile – come è stato fatto nella trattazione del saggio e delle forme che competono per il medesimo spazio di espressione – formulare un confronto con quelle scritture che, per questioni formali, per presenza dell'Io, per gestione documentaria e per riferimento alla realtà extra-testuale, le si oppongono come concorrenziali.

Nel romanzo-saggio dell'età della crisi studiato da Ercolino, e che definiamo in questo modo per distinguerlo da quello del contemporaneo descritto invece da Marchese¹²³³, la presenza del saggio è descritta in termini di fastidio anti-narrativo. Anche se la nascita di questa forma si deve, in una precisa congiuntura storico-economico-sociale, al tentativo di «ricomporre, sul piano estetico, quella frattura che si produsse [...] fra la fine del XIX secolo e la Prima guerra mondiale»¹²³⁴, e quindi a un'operazione estetica di sintesi, il saggio nel romanzo-saggio rallenta la narrazione, in cui vi si incista, e comporta «un effetto di sospensione, di dilatazione, di rarefazione, o, in certi casi, anche un'esplosione dell'intreccio».¹²³⁵ La relazione tra la forma del saggio e il procedere della narrazione, nella configurazione sintetica che li vede insieme, si svolge all'insegna di una tonalità antagonista. Stante la fattualità del suo contenuto, ovvero il suo essere in riferimento a qualcosa che, anche se è gestito dall'immaginazione dell'autore, non appartiene alla sua invenzione¹²³⁶, la domanda che è possibile formulare se si volesse enucleare il saggio dal romanzo-saggio può essere quella di Valeria Cavalloro: riuscirebbe il saggio estrapolato da questo testo a mantenere il proprio «pieno potenziale» e a resistere come voce di «una bibliografia scientifica dedicata all'argomento che [tocca]»¹²³⁷? La risposta dovrebbe essere positiva anche quando la costruzione del saggio tende verso il lirismo della prosa d'arte proprio perché contrastando il ritmo della narrazione ne rappresenta, da un punto di vista dell'intreccio, un ostacolo. Nella giustapposizione tra discorso narrativo e discorso saggistico in

¹²³¹ Spesso l'evento storico e il fenomeno socio-culturale possono anche ritrovarsi uniti nella riflessione del racconto come evento storico determinatosi in quanto risultato di uno o più fenomeni socio-culturali.

¹²³² Tale premessa e tale concausa rappresentano l'estrazione della differenza dalla catena della ripetizione e l'isolamento dovuto all'esercizio riflessivo che nella propria trattazione Deleuze riconosce come tratti della «stupidità».

¹²³³ La distinzione terminologica risulta essere necessaria se si considera che con l'espressione romanzo-saggio si fa riferimento non a qualcosa di particolare e specifico, ma a un insieme di forme che posseggono tratti stilistici ricorrenti e derivanti da diverse tradizioni letterarie, oltre che da specifici utilizzi autoriali, cfr. Valeria Cavalloro, *An Irreconcilable Discrepancy: Sketching a Theory of the Novel-essay*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti and Lorenzo Marchese (Eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2022, p. 29.

¹²³⁴ *Romanzo-saggio*, p. 103.

¹²³⁵ *Ivi*, p. 78.

¹²³⁶ L'opposizione tra appartenenza all'immaginazione, da un lato, e all'invenzione dell'autore, dall'altro, è ciò che Shields assume per distinguere il prodotto letterario non finzionale da quello finzionale, cfr. David Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. it. Marco Rossari, prefazione di Stefano Salis, Fazi, Roma, fr. F-180, edizione elettronica.

¹²³⁷ Cfr. Valeria Cavalloro, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Carocci, Roma, 2021, pp. 112-113.

questa forma letteraria ciò che emerge è l'impossibilità della co-esistenza tra due tipologie di "verità": una appartenente alla storia raccontata e un'altra appartenente invece al soggetto che assume il "mondo" come proprio argomento di riflessione. In questo senso, l'ostacolo che nel romanzo-saggio la presenza saggistica rappresenta per la narrazione è segnalato non solo dalla separazione a livello discorsivo, ma anche a livello di codici linguistici; ogni linguaggio viene adoperato per dare conto di una verità che non riesce ad avere rapporti con l'altra. Benché entrambe – quella del Mondo e quella dell'Io che lo assume in modo saggistico come proprio argomento – concorrano all'ottenimento di una conoscenza che aspira a essere totale (la sintesi è, d'altra parte, l'obiettivo del romanzo-saggio dell'età della crisi), esse si comportano come «two autonomous elements that can eventually partake in play of mutual completion, each with its own truth stauts and no subordination to the other»; da qui, quindi, il ricorso a due codici distinti che non possono porsi in vicendevole rapporto di collaborazione.¹²³⁸ La considerazione antagonistica della relazione tra saggio e narrazione nel romanzo-saggio e la conseguente valutazione negativa data al primo nel contesto della seconda vanno, però, storicizzate. Infatti, se la compartimentazione di una riflessione, e la sua trasmissione, all'interno di una forma come quella del saggio e la mancanza di legami diretti con lo sviluppo della trama apparivano nel romanzo-saggio dell'età della crisi come elementi di disturbo questo accadeva per l'infrazione di due principi estetici che nel mondo dell'opulenza in cui si è avuta non potevano essere più praticabili: quello dell'«unità mimetica» e quello della «continuità dell'illusio».¹²³⁹ Il Mondo a cui si riferisce il romanzo-saggio di Ercolino e la sua polifonia non potevano essere più "detti" per mezzo di uno sforzo poetico, ovvero di uno sforzo che rifiutasse il letterale, ma necessitavano di una rappresentazione inedita, basata sull'idea che per "dire" il loro *vero* fosse indispensabile una loro osservazione e non una loro trasposizione. Di qui, quindi, il confronto del romanzo-saggio con tutti quei pensieri filosofici, artistici, storiografici, economici, ecc., che, oltre a caratterizzare questa forma, fornisce struttura e sostanza a un tipo di rappresentazione che doveva far a meno del *vero* poetico per "dire" del mondo. Nel romanzo-saggio dell'età della crisi il "dire" del mondo senza ricorrere a una sua trasposizione poetica si giova non solo dell'inserzione di quel saggio che, una volta estrapolato dalla narrazione, può costituire una sorta di voce bibliografica, ma anche di altri elementi. Di frammenti saggistici che «delimitano, congelano, una porzione di senso» e che, conservando il tratto conciso dell'aforisma e il tratto argomentativo del saggio, tendono verso un'idea di sintesi e ricerca di un significato circoscritto.¹²⁴⁰ Di dialoghi saggistici, ovvero di «saggi in forma di dialogo fra due o più personaggi che insieme, o più spesso in contrasto l'uno con l'altro, sviluppano una certa idea».¹²⁴¹ Di "profanità del pensiero", ovvero di una disposizione da parte del narratore o dell'autore a prendere la parola senza, per questo, essere (stato) investito di autorità e che lo rende insensibile al «disagio paralizzante» che potrebbe provenire dal contrasto tra un'esigenza a intervenire sugli «schemi di senso preesistenti» e il non possedere «né un sistema, né un metodo, né una conoscenza specializzata».¹²⁴²

Nel romanzo-saggio del contemporaneo Marchese sottolinea un netto cambio di passo rispetto a quello dell'età della crisi. Innanzitutto, nel contemporaneo sarebbe venuta a mancare quella condizione di dialogo con altre forme del sapere, che evidenzia una situazione di «crescente distanza fra gli ambiti della narrativa e della filosofia»¹²⁴³ e si propone come manifestazione di quell'antagonismo che la letteratura avverte nei confronti di altre discipline umanistiche per ottenere

¹²³⁸ *An Irreconcilable Discrepancy: Sketching a Theory of the Novel-essay*, p. 25.

¹²³⁹ *Ivi*, p. 89. In corsivo nel testo.

¹²⁴⁰ Cfr. *Romanzo-saggio*, pp. 98-103.

¹²⁴¹ *Ivi*, p. 105. A tal proposito Cavalloro parla di «dialogo tra eroi intellettuali», che individua come l'aggiornamento moderno del dialogo scientifico, dovuto in particolare al fatto che nessuna posizione tra quelle degli interlocutori risulta essere superiore alle altre, e che individua anche come uno dei principali meccanismi di «coinvolgimento intellettuale del pubblico» e come mezzo – oltre alla narrazione vera e proprio – per caratterizzare psicologicamente e fisicamente i personaggi, cfr. *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, pp. 102-105.

¹²⁴² Cfr. *ivi*, pp. 99-100.

¹²⁴³ Lorenzo Marchese, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 9, 2018 p. 154.

il primato nella «rappresentazione della realtà».¹²⁴⁴ In secondo luogo, anche il protagonista del romanzo-saggio risulta essere stato soggetto a un notevole cambiamento per quanto riguarda il valore epistemologico del pensiero. Infatti, se una certa «spersonalizzazione» del protagonista è dovuta al fatto che il discorso saggistico comporta un certo grado di astrazione, lo stesso protagonista appare costruito all'insegna di quella che Marchese definisce come «semplificazione psicologica». Poiché il protagonista nel romanzo-saggio del contemporaneo, anche in quei casi in cui questa figura – come in *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro e *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati – è un alter-ego dell'autore o non risulta essere il prodotto di un'invenzione, collega la propria capacità di pensare a «influenze» o a una «determinazione ambientale» e reputa la realtà storica a cui si deve la specificità di quest'ultime come qualcosa di negativo, l'esercizio riflessivo che dovrebbe caratterizzarlo positivamente diventa un'attività di cui diffidare, dato che «l'atto del pensiero è un sintomo più che uno strumento consapevolmente usato».¹²⁴⁵

Se nel romanzo-saggio dell'età della crisi il distanziamento tra racconto e saggio è strutturale sia perché nell'epoca della sua comparsa l'infrangimento di principi estetico-teorici tradizionali era ancora avvertita come tale, e non come valida possibilità stilistica, sia perché, nonostante il tentativo sintetico di dire il *vero* del mondo, la condizione di opulenza e polifonia impediva di portare a pieno compimento il gesto messo in pratica, a cosa si deve il «progressivo scollamento fra narrazione e riflessione»¹²⁴⁶ che nel romanzo-saggio del contemporaneo porta i suoi protagonisti a essere «pensati» e non a pensare, a essere psicologicamente semplificati e ad essere diffidenti nei confronti del pensiero? A mio parere, lo scollamento, l'essere «pensati» e la diffidenza dei protagonisti verso il pensiero non si devono tanto all'assenza di una «ipotesi utopica»¹²⁴⁷, perché è l'atmosfera saggistica stessa a non volere che lo sguardo si ampli su quello che non c'è o su quello che si spera sia da-venire (anzi, vuole il contrario: una concentrazione su quello che è stato e su un presente che con questo abbia un rapporto quasi genetico). Piuttosto si devono a una delusione preliminare che riguarda l'attività del pensiero. Caratterizzato dal gesto di compilare o una rassegna storica o di formulare un'enunciazione arrabbiata circa uno stato di fatto nei cui riguardi si sente impotente, il protagonista del romanzo-saggio del contemporaneo non riconosce alla riflessione alcuna efficacia pratica. Che la negatività di questa considerazione possa essere messa in relazione alle caratteristiche del protagonista è, in mio parere, plausibile. La scelta dell'autore contemporaneo di centrare il romanzo-saggio su individui che si attestano sulle soglie della vecchiaia e della morte è in questo senso rilevante ed è differente dall'applicazione che della medesima scelta si ha nel romanzo ego-saggistico. Infatti, se l'ulteriorità anagrafica propria della vecchiaia ha nel romanzo ego-saggistico una funzione strumentale, che giustifica l'uso di dizioni ego-riferite (gli impianti auto-, biografici e diaristici) come struttura entro cui mettere in relazione saggismo ed esperienza personale, nel romanzo-saggio questo dato serve più che altro a mettere in risalto la costituzione dell'individuo non più come agente dell'ambiente socio-culturale cui appartiene, ma come suo elemento inerte. Lo stesso rallentamento della narrazione causato dalla presenza saggistica nel romanzo-saggio del contemporaneo rispecchia le caratteristiche del suo protagonista anziano: è il rallentamento di cui ha bisogno per discutere di un tempo contemporaneo che sente sopraffarlo e sfuggirgli, è il rallentamento che egli stesso rappresenta in un fluire che gli dimostra quanto non sia più necessario. Il fatto che si ostini nel procedimento riflessivo, pur non riconoscendogli valore, è un ulteriore indice del suo anacronismo. La domanda che Marchese si pone circa la possibilità del romanzo-saggio nel contemporaneo può essere giusta, ma, a mio modo di vedere, andrebbe riformulata: è ancora possibile che nell'uso contemporaneo di questa forma i suoi protagonisti compendino degli atteggiamenti mentali purtroppo anacronistici rispetto al clima su cui intendono ragionare? In questo senso risulta essere capitale proprio la cattiva considerazione di tali personaggi riguardo all'attività riflessiva. L'impressione, infatti, corroborata anche dall'identità anagrafica di cui si è poco sopra discusso, è che i personaggi che fungono da

¹²⁴⁴ Cfr. *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, pp. 98-99. La citazione da Carlo Ginzburg è a p. 99.

¹²⁴⁵ *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, pp. 164-165.

¹²⁴⁶ *Ivi*, p. 167.

¹²⁴⁷ *Ivi*, p. 166.

protagonisti nel romanzo-saggio del contemporaneo, pur esprimendo la propria disponibilità a “dire” del tempo che è capitato loro di vivere, non riescano totalmente a calarvisi e a comprenderlo (anche nei suoi punti deboli)¹²⁴⁸ e quindi *funzionino* secondo i meccanismi mentali del tempo in cui si sono formati. Per riprendere la classificazione fatta da Carla Benedetti, i protagonisti anziani del romanzo-saggio del contemporaneo (oltre a Ivo Brandani, anche il narratore de *Lo stradone* è un buon esempio) compongono in un ambiente post-realistico un'enclave *critico-negativa*: abituati – per una formazione personale o culturale che ha smesso di avere rilevanza – ad avere un punto di vista sul circostante che conduce al relativismo, non arretrano di fronte alla possibilità della solitudine che deriva dall'osservazione svalutativa dei valori che informano la collettività di cui fanno parte.¹²⁴⁹ Proprio tale condizione li porta a patire una sorta di cortocircuito che da un lato li spinge a non accettare e a non voler comprendere (ma solo giudicare) né il clima culturale nel quale vivono né i valori sociali che vedono essere correnti e che dall'altro, alla luce di tale rifiuto, discende in loro dalla pulsione a testimoniare ancora qualcosa che risulta essere ormai impossibile, ad agire in funzione di un'attività riflessiva avvertita come ininfluenza che lascia la totalità sociale e culturale non pienamente espressa. La loro stessa resistenza critico-negativa in un contesto post-realistico, oltre a porre questi personaggi – per l'habitus mentale posseduto e applicato – come anacronistici rispetto a quanto purtroppo hanno da esperire, risulta essere il motivo principale per cui preferiscono non assegnare valore d'efficacia al pensiero in quanto attività.¹²⁵⁰ Benché la loro aspirazione sia il “dire” di qualcosa che non può che sfuggirgli, sia attivamente che passivamente (per il loro stesso anacronismo), questi personaggi rinunciano al ragionamento perché i codici collettivi della società, della civiltà e della moralità vengono avvertiti come talmente soverchianti rispetto al patrimonio sociale, civile e morale posseduto da spingerli a una vera e propria paralisi e una chiusura onfalica.¹²⁵¹ Se è possibile, quindi, domandarci se il romanzo-saggio sia ancora possibile nel contemporaneo, la domanda deve basarsi su questi elementi, dal momento che solo valutando lo spessore del suo protagonista e la sua posizione più o meno anacronistica rispetto al circostante l'osservazione del testo come romanzo-saggio diventa fattibile: infatti, nonostante «the identification of an epistemological conflict» sia il tratto formale principale del romanzo-saggio¹²⁵², in presenza di una resistenza come quella che abbiamo definito e in mancanza di un'apertura (anche solo nominale) nei confronti dell'*altro* sociale e culturale anche la catalogazione stessa del testo risulta essere un gesto impraticabile.¹²⁵³ Nei casi in cui tale personaggio non sia marcato dal segno dell'ulteriorità anagrafica è necessario valutare un'altra condizione. Se a essere oggetto del portato saggistico è un evento del passato, assunto solo nel suo aspetto “archeologico”, tale personaggio non necessita di appartenere a un'altra epoca o di essere nell'età contemporanea sul punto di morire per mostrare la propria ininfluenza nel periodo in cui vive. Per non incorrere nella delusione che una eventuale riflessione sul tempo contemporaneo renda ancora più evidente la propria ininfluenza – cosa che, invece, non capita al personaggio del romanzo ego-saggistico, che funzionalizza il proprio isolamento, come abbiamo visto nel caso della stupidità deleuziana – il personaggio del romanzo-saggio del contemporaneo deprime preliminarmente l'attività del pensiero, accettando il pregiudizio tipico dell'era che lo condanna: quello, cioè, di tipo economico, che non assegna valore ai fenomeni (il pensiero) se sono privi di riscontri pratici, quantificabili e scambiabili (l'efficacia della sua

¹²⁴⁸ A differenza, ad esempio, degli “anziani” che abbiamo visto in questa tesi: Ermanno, Walter e Isabella.

¹²⁴⁹ Cfr. *La nascita del modernismo italiano*, pp. 47-53.

¹²⁵⁰ Cfr. Mimmo Cangiano, *The Totality that Does not Die: On the early Twentieth-century Novel-essay and two Rearticulations of Bourgeois Culture*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», p. 37: «A character's right to their own contingent point of view [...] causes the crisis of supra-individual values by introducing a lack of cohesion which destroys every possible supra-individual symbolic element typical of the realistic historical novel».

¹²⁵¹ Cfr. *An Irreconcilable Discrepancy: Sketching a Theory of the Novel-essay*, p. 23.

¹²⁵² *Ivi*, p. 20.

¹²⁵³ Cfr. Raffaello Palumbo Mosca, *Disenchanting the World: A Reflection on the Common Ground Between the Novel Form and the Essay*, in *ivi*, p. 14: «in the essay and the novel, we witness a “democratisation” that unhinges and disrupts the hierarchical order of representability. Everything becomes narratable, there is no topic too “frivolous and vain” to be confronted».

formulazione). Non è un caso che tale testo accetti l'attività riflessiva solo se vengono assunti i paradigmi dell'animalità e del postumano.¹²⁵⁴ Eliminando l'essere umano tradizionalmente inteso e promuovendo, da un lato, l'istinto dell'animalità come fenomeno in cui pensiero e azione non sono riferibili e, dall'altro, il postumano come condizione in cui i medesimi concetti non sono validi per il superamento dell'uomo stesso, la riflessione del romanzo-saggio del contemporaneo infrange un rapporto pensiero/azione che considera inefficace e insussistente.

Un'altra concorrenza ravvisabile è quella tra il romanzo ego-saggistico e il romanzo a tesi. La concorrenza che indico si basa sulla valenza che in entrambe queste forme possiede l'idea, o – per usare la terminologia adoperata fino ad ora – l'oggetto intellettuale che l'autore intende discutere. L'idea nel romanzo a tesi è un significato unico («single meaning») che viene promosso in «total closure»¹²⁵⁵, costituendo il tema fondamentale del testo stesso. Il fine della gestione di tale idea nel contesto di una trama da sviluppare è quindi da stabilire tra il didattico e il propagandistico, dal momento che – rifiutando a prescindere il contraddittorio – non mira a una sua discussione in senso plurale. Poiché la dimostrazione della validità di questa idea assurge a preoccupazione principale dell'autore¹²⁵⁶, la ricaduta estetica sulla composizione del testo risulta essere molto netta e particolare: il modo realistico con il quale si procede all'intramamento della tesi fa a meno del criterio dell'obiettività nei confronti della realtà, che in questo modo coincide con «an image constructed with a demonstration in mind».¹²⁵⁷ Sul versante opposto, invece, l'idea del saggismo nel romanzo ego-saggistico accetta di essere discussa all'interno di un complesso di relazioni intellettuali la cui rilevanza è data dalla complicazione che sono in grado di suscitare: il suo regime non è quello della singolarità, ma quello della pluralità. L'ampio spettro nel quale il saggismo è all'opera non tende al didascalismo o all'autoritarismo né mira alla distorsione utilitaristica, ma – come dichiara l'etimologia della sua forma di riferimento – “mette alla prova” ciò che l'autore riconosce come tratti rilevanti e caratteristici di un'attualità (o di una storicità che viene trattata come attualità). Il progetto del saggismo, a differenza di quello dell'idea nel romanzo a tesi, non sempre è destinato a un esito positivo. La discussione delle idee che nel romanzo ego-saggistico avviene nel registro della loro complicazione non comporta automaticamente la loro comprensione da parte del protagonista o del narratore (o di colui che svolge allo stesso tempo entrambe queste funzioni); inoltre, nel caso in cui si concretizzi non è automatico che tale comprensione comporti a sua volta per il modo di agire di questa figura un cambiamento in grado di modificarlo. Se nel romanzo a tesi il racconto dell'esperienza del personaggio viene sviluppato solo per confermare l'idea che ne motiva la trama e ne costituisce l'unico palinsesto, nel romanzo ego-saggistico vi è invece una differenza. L'esperienza del personaggio in questa forma può fornire il pretesto per la discussione di una o più idee e la selezione degli eventi che si intende considerare non avviene in lealtà di uno o più preconetti. Se il piano in cui discorso esperienziale e riflessione concettuale si relazionano è di parità piuttosto che di sudditanza del primo nei confronti della seconda, questo si deve proprio ai criteri che informano la selezione. Che la discussione dell'esperienza avvenga in base a una ragione di tipo soggettivo, a cui interessa unicamente che il «funzionamento astratto» del pensiero dell'individuo sia idoneo a sé stesso e non che sia conforme alla soddisfazione di un valore universale¹²⁵⁸, e in base a una parzialità incarnata come fondamento epistemologico, che interrompe il distanziamento dall'oggetto di riflessione promosso dall'oggettività e permette «to name where we are and are not, in dimensions of mental and physical space we hardly know how to name»¹²⁵⁹, è ciò che in relazione all'idea differenzia il romanzo ego-saggistico dal romanzo a tesi. Infatti, in un racconto in cui l'esperienza

¹²⁵⁴ Cfr. *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, p. 166.

¹²⁵⁵ Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre* (1983), Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 22.

¹²⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 7.

¹²⁵⁷ *Ivi*, p. 4.

¹²⁵⁸ Cfr. *Eclisse della ragione*.

¹²⁵⁹ Donna Haraway, *Situated Knowledge. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», 14, 3, 1988, p. 582.

riferita – per l'uguaglianza A/N/P o per la fedeltà biografica alla vita di qualcun altro, e nonostante la presenza di un tasso di invenzione sempre motivato – è reale, la ragione di tipo soggettivo e la conoscenza situata fanno in modo che il complesso concettuale non prenda il sopravvento, mentre nel racconto del romanzo a tesi l'esperienza fatta dal personaggio non è riferita se non in conferma di un'idea che precede il racconto stesso.

Un romanzo ego-saggistico è innanzitutto un testo a preminenza narrativa, che sfrutta tutti i meccanismi – o quelli ritenuti più utili alla prosecuzione del racconto – propri della fiction. È, però, anche una tipologia di testo che adotta le dizioni dell'esperienza personale, cioè quelle scritture in cui o l'io di chi conduce il discorso o un io altrui assunto come oggetto del discorso stesso emerge con tale forza da caratterizzare il racconto come ego-riferito: possono essere utilizzate le egografie dell'autobiografia, della biografia, del diario, ma anche – per la preminenza narrativa individuata – quelle dell'autofinzione, della biofinzione, del diario narrativo. È un tipo di testo, inoltre, in cui la trasposizione testuale dell'attitudine saggistica degli autori non risulta essere d'ostacolo alla prosecuzione e allo sviluppo del racconto, considerati i vicendevoli richiami che insistono tra istanze narrative e istanze riflessive; un testo in cui, se si considerano i rapporti che vi sono tra la scrittura saggistica e la scrittura più propriamente narrativa, la polarità è ancora verso la creazione e non verso la semplice composizione: il tratto di omogeneità artistica che vi è nel romanzo ego-saggistico, infatti, non deriva da un semplice assemblaggio di elementi diversi (il racconto di una storia, l'uso della scrittura saggistica), ma dalla necessità della creazione, di fornire – anche per mezzo di strumenti in apparenza opposti – delle rappresentazioni espresse in un linguaggio che ogni autore può dire proprio.¹²⁶⁰ Il romanzo ego-saggistico può essere situato nel campo delle scritture ibride, ma a patto di valutare bene la questione dell'ibridismo. A tale proposito, l'ibridismo che può essere riconosciuto a questo tipo di testo non va inteso come il risultato di una giustapposizione tra elementi diversi, che in quanto tali vanno riconosciuti nelle loro singolarità; è vero che nel romanzo ego-saggistico è possibile riconoscere per enucleazione nel layout dei passi che sembrano disporre di una certa autonomia rispetto al contesto nel quale sono stati inseriti, ma – come abbiamo visto nel caso di *Troppi paradisi* – in genere si può affermare che una tale disposizione testuale pertiene più che altro alla volontà dell'autore di richiamare determinati concetti (per il caso appena citato, il richiamo alla narrazione della televisione). Il tipo di ibridismo che insiste nel romanzo ego-saggistico è, infatti, quello del *blending*, tant'è vero che risulta difficile riconoscere i bordi del discorso narrativo e del discorso saggistico: è per una tale condizione, infatti, che, per fare riferimento ai casi che sono stati assunti, nelle egografie di Ermanno, Walter e Isabella risulta essere pressoché impossibile distinguere testualmente in modo netto i confini tra gli oggetti intellettuali che gli autori mettono in reciproca complicazione. Quella della giusta considerazione dell'ibridismo non è quindi una questione da sottovalutare, dal momento che snaturare il portato saggistico in un testo di questo tipo riconoscendogli autonomia e indipendenza comporta una posizione ermeneutica errata: quella cioè di individuare il possibile punto in cui l'unità del testo – data dalla sua stessa eterogeneità – viene meno e in base al quale classificarlo come un saggio che ha avuto timore di dichiararsi in quanto tale o di un romanzo ego-riferito che ha fallito nel superare sé stesso. Benché l'applicazione retorica possa essere variegata, dall'uso delle foto all'impiego di fonti esterne debitamente citate, il romanzo ego-saggistico ricorre a un unico codice linguistico; la compattezza di tale codice è data non solo dal fatto che esso è riferibile a un io chiaramente dichiaratosi o, in ogni caso, riconoscibile, ma soprattutto dal fatto che tanto la lingua della narrazione quanto la lingua della riflessione concorrono a raggiungere il medesimo obiettivo della trasmissione di un'esperienza personale. Non vi sono in atto, quindi, né «intersections» né «transcodifications running [...] between fiction and philosophy»¹²⁶¹ perché la lingua impiegata è un insieme retorico che non solo è proprio dell'autore, ma è anche narrativamente

¹²⁶⁰ Per la contrapposizione tra i concetti di creazione e composizione, cfr. Hans Sedlmayr, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, trad. it. di Francesco Paolo Fiore, Rusconi, Milano, 1984.

¹²⁶¹ Massimo Fusillo, Lorenzo Marchese, and Gianluigi Simonetti, *Introduction*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», p. 1.

consono sia alla descrizione che di sé dà la figura che compendia la funzione di autore/narratore/protagonista¹²⁶² sia alle «intentions» searliane esposte in apposite sezioni. A tal proposito, è capitale l'importanza nel romanzo ego-saggistico delle porzioni paratestuali (avvertenze, note al lettore, postfazioni, ecc.) in cui l'autore prende ulteriormente la parola dopo la storia appena raccontata o prima di iniziarla. Queste zone del romanzo ego-saggistico rappresentano il luogo di esplicitazione di quel saggismo autoriale come è stato inteso in questa sede e che si costituisce come «an individual attitude before being a genre».¹²⁶³ Salvo che per determinate questioni (preminenti nel caso in cui i dispositivi delle egografie praticate impediscano di assumere *sic et simpliciter* l'uguaglianza A/N/P), l'assenza di queste parti paratestuali non inficia la lettura del testo, che, come abbiamo visto, ritorna più volte e in modi spesso diversificati sugli argomenti di interesse dell'autore, eppure è proprio la loro presenza che costituisce una notevole discriminante nella comparazione tra le tipologie del romanzo-saggio e la forma del romanzo ego-saggistico. Innanzitutto va rilevato come anche in queste zone sia in atto quella stessa tensione narrativa che nel testo vero e proprio verrà usata per unire, da un lato, la complicazione degli oggetti intellettuali assunti come argomento d'interesse e, dall'altro, il racconto di una esperienza personale. Non sono luoghi in cui vige un criterio di impersonalità o di neutralità rispetto alla storia che è stata o che verrà raccontata, ma comporta per la figura dell'autore o una prima auto-presentazione (nel caso di posizioni iniziali) o la definitiva certificazione della sua voce (posizioni finali). Che questi luoghi non si limitino esclusivamente a presentare o a sancire gli argomenti che verranno o che sono stati discussi è dato non solo dal richiamo insistito alle questioni che il lettore comprenderà essere o essere stati di interesse, ma soprattutto dal fatto che inaugurano o continuano un modo di procedere in cui il pensiero viene illustrato nel suo divenire. Questa stessa gestione del pensiero, tanto nel paratesto iniziale quanto in quello finale, rende tali luoghi parti integranti del testo vero e proprio: condividendo la rilevanza che nel racconto della storia si accorda all'elemento della narratività come strumento in grado di trasmettere i passaggi logici che permettono la prosecuzione sia della discussione saggistica sia della discussione dell'esperienza personale e l'esposizione dei dubbi e degli ostacoli incontrati dall'autore in tale gesto, questi luoghi dichiarano – preliminarmente o ulteriormente – il legame tra la soggettività autoriale e la particolarità delle questioni assunte. Rifacendoci ai casi-studi assunti, non è un caso che sia proprio nel paratesto di *Mistero napoletano* che Ermanno citi Masullo e la sua teoria sul tempo-di-pietra, inserendoli nel primo accenno che fa circa la propria pluriennale assenza da Napoli e il mistero sulla morte di Francesca; che sia proprio nel paratesto di *Troppi paradisi* Walter (Siti) reiteri il gesto di confondere il lettore che era stato proposto già in *Scuola di nudo* circa il proprio statuto all'interno della storia e che lo compia parallelamente all'indicazione della problematicità della questione autobiografica e della combinazione vero/falso; che sia proprio nel paratesto di *Timira* che Wu Ming 2 approfondisca l'argomento della pluralità dell'io (assunto in relazione all'ordine della biografia) richiamandosi non solo all'idea programmatica del proprio collettivo di appartenenza sul medesimo argomento, ma soprattutto alla storia raccontata circa la supposta varietà identitaria di Isabella. Anche in queste zone, quindi, viene soddisfatto l'obiettivo romanzesco che nel romanzo ego-saggistico è richiesto dalla prima delle sue tre componenti.¹²⁶⁴ Attraverso l'applicazione di una gestione narrativa anche in luoghi che si dispongono al di fuori della trama vera e propria, il testo non si dispone esclusivamente come il risultato di una formulazione di concetti che non condivide nulla di ciò che lo precede o di ciò che lo segue. Questi luoghi quindi concorrono a esprimere quella «analitica dell'esistenza» che non solo sarà affrontata dal testo vero e proprio, ma che già qui viene presentata per mezzo della voce di un

¹²⁶² Si pensi alla consonanza tra la lingua “investigativa” e la professione esercitata da Rea in *MN*, tra la lingua “accademica” e la professione esercitata da Siti in *TP*, tra l'impiego di tutte le classificazioni tradizionali della biofinzione e delle fotografie, da un lato, e il valore di raccontare qualunque storia con ogni mezzo possibile riconosciuto da Wu Ming (2) in *Timira*.

¹²⁶³ Marine Aubry-Morici, *The Essayification of Narrative Forms in the 21st Century: a Comparative Study*, in *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, p. 103.

¹²⁶⁴ La prima è quella del romanzo, la seconda è quella della scrittura dell'io, la terza è quella che per questioni di sintesi possiamo definire come del “saggio”.

autore che, colto nel suo essere «soggett[o] al tempo, agitat[o] da uno squilibrio e collocat[o] in un mondo», «rimanda un'immagine del mondo precisa».¹²⁶⁵ Il valore caratterizzante, e discriminante rispetto alle tipologie di romanzo-saggio, che il luogo paratestuale ha nel romanzo ego-saggistico è dato non solo dal fatto di *essere* nell'oggetto-libro, ma soprattutto dal fatto di ospitare l'esposizione dell'intenzione autoriale rispetto al gesto della scrittura che è stato o sarà compiuto. Quanto è stato detto circa il rapporto tra il racconto, e il suo valore, da un lato, e la conoscenza, dall'altro, non è infatti valido solo per quanto si è soliti riconoscere come “storia”, ma anche per questi luoghi. Se un'esperienza personale non riesce a essere trasmessa se non nella forma del racconto, il medesimo fenomeno si ha anche per l'intenzione con cui l'autore ha deciso enuclearla. Il romanzo ego-saggistico, in mio parere, quindi, si distingue dal romanzo-saggio anche perché “narra”, nei luoghi avvertiti come più consoni, le intenzioni che l'hanno causato. Come l'universalismo di cui parla Donnarumma viene avvertito come insufficiente, tanto da richiedere che il discorso letterario venga associato alla particolarità di un soggetto individuato, così il trattamento epifanico dell'intenzione – ovvero ciò che la rende simile a un'intuizione che si persegue senza sapere precisamente come sia nata – lascia il posto alla sua narrazione, avvertito come il solo procedimento in grado sia di rendere chiari i passaggi del pensiero soggettivo che verranno sviluppati dalla storia sia di presentare al lettore il “modo di lettura” del testo. Rispetto a quest'ultimo punto bisogna fare un'ulteriore discussione. Nel romanzo ego-saggistico, infatti, il rapporto tra l'autore e la platea di figure extratestuali che le si pongono come *altre* può essere rivelatore del motivo per cui questa forma si differenzia dalle forme che abbiamo passato in rassegna, e che in alcuni casi abbiamo definito come concorrenziali, e per cui ne propongo una lettura ipermoderna. Che il discorso condotto nel romanzo ego-saggistico dipenda dall'accentramento ben definito su un solo Io (che può essere quello dell'autore o quello di individuo diverso, come nel caso della dizione biografica) è innegabile, ma bisogna individuare in che modo tale accentramento si costituisce. Abbiamo visto come vada intesa in un testo che si riconosce come tripartito la scrittura saggistica, ovvero la sua testualizzazione – sia a livello di testo scritto sia a livello di testo visuale, laddove quest'ultimo sia presente – della complicazione tra due o più oggetti intellettuali. I documenti utilizzati, le fotografie o le riproduzioni assunte nel discorso, le teorie richiamate – gli elementi che rientrano quindi nell'applicazione dell'attitudine saggistica del romanzo ego-saggistico – aumentano la veridicità del discorso dell'autore e lo obbligano a un alto tasso di veridicità. Eppure, se ci si giova di un altro punto di vista relativamente alla documentalità di questo tipo di testo è possibile comprendere come a partire da questo fenomeno venga dichiarato il rapporto tra l'Io dell'autore e gli *altri*. Il punto di vista sulla documentalità come obbligo dell'autore rispetto al tasso di veridicità del proprio racconto insiste infatti sull'uso strumentale e funzionale del dato esterno assunto nel testo e sul suo stato in quanto “oggetto”. Se dall'“oggetto” rappresentato dal dato documentale passiamo a considerare invece il soggetto che lo ha prodotto, ovvero l'*altro* diverso dall'autore, è possibile valutare il romanzo ego-saggistico come una forma letteraria che se retoricamente procede sull'accentramento di un solo e unico Io, che occupa tutto lo spazio e produce tutte le riflessioni, da un punto di vista strutturale esso si costituisce a partire da un'apertura sull'esterno. La presenza di indici di nomi ricorrenti, il riconoscimento della paternità delle opere di consultate, il riferimento anche solo onomastico degli autori delle teorie (ri)presentate, persino l'apparato bibliografico o la sezione di ringraziamenti per coloro che sono stati di aiuto nella composizione del testo rappresentano gli elementi di apertura dell'autore del romanzo ego-saggistico verso l'*altro*. Questa propensione verso l'*altro* e verso l'esterno è la tensione di un soggetto che pur agendo – e pensando – in solitudine e senza strutture ideologiche cui fare riferimento non intende fare a meno dell'idea di collettività e di umanità. L'esagerazione costituita da un'azione singolare e privata, compiuta tuttavia per essere efficace sul plurale e sul pubblico, è bilanciata dall'accettazione dell'esistenza dell'*altro*, sia come produttore di dati da tenere in considerazione sia come destinatario dell'operazione letteraria. Tale apertura, che contraddistingue ulteriormente il romanzo ego-saggistico dalle sue forme concorrenziali e che lo indica come ipermoderno, non comporta però, per

¹²⁶⁵ *Teoria del romanzo*, pp. 371-372.

la mediazione emozionale attraverso cui viene espressa, una tonalità di patetismo. Nei casi-studio assunti è possibile notare ciò nella decisione di Ermanno di non indugiare eccessivamente nel ricordo dell'amica scomparsa e di procedere a una (ri)costruzione della sua vita privata calibrata solo su quanto può essere importante ai fini congetturali¹²⁶⁶, nell'assunzione da parte di Siti della mediocrità e della medietà come filtri attraverso cui far agire e far pensare Walter¹²⁶⁷, nell'azione equilibratrice svolta da Antar nei confronti degli scatti più patetici di Isabella.¹²⁶⁸ L'efficacia *politica* che questo testo tenta di ottenere per mezzo della complicazione in cui oggetti intellettuali diversi vengono messi in relazione e della sua contestualizzazione all'interno del racconto di un'esperienza personale deriva dal fatto che la sua attitudine saggistica non mira semplicemente a individuare degli elementi da presentare al lettore come critici. Gli autori di questo genere di testo non rifiutano la possibilità che la comprensione di questi elementi comporti un dolore: la tonalità del romanzo ego-saggistico è soprattutto luttuosa e il patetismo non può trovarvi luogo, considerato che la sua applicazione tende ad allontanare il confronto. Nel romanzo ego-saggistico il tono polemico è quindi superiore a quello patetico perché gli oggetti intellettuali assunti in una relazione di complicazione sono valutati a partire dalla loro caducità: se il discorso napoletano e il discorso sul comunismo stalinista possono essere affrontati è perché entrambi hanno conosciuto degli sviluppi che li hanno stravolti, se il «regno dell'immagine» può essere compreso è perché – collegato all'economia e al globalismo – esso è destinato a terminare nel modo in cui è stato conosciuto, se la questione dell'identità italiana può essere presa in considerazione è perché ha fallito nel suo presentarsi come definitiva. Non è possibile affermare che la scrittura saggistica che procede a partire dall'individuazione e dalla valutazione degli oggetti intellettuali nel romanzo ego-saggistico venga utilizzata dall'autore ipermoderno nella speranza che la sua azione produca una “rivoluzione” nella collettività e nel suo circostante, dal momento che – come si è visto – tale speranza non appartiene all'ipermoderno. Tuttavia, come dimostrano i casi-studi assunti, che la comprensione di un fenomeno o di una situazione socio-culturale possa essere un beneficio per il corpo sociale cui l'autore vuole fare riferimento è invece uno dei punti fermi della letteratura italiana ipermoderna che, in un contesto di *blending*, adopera un variegato numero di soluzioni retoriche.

Nel romanzo ego-saggistico l'io che si esprime o sul quale qualcun altro si esprime è oggetto di un discorso il cui interesse è infine molteplice: trasmettere il racconto di un'esperienza privata, ma anche trarre da tale esperienza localizzata e non disincarnata – in modo sistematico e con la sistematicità che determinati strumenti consentono di ottenere – una conoscenza che valga nel collettivo; riferirsi a un già-dato in cui, però, non tutto può essere detto *dato*¹²⁶⁹, se non viene contestualizzato dal pensiero che intuisce tale condizione anche nell'enormità in cui si è costituito. Nella rassegna sulla forma del saggio, e in particolare nell'assunzione della lettura adorniana circa l'anacronismo come liberazione dalle contingenze temporali che il saggista ottiene riferendosi alla propria esperienza personale, abbiamo visto quanto sia consistente il rapporto tra quest'ultima e l'attitudine saggistica che si inverte a livello testuale. Anche nella definizione della forma che stiamo trattando si è optato di sottolineare la qualità di tale rapporto, procedendo infatti a unire i termini “ego” e “saggistico”. Nella propria discussione sulla saggificazione delle forme narrative contemporanee Maurine Aubry-Morici ha proposto di smetterla di dichiarare in modo chiaro tale unione, giudicandola come una verità lapalissiana: le scritture che si rifanno al saggio sarebbero già di per sé «deep and personal explorations of universal themes»¹²⁷⁰; come si può comprendere, la mia esposizione delude la

¹²⁶⁶ Non è un caso che la descrizione dell'ultimo giorno di vita di Francesca occupi, nel totale del testo, solo pochissime pagine situate verso la fine e che essa venga compiuta solo per trarre elementi utili alla congettura circa la sua morte (ad esempio, la circoscrizione del suo ideale etico-estetico in rapporto al testamento poetico lasciato per Renzo).

¹²⁶⁷ Si pensi a quando Walter scopre che Sergio ha ripreso i contatti con Lucchi e ha anche allacciato una relazione clandestina con un altro uomo, da un lato, e alla sua reazione, dall'altro: i «trichechi» avrebbero lottato, Walter invece non si profonde neanche in una geremiade giudicabile come opportuna rispetto agli sviluppi di cui è venuto a conoscenza.

¹²⁶⁸ Si pensi alla risposta che Antar dà alla madre quando quest'ultima rievoca il proprio passato e la consistenza delle proprie amicizie di un tempo mentre si lamenta della propria condizione di profuga/burovaga in Italia.

¹²⁶⁹ Cfr. Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma/Bari, 2015, p. 86.

¹²⁷⁰ *The Essayification of Narrative Forms in 21st Century*, p. 105.

proposta di Aubry-Morici in quanto reputo importante sottolineare anche a livello tassonomico qualcosa che potrebbe essere superfluo indicare solo in forme come i narrative essays, i personal essays o i memoir essays. Il valore che nel romanzo ego-saggistico è riconosciuto al portato egografico non dipende solo dalla sua capacità di rappresentare una solida struttura organizzatrice in cui predisporre in vicendevole relazione una serie di eventi (l'egocalisse di cui si è detto), ma in particolar modo costituisce il mezzo "poetico" attraverso il quale esprimere una Weltanschauung. Se dovessimo individuare una differenziazione interna al romanzo ego-saggistico, rispetto al mezzo "prosastico" rappresentato dalla processualità della scrittura saggistica, che dà conto del modo in cui si struttura il pensiero dell'autore e/o del protagonista nei confronti di una dimensione del reale o di un suo fenomeno particolare, l'esperienza personale che le fornisce il contesto di espressione fa qualcosa di ulteriore. Se al portato saggistico di questo testo, ovvero alla processualità che abbiamo individuato e che può estrinsecarsi in modi diversi a seconda dell'efficacia retorica che si intende perseguire e delle intenzioni espresse nei luoghi paratestuali, si riconosce la capacità di porre quanto è familiare sotto una luce inedita, al portato egografico in cui il primo si inserisce come modo di dizione va riconosciuta la capacità di esprimere la visione del mondo dell'autore e/o del protagonista in un modo che è contemporaneamente differente e noto al lettore. L'impiego delle scritture dell'io in questo testo e la preminenza accordata all'esperienza personale non sono solo funzionali alla meditazione o alla riflessione sulle cose del mondo o di un mondo di interesse particolare, ma rappresentano la chiave per mezzo della quale in quanto lettori accediamo ai modi con cui l'autore e/o il protagonista intendono la vita. È attraverso il contrasto di queste figure con la materialità del loro mondo e la supposizione che dietro quest'ultimo vi possa essere un significato diverso o ulteriore che riconosciamo la loro Weltanschauung; tale riconoscimento diventa possibile perché questa dinamica di conoscenza dell'altro è la medesima a cui ci rifacciamo quando, in quanto individui concreti, iniziamo a conoscere la personalità di qualcuno. Se il testo di cui si sta trattando va individuato chiaramente anche a livello terminologico sia nel suo valore esperienziale ("ego-") che in quello "saggistico" non è per smania tassonomica, ma è per un altro ordine di motivi: se la scrittura saggistica dà conto di come si struttura il pensiero della soggettività a cui va riconosciuta la gestione del discorso, il racconto dell'esperienza personale contestualizza tale pensiero alla luce di una visione del mondo che può costituirsi per salti, scorci e persino mancanze, ma che non può prescindere dal rapporto concreto che vi è tra gli eventi e l'agente che li esperisce. L'"estraniazione del familiare", ovvero il riferire in modo inedito qualcosa di noto a molti, su cui si basa la presentazione di un pensiero nel suo progressivo sviluppo è un momento che può accompagnarsi contemporaneamente o seguire ragionevolmente, ma mai anticipare, la formulazione di una Weltanschauung che non può che avvenire per gradi, a mano a mano che nella narrazione va intensificandosi il rapporto tra la realtà vissuta dall'autore e/o dal protagonista e le sue qualità personali. Non è un caso che le complicazioni tra gli oggetti intellettuali che si sviluppano in *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira*, benché anticipate o approfondite nei luoghi paratestuali, vengano presentate solamente dopo le citazioni della morte di Francesca come emblema di quanto sia stata corretta la decisione di Ermanno di allontanarsi dal PCI, della "filosofia" della mediocrità di Walter e del diario che Isabella ha tenuto nei giorni della guerra civile somala. Caratterizzare il portato saggistico del romanzo ego-saggistico richiamando anche nella terminologia il valore dell'esperienza non è, quindi, un gesto superfluo, ma anzi mira a illustrare in modo quanto più preciso possibile l'*ars combinatoria* della narrazione in cui interagiscono i due poli individuati.

È per questo insieme di motivi che il romanzo ego-saggistico, nel suo fare – per via narrativa e per mezzo della scrittura saggistica – di un'esperienza una conoscenza e di una conoscenza

un'esperienza, è più vicino alla paracritica¹²⁷¹, all'etnofiction¹²⁷² e all'empiritesto¹²⁷³ che non al romanzo-saggio, con cui pure condivide numerosi tratti formali. Nella lettura che propongo – formulata dopo aver analizzato le scritture dell'esperienza personale praticate da Rea, Siti e Wu Ming 2 e Antar Mohamed, da un lato, e dopo aver discusso del loro saggismo e della loro scrittura saggistica, dall'altro – il romanzo ego-saggistico è una forma ipermoderna. Se alcuni dei motivi per cui *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* possono letti alla luce dell'ipermoderno sono già stati affrontati nei rispettivi capitoli, si può ora formulare un'ulteriore considerazione.

Mistero napoletano rappresenta una forma iniziale (“aurorale”) di romanzo ego-saggistico ipermoderno, *Troppi paradisi* ne rappresenta invece una forma sperimentale, infine *Timira* una compiuta (o quantomeno più vicina all'ipermoderno come studiato da Donnarumma). Se si discute di diversi stadi del romanzo ego-saggistico ipermoderno, valutato non solo come forma praticata nell'ipermoderno, ma anche come sua forma caratteristica, è per almeno due motivi. Innanzitutto, perché all'ipermoderno si può riconoscere una progressione per stadi: infatti, come «postmoderno e ipermoderno (e prima, la fase che vedeva la concomitanza di modernismo e avanguardie) sono atti diversi dello stesso dramma, in cui la modernità [...] evolve, ma non smette di essere se stessa»¹²⁷⁴, così l'ipermoderno non va pensato come un “blocco unico”, ma come qualcosa che anche rispetto a sé stesso, oltre che rispetto a ciò che l'ha preceduto, conosce un'evoluzione; la transizione non è quindi solo un fenomeno esterno in grado di caratterizzare l'ipermoderno rispetto al postmoderno, ma anche un fenomeno interno, tant'è vero che, come un autore può «write both a modernist and a postmodernist work»¹²⁷⁵, è possibile individuare testi ipermoderni che si pongono come «zon[e] di transito» e in cui l'«eredità postmoderna» viene raccolta.¹²⁷⁶ In secondo luogo perché i romanzi ego-saggistici assunti come casi-studio, nonostante abbiano tra loro delle sostanziali differenze, che pure riescono a caratterizzarli individualmente, presentano rispetto all'ipermoderno delle specificità che nel loro insieme costituiscono ciò che Alastair Fowler definisce come «aggregate».¹²⁷⁷ Se il racconto

¹²⁷¹ Cfr. Ihab Hassan, *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, University of Illinois Press, Urbana, 1975, p. XI: «in these essays [in *Paracriticisms* volume, ndr.] I write neither as critic nor scholar – nor yet impersonate poet [...] but try to find my voice in the singular forms that speculation sometimes requires». In merito alla relazione tra esperienza e conoscenza e tra riflessione e libertà creativa, cfr. ID., in *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ihab Hassan (Eds.), Ohio State University Press, Columbus, 1987, p. 166: «I insist on the imaginative relation in the critic's life because I sense that without it, without *poesis*, the critical relation becomes a form of Nietzschean *ressentiment*». In corsivo nel testo. Cfr. anche Keiji Okazaki, *Ihab Hassan's Travelogue to Japan and Paracriticism: Theory and Practice*, in «四天王寺大学紀要», 46, 9, 2008, p. 384 e p. 394.

¹²⁷² Cfr. Marc Augé, *Diario di un senza fissa dimora. Etnofiction*, trad. it. di Maria Gregorio, Raffaello Cortina, Milano, 2011, pp. 8-10: «Che cos'è un'etnofiction? Una narrazione che evoca una realtà sociale, osservata attraverso la soggettività di un singolo individuo. [...] L'ambizione dell'autore di etnofiction non è la stessa del romanziere. Egli non desidera che il lettore si identifichi con il suo “eroe”, che gli “presti fede”. Auspica, semmai, che scopra in lui qualcosa che riguarda il tempo presente, e in questo senso, ma soltanto in questo, che vi si riconosca e vi si ritrovi. In ogni caso, il personaggio attorno a cui è costruita l'etnofiction è un testimone e, nella più felice delle ipotesi, un simbolo». Sull'importanza della narrazione per i fini dell'etnofiction stabili da Augé, cfr. cfr. Marco Francesco Minervino, *Marc Augé: narrare la realtà in un mondo “senza finalit ”*, in «minima&moralia», 28 maggio 2017, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/marc-auge-narrare-la-realta-un-mondo-senza-finalita/>.

Sull'apporto del lettore al discorso prodotto nell'etnofiction, cfr. Kjersti VanSlyke-Briggs, *Consider etnofiction*, in «Ethnography and Education», 4, 3, 2009, pp. 336-337.

¹²⁷³ L'empiritesto è un testo in cui lo sviluppo del discorso è strettamente collegato al movimento dell'autore in uno spazio reale, che assume a oggetto della narrazione stessa, e in cui l'invenzione letteraria deriva proprio da tale movimento. La rilevanza accordata al corpo dell'autore in uno spazio che è sia concreto e fattuale sia in grado, per la propria disposizione a lasciarsi osservare, di suscitare l'invenzione dipende dalla volontà autoriale di rimettere in contatto la scrittura letteraria e la realtà. Cfr. Joshua Armstrong, *Empiritests. Mapping Attention and Invention in Post-1980 French Literature*, in «French Forum», 40, 1, 2015, pp. 93-108.

¹²⁷⁴ *Ipermodernit *, p. 105.

¹²⁷⁵ Cfr. Ihab Hassan, *The Question of Postmodernism*, in «Performing Arts Journal», 6, 1, 1981, p. 32.

¹²⁷⁶ *Ipermodernit *, pp. 109-113.

¹²⁷⁷ Cfr. Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, New York, 1982, pp. 2-6. Cfr. anche Pieter de Meijer, *La questione dei generi*, in Pieter de Meijer, Achille Tartaro e Alberto Asor Rosa, *La narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 24-25: «“aggregato”

narrativo come dispositivo per trasmettere un “sapere”, lo shock derivante dall’osservazione di una differenza come impulso al pensiero, la parzialità e la soggettività di un individuo “incarnato”, la tensione autoriale a produrre una letteratura che non sia del “silenzio”¹²⁷⁸ e che non assuma quest’ultimo come propria estetica¹²⁷⁹, la funzione artistica dell’esperienza come mediazione nei confronti di una conoscenza da trarre dalla realtà¹²⁸⁰, l’attitudine saggistica (e i suoi inveramenti a livello testuale) e l’emersione dell’Io rappresentano le specificità che permettono di parlare del romanzo ego-saggistico come di un aggregato, bisogna analizzare quelle che consentono di discutere di tale aggregato come ipermoderno.

Mistero napoletano, *Troppi paradisi* e *Timira* non sono caratterizzati solo dal racconto come forma privilegiata del “sapere”, da una speculazione che si avvale del primato di una ragione soggettiva su quello oggettiva e dalla “stupidità” come impulso al primo tipo di ragione. Se in questi testi vi è un equilibrio tra il valore e la qualità del racconto di come Ermanno abbia tentato di pervenire a una verità quanto più plausibile possibile sulla morte di Francesca, il racconto di come Walter abbia vissuto – dopo determinate esperienze e in un periodo storico particolarmente caratterizzato – la relazione prima con Sergio e poi con Marcello e il racconto della vita di Isabella, da un lato, e il valore e la qualità della riflessione sugli oggetti intellettuali messi, in ognuno dei tre, in una relazione di complicazione, dall’altro, questo accade per una condizione di «omogeneità artistica»¹²⁸¹ (non presente tra la narrazione e la riflessione del romanzo-saggio sia dell’età della crisi sia del contemporaneo). Dato che né il racconto delle storie private può progredire senza la riflessione né quest’ultima può essere svolta senza il primo, è in un *pensiero* praticato per dire il *vero* di un “mondo” che è sia privato sia pubblico che questi testi si differenziano da quelle tipologie di romanzo-saggio considerate e che rappresentano le forme più vicine a quella per cui *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* sono stati assunti come casi-studio.

Ermanno, Walter e Isabella (e con lei anche Antar e Wu Ming 2) vivono deleuzianamente in una catena di ripetizioni. Nella propria lontananza da Napoli e dal passato che racchiude, Ermanno vive degli anni in cui il pensiero relativo alla città, all’epilogo del comunismo e alla morte di Francesca non è mai stato pienamente formulato; nel godere della libertà e della rassicurazione che la televisione gli offre, da un lato, e nel vivere un’apparente vita domestica che gli dà l’impressione di poter avere «una famiglia [sua], non quella irrancidit[a] da cui discend[e]»¹²⁸², dall’altro, Walter patisce passivamente la fascinazione che «anche come elettrodomestico» la tv esercita su di lui e l’incredulità di essere un soggetto desiderante come tutti; nella propria vocazione a rendere giustizia alla memoria del fratello, Isabella ha reputato l’ancillarità come fine della propria esistenza, mentre dal momento della ricezione della «cartelletta rossa» da parte di Antar Wu Ming 2, «con la testa fra le nuvole», ha continuato a interessarsi ad «altri lavori [che] incombevano, altre pagine»¹²⁸³ (riproponendo, una volta avviato il progetto *Timira*, l’unico modo di lavorare che conosceva). Che nessuno si sia mai soffermato sulla relazione tra il suicidio di Francesca, la condizione cittadina e gli sviluppi che il comunismo, che nessuno abbia mai tentato di analizzare razionalmente il carattere non spontaneo della fascinazione televisiva e l’impossibilità di alienare il desiderio soggettivo per mezzo di concetti

[è ciò] che o per la scelta dei mezzi espressivi o per la scelta dei modi enunciativi e semantici o per una funzione sociale o per varie combinazioni di questi elementi è ancora abbastanza riconoscibile per mantenere l’idea di un [suo] studio specifico».

¹²⁷⁸ Per la letteratura del silenzio, cfr. Ihab Hassan, *The Literature of Silence*, Knopf, New York, 1985, e ID., *The Literature of Silence*, in *The Postmodern Turn*, pp. 3-22.

¹²⁷⁹ Per l’estetica del silenzio, cfr. Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence* (1967), in *Styles of Radical Will*, Picador, New York, ebook.

¹²⁸⁰ Shields parla a tale proposito, invece, di quanto nelle forme letterarie contemporanee tale mediazione avvenga sotto il segno dell’inartisticità, cfr. *Fame di realtà*. Critico nei confronti della lettura proposta da Shields è Donnarumma, cfr. Raffaele Donnarumma, rec. *Fame di realtà. Un manifesto*, in «Allegoria», 62, 2010, p. 184.

¹²⁸¹ *L’invenzione del vero*, p. 32.

¹²⁸² *TP*, p. 74.

¹²⁸³ *Timira*, p. 9.

come la famiglia o l'amore, che la consistenza della «divided memory» abbia messo in ombra la straordinarietà di un'esperienza che da quello stesso fenomeno è stata formata (e che anche nella gestione letteraria della vita di qualcun altro può celarsi il colonialismo) – tutto questo costituisce quello shock che agli occhi di Ermanno, Walter, Isabella e Wu Ming 2 forma una differenza. Tale differenza viene avvertita come tale all'interno della catena ripetitiva che vivono, ma rappresenta anche il punto di partenza dal quale le loro riflessioni si producono. Senza la loro intuizione circa l'esistenza di un momento qualitativamente divergente nel susseguirsi delle ripetizioni (la «stupidità» deleuziana), si sarebbe continuato ad avere una serie di consuetudini mentali: la vicendevoles indipendenza tra gli eventi accaduti a Napoli in *Mistero napoletano*, la televisione come organo del «meraviglioso» e la soppressione del desiderio personale in *Troppi paradisi*, la considerazione di fascismo e colonialismo come fenomeni esclusivamente del passato in *Timira*. Alla base delle loro riflessioni, quindi, vi è uno «stupido» impulso, la cui tensione non è tanto verso un punto che sia unico e finale quanto invece verso la possibilità di porre nuovi interrogativi, in modo tale da uscire dal circolo vizioso della ripetizione.

La condizione dello «stupido» deleuziano è quella dell'isolamento da un tutto omogeneo causato proprio dalla loro attività riflessiva. È tale anche quella dei personaggi protagonisti di *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira*: Ermanno è escluso tanto dalla comunità napoletana (l'abbandono della città) quanto da quella comunista (la critica all'ortodossia); Walter – professore, anziano e obeso – è un elemento di disturbo nell'atmosfera culturale composta da incultura, giovinezza, bellezza chirurgica e testosteroneica¹²⁸⁴; la donna nera e afroitaliana Isabella è mosca bianca tanto nella comunità italiana dell'Italia quanto in quella somala della Somalia. In tale condizione di isolamento, la parzialità del loro punto di vista sul «mondo» in cui vivono o hanno vissuto diventa l'unico filtro effettivamente praticabile sia per comprenderlo sia, soprattutto, per non esserne soggiogati. Infatti, nel rifiutare il carattere oggettivo delle situazioni e dei fenomeni rispetto a cui hanno ricevuto uno shock e non potendo contare su una comunità che li accolga e includa a pieno titolo, Ermanno, Walter e Isabella possono solo affidarsi alla loro stessa soggettività. Che le riflessioni a cui giungono per mezzo dello «stupido» impulso siano giuste o sbagliate è per loro di poco interesse, dal momento che la correttezza o l'errore che ottengono come riscontro non deriveranno da un'oggettività come paradigma di osservazione del «mondo» che li nega, ma solo da una soggettività che già per il fatto stesso di essere applicata li legittima come individui.¹²⁸⁵ Rifacendosi a loro stessi in quanto individui caratterizzati da una corporalità e da una materialità precise¹²⁸⁶, Ermanno, Walter e Isabella oltrepassano l'ostacolo di quell'oggettività nel quale il «mondo» intende darsi e dietro cui si scherma, al fine di non essere osservato nei suoi dettagli. La loro osservazione, in questo modo, non risulta essere disincarnata, come disincarnati sono invece i fenomeni che osservano. La mediazione che la loro esperienza espleta – per mezzo della pratica delle scritture ego-riferite – nei confronti della situazione napoletana e dell'epilogo del comunismo, della «post-realtà» e del «regno dell'immagine» e della continuità della mentalità colonialista e fascista serve, infatti, a revocare tutto ciò dallo status di oggetto di interesse di una mente paranoica e a registrarlo come evento vero e proprio, tale proprio perché è un individuo «incarnato» che ne trasmette

¹²⁸⁴ La sua presenza è più che altro tollerata, a patto che con la sua cultura «da fossile» contribuisca all'incultura televisiva e che con il suo denaro agisca da desiderante-consumatore.

¹²⁸⁵ Cfr. *Situated Knowledge*, pp. 582-587. Per la delegittimazione della singolarità che deriva dall'assunzione dell'oggettività disincarnata come paradigma epistemologico e come «autori(ali)tà della teorizzazione e della appropriazione della conoscenza e della verità del mondo», cfr. anche Celeste Ianniciello, *La teoria femminista: il sapere situato e il corpo ignorato*, in «Roots/Routes. Research on Visual Cultures», <https://www.roots-routes.org/la-teoria-femminista-sapere-situato-corpo-ignorato-celeste-iannicello/>.

¹²⁸⁶ La vecchiaia indistinta di Ermanno, i «sessant'anni abbondantemente compiuti», la calvizie, la miopia, la grassezza, l'omosessualità esibita e il riferimento circa i propri gusti personali di Walter, il colore della pelle, l'andatura oscillante e pesante, il gusto per il vino di Isabella.

gli sviluppi e ne ha vissuto le dinamiche.¹²⁸⁷ Il loro punto di vista, in questa considerazione, l'aver chiaramente situato la posizione da cui procede il loro atto epistemologico diventa l'unico strumento praticabile per la conoscenza di qualcosa che tende tanto al mantenimento di uno status quo quanto al silenzio su sé stesso.

Il ridimensionamento di Francesca e del valore della “fronda” anti-stalinista, da un lato, e quella di una condizione cittadina che viene collegata a dinamiche di portata internazionale (e quindi difficile da imputare alle colpe di soggetti ben distinti); la sottovalutazione del meccanismo capitalistico alla base della direzione dei desideri dei singoli e della disgregazione della soggettività di quest'ultimi; il ridimensionamento del potere obliante esercitato sulla memoria del colonialismo e del fascismo, della loro portata storica e della loro durata nella contemporaneità. Tutto questo tende al silenziamento e al depotenziamento di fenomeni ed eventi che i protagonisti di *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* sanno essere, invece, per l'esperienza fatta in prima persona, di piena rilevanza. La tenacia e l'ostinazione mostrate nella loro discussione e il riportare l'oggetto di questo “silenzio” a qualcosa a cui il lettore può concedere fiducia, anche se con il ricorso alla gestione di alcuni meccanismi tipici della fiction opportunamente indicati nei paratesti¹²⁸⁸, partecipano di una postura intellettuale per mezzo della quale i protagonisti di questi testi intendono evitare che la differenza rispetto alla consuetudine mentale che hanno notato rientri nell'indistinzione dei “rumori” della ripetizione. Anzi, la loro stessa verbalità (*Mistero napoletano*), il loro stesso strutturare la riflessione in modo tale che non dipenda solo dal momento occasionale che la suscita (*Troppi paradisi*), il loro stesso riflettere sui modi in cui il pensiero possa evitare di ricreare le condizioni degli eventi e dei fenomeni sui quali viene applicato (*Timira*) contrastano proprio la tendenza a produrre ripetizioni e a favorire distrazioni. In questi testi i protagonisti agiscono con il loro stesso pensiero al fine di annullare il *soft power* di una paralisi mentale che, deludendo l'attività principale dell'essere umano (il pensiero), riempie di “rumore” tutti gli spazi disponibili.¹²⁸⁹ Il contrasto a tale *soft power*, verso cui l'unica postura avvertita come praticabile è quella antagonistica, avviene praticamente per mezzo di un'attitudine saggistica, che ha in una scrittura a sua volta saggistica il proprio corrispettivo testuale. Tale corrispondenza, però, non comporta per il testo una deriva anti-artistica né l'inserzione di «materiale “grezzo”, apparentemente non lavorato, non filtrato, non censurato e non professionale».¹²⁹⁰ Infatti, il racconto di un'esperienza personale (tanto propria quanto altrui) come dispositivo comunicativo non risulta

¹²⁸⁷ Cfr. *Fame di realtà*, fr. F-172: «La memoria autobiografica è una rievocazione di eventi o episodi che ricordiamo fin nei minimi dettagli. Quello che viene archiviato in quel ricordo non è il fatto vero e proprio, ma quello che per noi hanno voluto quegli eventi e come si sono inseriti nella nostra esperienza».

¹²⁸⁸ La *Premessa* di *MN*, l'*Avvertenza* di *TP*, alcune delle note nei *Titoli di coda* di *Timira*.

¹²⁸⁹ Cfr. *MN*, pp. 189-190: «uno degli ospiti mi ha chiesto perché mai avessi di occuparmi di Francesca: in fondo, ha detto, non ha contato molto a Napoli. [...] Sono convinti in maggioranza che, per raccontare Napoli, avrei fatto meglio a concentrare la mia attenzione su altri nomi: chissà, forse Amendola, o Chiaromonte, o Napolitano, insomma su un *vincitore*, un uomo di successo. Non uno *sconfitto*»; cfr. *TP*, p. 121: «Oggi in Italia infuria una polemica: Berlusconi ha parlato male di Zoff come allenatore della Nazionale, Zoff per coerenza si è dimesso. I Ds accusano Berlusconi di essersi ingerito indebitamente, Berlusconi ribatte che la stampa comunista ha travisato le sue parole. Tutti i telegiornali aprono su questa notizia, le prime pagine dei quotidiani ne sono pieni. Il «Tempo» avanza l'ipotesi che a portare sfortuna alla Nazionale sia stata la Melandri perché indossava un abito viola. La ministra precisa che era color pervinca ma il portavoce di Fini insiste, il vestito era pervinca però i bordini erano viola. Qualcosa di impersonale ottunde i nostri sensi, rinunciare al giudizio è una forma di masturbazione»; cfr. *Timira*, pp. 391-392: « – Sapete? – fa con aria nostalgica [la dottoressa Vizzali, ndr.] – Io ho visitato il vostro paese, ai tempi d'oro: il cielo immenso, le case bianche, l'Oceano Indiano. Mio zio lavorava come ingegnere alla Fiat di Mogadiscio. Avete presente? Che bel palazzo! Mogadiscio è una di quelle città dove puoi sentirti orgoglioso di essere italiano. Intendiamoci, non che il colonialismo sia stato una bella cosa, però di sicuro si sta peggio adesso. O no? Tu e Antar annuite in coppia come piccioni sul becchime. – Noi italiani, – prosegue la Vizzali, – ci teniamo a fare bella figura di fronte al mondo. E infatti lo dicono tutti: le due città più ordinate dell'Africa sono Addis Abeba e l'Asmara, e Mogadiscio sarebbe la terza, se non l'aveste rovinata. E dire che dopo l'indipendenza vi abbiamo dato un sacco di soldi per aiutarvi a crescere. [...] Pensi [Isabella, ndr.] che d'ora in avanti per chiarire ai funzionari la tua situazione potresti fare un disegno. Essere profughi significa avere troppe parole tra se stessi e il mondo».

¹²⁹⁰ *Fame di realtà*.

essere impoverito, benché in alcuni dei testi possano essere raggiunte cime tanto di moralismo¹²⁹¹ quanto – in diverse gradazioni – di amoralità¹²⁹², ma, anzi, risulta essere arricchito sia dall'intersecazione tra diversi codici (fiction e non-fiction) sia dal ri-uso di generi e stili tradizionali (il giallo investigativo, la reprimenda, la picaresca, il saggio, ecc.). Tale arricchimento non si attesta in una zona periferica dell'arte perché a dare conto della centralità che gli autori riconoscono alle loro produzioni vi è l'emersione di un Io artistico che, anche se può aver accettato la condizione di irrilevanza sociale, non ha abdicato all'esercizio singolare del pensiero¹²⁹³, che non è oggetto di diffidenza né per il fatto di essere praticato in condizione di solitudine né per le relazioni che ha con l'ambiente socio-culturale che lo ispira.

Il fine della riflessione del personaggio deleuzenamente stupido non è quello di irritare o scioccare il pubblico. Benché la lettura della riflessione dei protagonisti di *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* incida a livello quantitativo sul tempo al di fuori-del-testo impiegato, la natura del testo è regolata, infatti, da un'armonia. La presenza della scrittura saggistica, quell'elemento che, manifestandosi in varie forme, nel romanzo-saggio dell'età della crisi risultava essere di disturbo, non si pone in contrapposizione con il racconto delle storie private sia perché rappresenta lo strumento attraverso il quale permettere a quest'ultime di avere un valore generale o collettivo, o in ogni caso di non valere solo per ciò che rappresentano¹²⁹⁴, sia perché la diversificazione del *dire* non risulta essere segno dell'illegittimità di un'opera.

3.1. Tratti del romanzo ego-saggistico ipermoderno nei casi-studio assunti.

Alcuni tratti dell'io di Ermanno, Walter e Isabella (e Wu Ming 2) sono già stati considerati in precedenza, ma una nuova discussione di questo tema permette di gettare sull'Io dei romanzi ego-saggistici ipermoderni uno sguardo d'insieme.

La trattazione di Ermanno sulla morte di Francesca nel contesto del discorso napoletano e del comunismo stalinista, l'osservazione e la raccolta esperienziale di Walter desunte dal fatto di vivere tra le linee di una mutazione che hanno portato all'affermazione del consumismo, il racconto delle vicissitudini di Isabella: tutti questi gesti vengono praticati da/vengono riferiti a soggetti che appartengono a un "mondo" totalmente differente rispetto a quello rappresentato; un "mondo" in cui sono venute meno – a prescindere dalla loro bontà – tutte le impalcature di pensiero che avevano collaborato alla costituzione della loro individualità. Nella Napoli e nell'Occidente evocati da Ermanno le idee che avevano infiammato la generazione cui è appartenuto non hanno mantenuto la promessa che avevano formulato, tant'è vero che nel presente da cui osserva questo passato l'unico sollievo che avverte è quello relativo alla sconfitta della «nipote del duce» alle elezioni comunali; l'Italia berlusconiana e globalizzata in cui Walter vive e su cui ragiona non ha più relazioni con quella in cui si è formato intellettualmente e culturalmente: i tratti che un tempo sarebbero bastati a definirlo (colto, professore, scrittore) vengono ora umiliati da individui che preferiscono la performance

¹²⁹¹ Penso al generalismo di certe posizioni contro il comunismo e il processo democratico ottenuto in Italia, contro la civiltà dei consumi, contro l'identità italiana ampiamente intesa. Cfr. *Storie proprio così*, p. 184: «[dal] racconto come strumento per comprendere e dare senso all'esperienza, per renderla intelligibile a noi stessi, [...] si passa spesso impercettibilmente a una concezione prescrittiva».

¹²⁹² Penso all'intrusione nel privato di individui deceduti, alle «incaute difese» della pedofilia, allo sfruttamento del senso di pietà – e, nel caso dei co-autori, dopo la morte di Isabella, alla continuazione, anche per via immaginativa, della sua storia.

¹²⁹³ Cfr. *MN*, p. 29: «Infinite ambizioni armano la mia mano, come accade per lo più agli uomini, anche mediocri, allorché la follia si diverte a stampargli un bacio sulla fronte. Conto di far sfilare in questo mio confortevole alloggio napoletano schiere di "superstiti", di accatastarvi montagne di carte, di interrogare non soltanto i vivi ma anche, sin dove è possibile, i trapassati. Scoprire perché Francesca si uccise è per me ormai un'ossessione»; Cfr. *TP*, p. 86: «non ci dovrebbe essere tema su cui non si possa ragionare»; cfr. *Timira*, p. 345: «Verrebbe da dire che l'unico modo per non essere colonialisti è quello di non sbarcare nemmeno, nella terra dell'altro, di non immischiarsi nei suoi affari: ma da qui a sostenere che ognuno deve stare a casa propria, il passo è breve, ed è un passo che la mia gamba rifiuta».

¹²⁹⁴ Cfr. *Fame di realtà*, fr. B-39: «Il romanzo di personaggi [...] appartiene interamente al passato [...]. Il destino del mondo, per noi, non è più identificabile con l'ascesa o il declino di certi individui o di certe famiglie».

sociale alla socialità stessa e che per vivere all'altezza dei propri preconcetti sono stati costretti a «merdificarsi»¹²⁹⁵; più eclatante il caso di *Timira*: all'evoluzione del “mondo” – dall'Italia fascista e colonialista a quella “paternalista” e democratica – non è seguito un vero e proprio cambiamento delle cose, come dimostra il fatto che da porno-tropo impegnato a dimostrare di essere una persona è passata ad essere una profuga della burocrazia impegnata a dimostrare di essere italiana. Il senso di aver mancato l'appuntamento con il Tempo che questi individui avvertono li porta a ignorare in che modo potrà svolgersi il presente che vivono e se le esperienze che compiono e hanno compiuto potranno mai avere un senso.¹²⁹⁶ Se in *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* il discorso è marcato fortemente dall'uso della prima persona, che, come si è visto, si estrinseca in modi diversi a seconda dei testi¹²⁹⁷, questo avviene innanzitutto come una reazione a un'assenza di rappresentanza. Nella speranza che quanto esperiscono possa avere un effettivo valore già solo per il fatto che la lettura del loro racconto influisce quantitativamente sul tempo di altri individui (i lettori)¹²⁹⁸, la preminenza dell'Io dei soggetti di questi romanzi ego-saggistici testimonia dello stato d'abbandono in cui l'individuo è stato lasciato in seguito alla caduta delle grandi narrazioni e alla graduale scomparsa e perversione di quelle istituzioni socio-culturali a cui per lungo tempo si è potuto fare riferimento.

La discussione dell'Io all'interno del romanzo ego-saggistico va accompagnata a una discussione su come la presa di parola da parte di una soggettività e il suo costituirsi come prima persona (che sia singolare o “plurale nella singolarità” dipende dalle intenzioni esposte nei luoghi paratestuali) concorrano a caratterizzarlo: l'attenzione per le scritture dell'esperienza personale non può essere disgiunta da un'attenzione per il soggetto che assume la parola sia in termini di «problem»¹²⁹⁹ che in termini di «subject-object of a performative telling».¹³⁰⁰ Innanzitutto, perché il soggetto di tale testo assume la parola, nel modo diversificato che abbiamo visto, e fa uso della prima persona? Assumendo la verbalità come atto sociale e comunicativo, tali gesti vengono compiuti perché il soggetto che riferisce di eventi che – in un contesto collettivo – lo riguardano personalmente intende o annullare l'«illusory continuity» del passato o rivelare il tratto di caducità dei fenomeni del presente sui quali ragiona. Nel romanzo-saggio della crisi il discorso della soggettività che gestisce la narrazione tende a ricomporre una totalità ritenuta sia perduta sia positiva. In questo caso l'Io che in questo genere di testo assume la parola e riflette sul proprio circostante, o sulle condizioni che hanno formato quest'ultimo, viene presentato come un soggetto provvisto di una serie di privilegi e di possibilità che risulterebbero essere tali quali anche nel caso in cui il desiderio di totalità non debba essere soddisfatto: si pensi al modo grazie al quale Ulrich entra in Azione Parallela, in cui può dare libero sfogo alla propria smania riflessiva, o alla condizione che permette a Jean di ritirarsi a Fontenay e – sciolto ogni contratto con la società – dedicarsi al libero pensiero. Nel romanzo-saggio del contemporaneo il discorso prodotto dal soggetto della narrazione, benché non condivida il fine sintetico e totalizzante della forma precedente, accentua ancora di più la solitudine rispetto al corpo sociale in cui è tuttavia collocato per il tratto esclusivamente antagonistico che ha assunto come propria cifra; a tale soggetto non interessa utilizzare la propria capacità riflessiva e la propria *expertise* retorica per delineare una comunanza con degli individui che possono essergli simili, ma solo per allontanarli a causa di una discrepanza che avverte come incolmabile: si pensi alla riflessione che il

¹²⁹⁵ *TP*, p. 62.

¹²⁹⁶ Cfr. *Ipermodernità*, p. 87.

¹²⁹⁷ Da “ricostruire” in *MN*, dal momento che il pronome Io non viene mai esplicitamente collegato a *Ermanno*; “di proiezione” in *TP*; “molteplice” in *Timira*. Cfr. anche *Ipermodernità*, p. 209: «la qualità della voce in prima persona varia in tutta la sua gamma, e va da un massimo di volontà testimoniale all'esibizione dell'incapacità di ordinare, comprendere e vedere le cose».

¹²⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 210: «il soggetto ipermoderno vuol dire la verità: che rivendichi il proprio diritto a parlare, o che dica ‘io’ perché non ha la presunzione dell'onniscienza, questo narratore chiede al suo lettore un'attenzione fondata non sulla complicità ludica o sullo smarrimento ermeneutico [...], ma [...] sulla fiducia».

¹²⁹⁹ Paul Jay, *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, in «MLN», 97, 5, 1982, p. 1045.

¹³⁰⁰ Daphna Erdinast-Vulcan, *The I that Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity*, in «Narrative», 16, 1, 2008, p. 1.

narratore de *Lo Stradone* produce dall'interno in cui abita e che coinvolgono – dall'alto del palazzo in cui vive – gli anziani suoi simili; alla formazione culturale che – quantomeno nominalmente – il narratore de *La scuola cattolica* condivide con il gruppo del Circeo e alla separazione che, nonostante ciò e nonostante riconosca come conoscitivo il fine della propria scrittura, traccia nei loro confronti; all'insistenza su certe proprie sciatterie e sui propri comportamenti alimentari in cui in *Lezioni di tenebra* si profonde Helena e che funzionalizza al fine di creare una differenza con la madre, che, tuttavia, non risulta essere così consistente. Nel romanzo ego-saggistico, invece, il discorso della soggettività che presiede alla narrazione mira alla trasformazione degli eventi esperiti personalmente in strutture linguistiche.¹³⁰¹ Tale trasformazione non tende, però, né alla ricerca sintetica del romanzo-saggio della crisi né all'esclusione dell'*altro* di quello del contemporaneo: è proprio la reazione del Tutto¹³⁰² alla soggettività che opera questo procedimento che ne informa la costituzione e la specificità rispetto a quelle delle due forme che abbiamo citato. In *Per una filosofia dell'atto responsabile* Bachtin sottolinea l'importanza della presenza dell'Altro per l'individuo singolare, unico e insostituibile che è l'"eroe": nella sua lettura tale valore, che è di segno fenomenologico, è dato dal fatto che il soggetto centrale di un discorso – ovvero l'eroe – è incapace di avere una visione complessiva delle vicende che egli stesso vive. Affinché la comprensione di tali vicende possa essere fattibile non è sufficiente che sia presente un'alterità: questa, infatti, dalla propria posizione esotopica (esterna e superiore a quella dell'eroe) non può essere partecipe di quanto osserva. La comprensione, pertanto, può essere raggiunta solo se il rapporto tra queste due entità è di corrispondenza, di «dialogo aperto [e] dialettica senza sintesi».¹³⁰³ Il soggetto che si esprime in prima persona nel romanzo ego-saggistico difetta della presenza proprio di tale alterità, ma non per un disinteresse che proviene dalla concentrazione verso altri obiettivi, come nel romanzo-saggio della crisi, né per una sordità o una cecità esclusivamente polemiche del protagonista nei confronti delle consonanze con individui simili o che hanno partecipato ad esperienze simili, come in quello del contemporaneo. Bisogna chiarire che per assenza di alterità rispetto al soggetto che si esprime in prima persona e fa ricorso ai modi di dizione egografici, gestendo a seconda delle intenzioni esposte l'interiorità degli individui con cui interagisce, non va intesa quella condizione strutturale alle scritture dell'io per cui l'unico personaggio degno di attenzione è il protagonista (o l'autore estensore). L'assenza di alterità a cui alludo si riferisce alla mancanza di "ascolto" del soggetto da parte del collettivo e del sociale in cui è collocato: il motivo stesso della composizione del romanzo ego-saggistico dipende, infatti, da questa condizione. All'apertura verso l'esterno che caratterizza la retorica di questo testo, come si è visto nel caso dell'assunzione dei documenti prodotti da individui diversi dall'autore, e che comporta l'osservazione della realtà vissuta in riferimento agli eventi esperiti non fa da riscontro la disponibilità del Tutto a prendere in considerazione la specificità del soggetto che dice Io. Nel caso dello sviluppo ipermoderno del romanzo ego-saggistico tale indisposizione da parte del Tutto nei confronti del pensiero del soggetto che dice Io dà come risultato una sua collocazione nell'ambito della minorità: già minoritario rispetto al contesto su cui si esprime per la percezione di elementi che costituiscono una differenza su cui riflettere, ma su cui gli altri non sembrano volersi soffermare, tale soggetto è ancor più minoritario in quanto l'alterità si smarca da quel rapporto che Bachtin individua come prolifico e necessario per una vicendevole comprensione. Tale condizione di minorità del soggetto che dice Io come risultato dell'assenza e dell'indisposizione dell'alterità nel testo che stiamo affrontando può essere osservata facendo ricorso ai casi-studi che ho assunto in questa sede: la minorità di Ermanno gli deriva dall'ascolto che non riceve da parte di alcuni dei vecchi compagni comunisti sul caso di Francesca e dall'inutilità che altri riconoscono alla sua quète, quella di Walter gli deriva dalla resistenza di una società – di cui pure ha imparato ad accettare la conformazione culturale – che possiede quali propri tratti tutti quelli di cui lui difetta, quella di Isabella da una

¹³⁰¹ Cfr. *Being in the Text*, p. 1046.

¹³⁰² Espressione con cui intendo comprendere sia la collettività sia l'atmosfera culturale in cui vive l'io che nel romanzo ego-saggistico prende la parola ricorrendo alla prima persona grammaticale.

¹³⁰³ Augusto Ponzio, *Il dialogo con l'altro, "il mio eroe"*, in *Michail Bachtin*, in «Letras de Hoje», 50, num. suppl., 2015, p. 19.

nazione, una classe politica e una burocrazia che non sono in grado di considerarla se non per mezzo di apposizioni (straniera, profuga, nera). Mentre nel romanzo-saggio del contemporaneo è il soggetto a rifiutare l'alterità, nel romanzo ego-saggistico è quest'ultima che rifiuta il soggetto, destinandolo a una condizione di minorità, che egli mette a funzione riempiendo di sé l'interezza del discorso che produce. È proprio tale funzionalizzazione della minorità del soggetto nel romanzo ego-saggistico che, a mio parere, rende questa forma come particolarmente concorde con la lettura che Donnarumma ha dato dell'ipermoderno letterario. Non solo per l'"esagerazione" insita nell'associare un tratto di funzionalità a una designazione squalificante, ma soprattutto per un altro insieme di motivi. L'uso della prima persona grammaticale che la soggettività fa nel romanzo ego-saggistico è ipermoderno nella misura in cui la posizione che assume e difende nella narrazione «emphasize[s] the capacity of the private self to break out of socially or culturally imposed narratives».¹³⁰⁴ Per mezzo della Weltanschauung che esprime nel racconto delle proprie esperienze e per mezzo dell'interesse socio-culturale dimostrato nella scrittura saggistica con l'assunzione di determinati oggetti intellettuali, la soggettività del romanzo ego-saggistico compie un'operazione letteraria ipermoderna nel momento in cui all'essersi posto come oggetto estetico unisce un comportamento da soggetto etico. Raccontando le proprie esperienze e trasmettendole come strutture linguistiche, da un lato, e mostrando lo svilupparsi del proprio pensiero, dall'altro, l'individuo che dice Io in questo testo non solo si dimostra coinvolto nella storia che il lettore legge, ma infrange una serie di narrazioni sociali e culturali su due livelli: orizzontalmente, in quanto protagonista degli eventi narrati, e verticalmente, in quanto produttore linguistico dell'atto comunicativo con il quale vengono trasmessi. Tale infrazione può essere osservata, nel suo strutturarsi su questo doppio livello, facendo riferimento a quanto accade in *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira*: si ha nel primo quando Ermanno – esposte le ragioni del suo libro di «fantascienza», «giallo-esistenziale» e di «viaggio» – ribalta la narrazione tradizionale di un PCI come partito del "popolo", non opportunistica e soprattutto disposto al dialogo attraverso il racconto (sia esperienziale sia saggistico) del proprio disamore nei confronti dell'ideologia, della morte di Francesca, del destino di Napoli; si ha nel secondo quando Walter – assunto nell'Avvertenza il problema del «regno dell'immagine» e della «post-realtà» in relazione alla questione dell'autobiografismo – capovolge la lettura naïf della televisione come rappresentazione diretta di spaccati di realtà e della singolarità del desiderio, di cui individua invece l'eterogeneità; si ha nell'ultimo quando il racconto della vita di Isabella (e di alcuni membri della famiglia Marincola) – della cui "singolarità" viene delineato nei Titoli di coda il tratto "plurale" – non solo conferma certe letture di tipo storiografico circa il colonialismo italiano, ma sottolinea la mancata resa dei conti da parte dell'Italia nei confronti di un passato che lei stessa, semplicemente esistendo, testimonia ancora. È proprio in forza dell'indisposizione all'"ascolto" da parte di ciò che abbiamo definito come Tutto che spinge la soggettività del romanzo ego-saggistico dell'ipermoderno a una minorità che funzionalizza in direzione etica. Infatti, nonostante tale condizione possa spingere il soggetto a "consumare" la conoscenza e/o la percezione che ha di sé stesso all'interno della società, e quindi a rinchiudersi in sé stesso, l'eticità della sua presa di parola sta nella sua tensione ad avere un rapporto intersoggettivo. La scrittura in prima persona non è una ripicca nei confronti di un Altro che, rifuggendo il rapporto di relazione, nega al soggetto che la pratica la "certificazione" della validità al suo essere, ma si concretizza in «a metaphysical framework»¹³⁰⁵ in cui il destinatario delle strutture linguistiche ottenute dalla «"motion of tropes"»¹³⁰⁶ delle esperienze personali e del pensiero osservato nel suo costituirsi della scrittura saggistica resta pur sempre la collettività. È quindi dall'individuazione del rapporto tra chi usa la prima persona grammaticale per esprimersi nel testo e la predisposizione della componente sociale e collettiva in cui è inserito ad "ascoltarlo", o meglio, dall'individuazione della sua mancanza, che si può delineare – relativamente alla questione della presa di parola – la specificità del soggetto del romanzo ego-saggistico rispetto alle forme che

¹³⁰⁴ *The I that Tells Itself*, p. 2.

¹³⁰⁵ *Ivi*, p. 9.

¹³⁰⁶ *Being in the Text*, p. 1046.

abbiamo definito ad esso concorrenziali. L'eticità della sua posizione, corroborata dalla presentazione di eventi personali utili a ricostruire la sua visione del mondo e dal costituirsi di un pensiero riflessivo che non opera discriminazioni tematiche, non è però il mascheramento di un'idea che, come nel romanzo a tesi, si intende propagandare ad ogni costo. Che in alcuni casi vi possano essere delle punte di moralismo da parte del soggetto che dice Io può essere considerato quasi uno sviluppo fisiologico del fatto di aver assunto la parola in prima persona: nessuno che "parli" riesce alla lunga a celare agli altri le proprie idiosincrasie, soprattutto lì dove "parli" di esperienze che gli sono proprie. Eppure, questa evenienza non annulla la posizione etica che il soggetto ipermoderno del romanzo ego-saggistico mostra di aver assunto. La minorità che gli deriva dalla mancanza di "ascolto" da parte dell'Altro viene gestita come un vero e proprio modo d'essere; quest'ultimo non viene patito in modo passivo, ma – come si è detto – viene reso funzionale: nella scarsa valenza che gli viene riconosciuta e nel cui segno agisce (è lo stupore dei vecchi dirigenti del PCI di fronte all'intenzione di Ermanno di seguire le tracce di una persona dalla scarsa rilevanza come Francesca; sono l'anacronismo e la "checchaggine" come parametri che i giovani colleghi di Sergio e la Catastrofe usano nei confronti di Walter; è il disinteresse della burocrazia per la storia di Isabella), il soggetto che usa la prima persona grammaticale introduce tra le narrazioni che abbiamo visto sforzarsi di spezzare su un doppio livello un'innovazione (in particolare di pensiero). Il tratto innovativo che il soggetto presenta in quanto minoritario e in quanto produttore di una parola centrata sul pronome ego-riferito non è tale solo perché, a partire dall'esposizione di eventi che lo riguardano, mette in complicazione reciproca una serie di oggetti intellettuali, ma anche perché quanto afferma agisce come «a commitment of a particular embodied subject situated in a unique matrix of time and space».¹³⁰⁷ La coincidenza tra i nomi del protagonista e dell'autore, la possibilità di ricercare il volto a cui tali nomi appartengono (nel caso di *Timira* concessa anche all'interno dello stesso testo), la replicazione da parte del lettore sia delle medesime ricerche condotte dall'autore (penso ai testi citati da Rea in *Mistero napoletano*) sia delle sue medesime letture (penso ai teorici e alle teorie citate in *Troppi paradisi*), la plausibilità delle esperienze raccontate come strutture linguistiche sulla base dei contesti generali in cui vengono collocate (la "munizionalità" in *Mistero napoletano*, le localizzazioni segriane in *Troppi paradisi*, la "facilità" alla disposizione colonialista in *Timira*), l'apertura all'esterno insita nell'uso dei prodotti documentali altrui elevano la pratica della prima persona grammaticale dal suo stato elementare di fenomeno verbale. Oltre a dimostrare l'assunzione di una responsabilità singolare in storie spesso marcate dall'indistinzione (tra colpa e concorso di colpa in Rea, tra vero e finto in Siti, tra memoria del passato e concretezza dei suoi sviluppi in Wu Ming 2 e Mohamed), tale pratica mostra come il riferimento al Sé non sia semplicemente un diritto, ma anche e soprattutto un valore etico, nella misura in cui l'Io ipermoderno del romanzo ego-saggistico produce una riflessione che né lo "chiude" in sé stesso né lo porta a conformarsi a quanto è stato per esso pre(-)visto.¹³⁰⁸ Non si può affermare che tale soggetto *sia* un valore o una sua personificazione sia perché andrebbe individuato quale specifico valore esso rappresenti sia perché non è certamente questa la sua intenzione. Le tesi che può sviluppare non rappresentano, infatti, né il punto di inizio né il punto finale delle sue riflessioni e pertanto non impongono che il discorso prodotto sia finalizzato a una loro aprioristica soddisfazione. Nel romanzo ego-saggistico il valore etico della pratica della prima persona grammaticale e del posizionamento del soggetto in un luogo e in uno spazio ben precisi sta nel fatto che il pensiero che viene illustrato nel suo progressivo svilupparsi non interessa solo il vissuto dell'Io, ma – per mezzo della retorica del *blending* e dell'ars combinatoria – spinge la disposizione egotistica a superarsi e a instaurare una relazione intersoggettiva proprio sulla base del patrimonio personale posseduto. Non

¹³⁰⁷ *The I that Tells Itself*, p. 11.

¹³⁰⁸ Michail Bachtin, *Author and Hero in Aesthetic Activity*, in *Art and Answerability. Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin, Michael Holquist and Vadim Liapunov (Eds.), eng. trans. by Vadim Liapunov, Austin, University of Texas Press, 1990, p. 13: «If I am consummated and my life is consummated, I am no longer capable of living and acting. For in order to live and act, I need to be unconsummated, I need to be open for myself – at least in all the essential moments constituting my life; I have to be, for myself, someone who is axiologically yet-to-be, someone who does not coincide with his already existing makeup».

vi è nell'assunzione del pronome ego-riferito e nei suoi conseguenti atti verbali la pretesa di imporre un'iper valutazione del proprio *postupok*¹³⁰⁹, che di per sé richiederebbe come proprio giustificativo, oltre a una dichiarata finalità suasoria, una certa tensione all'estetismo, ma vi è soprattutto la volontà di condividere – in un'era di deprivazione, de-responsabilizzazione e de-soggettivizzazione – la natura umana della conoscenza, ovvero quanto rende tale processo come proprio dell'umanità. Se le scritture tradizionali dell'io possono essere composte secondo cattiva fede, cioè come sorta di risarcimento per la delusione di un soggetto, ciò non accade nel romanzo ego-saggistico dell'ipermoderno, nel quale l'uso della prima persona grammaticale mira non a un semplicistico personalismo, ma all'esaltazione di un'umanità che non nega sé stessa e i propri attributi e all'efficacia *politica* che tale gesto ha nel circostante sociale e collettivo.

La solitudine e il carattere singolare del lavoro di Ermanno, delle riflessioni di Walter che avvengono solo per via intellettuale e non si concretizzano mai in dialoghi, delle esperienze di Isabella in Somalia e in un'Italia che non comprende la ragione della sua presenza¹³¹⁰ è il risultato della delusione e della perversione in qualcosa di diverso del PCI, dell'anacronismo culturale e politico di discussioni prive della concezione della spettacolarizzazione, dell'annichilimento dello Stato e dell'assunzione dei suoi doveri da parte di un altro organo collettivo come la Chiesa. Proprio perché questo Io non mostra di avere più alcuna fede in «nessuna favola sul progresso»¹³¹¹, piuttosto che sviluppare in autonomia delle alternative capaci di migliorare, se non addirittura, ribaltare la situazione sociale e culturale che lo avvilisce¹³¹², preferisce reagire raccogliendo le proprie forze e facendo della propria esperienza l'unica autorità sulla cui base esprimersi¹³¹³ e, in questo mondo, imporre la propria presenza in modo elefantico in un presente di cui avverte le ristrettezze.¹³¹⁴

La parola che Ermanno, Walter e Isabella prendono rispetto al “mondo” che vivono costituisce l'indice della responsabilità che si assumono: presentando le loro esperienze non contribuiscono alla ri-narrazione delle narrazioni, ma cercano il modo di mettere in comunicazione il privato di un Io abbandonato e una «vita pubblica»¹³¹⁵; il collettivo di questa vita pubblica non è più osservato nei suoi lati più “grotteschi”¹³¹⁶, ma solo a partire da quelle dinamiche che collocano lo stesso individuo in una posizione minoritaria. È, d'altra parte, questo l'orientamento che l'Io del romanzo ego-saggistico ipermoderno segue: ridimensionare positivamente, assumendola come unica posizione d'osservazione legittima, la condizione di minorità da cui l'individuo ragiona su quelle stesse linee di potere che l'hanno prodotta. Se, infatti, è vero che l'«universalismo», l'«impersonalità» e la «purezza concettuale» dell'argomentazione vanno riportate alla «particolarità delle vicende concrete»¹³¹⁷, la concretezza di tali vicende è data proprio dalla minorità dell'Io che le vive.¹³¹⁸ Che

¹³⁰⁹ *Il dialogo con l'altro, “il mio eroe”, in Michail Bachtin*, p. 17: «“Postupok” indica l'atto responsabile. [...] è un atto, di pensiero, di sentimento, di desiderio, di parola, di azione, che è intenzionale, e che caratterizza la singolarità, la peculiarità, la cifra di ciascuno, nella sua unicità, insostituibilità, nel suo dover rispondere, a partire dal posto in cui si trova, responsabilmente, senza alibi e senza deleghe».

¹³¹⁰ Cfr. *Timira*, p. 395: «“Ma allora, scusi, sa? Perché non torna nel suo paese?”».

¹³¹¹ *Ipermodernità*, p. 107.

¹³¹² Cfr. *MN*, p. 315: «che cosa cerco che non abbia già trovato o meglio che non sia consapevole di non poter trovare mai? La verità? Non ci sono né verità né certezze. C'è soltanto una lunga, impressionante traccia che parla di assenza di gioia, di cupo vivere che qua e là assume l'aspra dignità del dolore. [...] ho paura d'essermi imbarcato in un'impresa disperata dalla quale non potrò uscire che a pezzi»; cfr. *TP*, p. 11: «Se non fossi medio troverei l'angolatura per criticare questo mondo e inventerei qualcosa che lo cambia»; cfr. *Timira*, pp. 444-445: «Il fatto è che tu pensi di avere un credito col mondo, pretendi di riscuoterlo da chiunque incontri e così ti bruci la terra intorno. Sei tornata in Italia, dici che è il tuo paese, ma per trovarti un tetto ho dovuto smuovere mari e monti: dove sono i tuoi amici, i tuoi fan, la gente che ti voleva bene? [...] – Sai qual è la differenza tra me e te? – Io incalzi. – Io non ho mai fatto finta di avere amici pronti ad aiutarmi».

¹³¹³ Il ricorso alle scritture dell'esperienza personale nel romanzo ego-saggistico serve infatti a «fondare nell'esperienza l'autorità di chi analizza una porzione di realtà sociale o un problema di rilevanza pubblica», cfr. *Ipermodernità*, p. 119.

¹³¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 226: «La forma della comprensione del presente sarebbe dunque la non conciliazione».

¹³¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 78-83.

¹³¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 81.

¹³¹⁷ *Ivi*, pp. 119-120.

¹³¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 211: «Tramontata l'universalità, e allargatosi il campo degli accadimenti oltre i limiti della verosimiglianza, pare che solo l'esibizione della contingenza possa dare patenti di veridicità al discorso».

l'attitudine del soggetto che parla alla prima persona singolare nel romanzo ego-saggistico sia, appunto, saggistica e che la scrittura che la inverte a livello testuale sia dello stesso tipo è infatti consono alla condizione che abbiamo identificato per questo Io, se si considera che l'applicazione della prima e la pratica della seconda sono associate al concetto dell'*outcast*, dell'esistenza che non si intende conformare e, in particolare, di una «second-class citizenship» di cui il pensiero unico può, e vuole, fare a meno.¹³¹⁹ Non vedendosi riconosciuto il diritto alla rappresentanza e all'azione, o meglio, alla possibilità di ricevere il riscontro di una qualche efficacia delle sue azioni nella realtà, l'Io minoritario del romanzo ego-saggistico ipermoderno si trova nella condizione di operare con quanto ha a disposizione: proporre la propria esperienza, centrata nella propria corporalità, come banco di prova del generale e come specola attraverso cui osservare una vita che è o che è stata pubblica; sviluppare un pensiero come unica attività concessa e come unica attività avvertita come effettivamente e veramente praticabile.

La presenza della scrittura saggistica nel romanzo ego-saggistico, si è detto, non costituisce un ostacolo allo sviluppo del racconto, anzi, vi contribuisce attivamente. Questa lettura della sua presenza, però, non esaurisce i suoi attributi. Appare, infatti, difficilmente contestabile quanto la scrittura saggistica in questa forma la «aumenti», ingrossando un testo che già di per sé – per l'elefantiasi di un Io che accetta la propria minorità e la mette a frutto – si presenta come spropositatamente ricco: la «leva»¹³²⁰ sulla soggettività e sull'emotività, il confronto con il quotidiano, il richiamo agli eventi storici, la discussione di quest'ultimi in quanto eventi, il tentativo di collegare privato e pubblico, gli effetti dei dispositivi romanzeschi messi in atto (suspense, dilazione, dilatazione, tensione, ecc.), i diversi impieghi delle scritture dell'esperienza personale. La ricerca di una «sufficient word» e la sua resa nel testo, da un lato, e la sua integrazione nel progredire del racconto, dall'altro, costituiscono una vera e propria esagerazione all'interno del romanzo ego-saggistico che ben si collega alle qualità racchiuse dal prefisso in *ipermoderno*. Benché questa esagerazione non ecceda mai i propri limiti, convertendosi in semplice rumore o in horror vacui, la tensione che l'Io esprime verso la riflessione e una sua esposizione in modo sistematico è la medesima «ossessione prestazionale» dell'ipermoderno.¹³²¹ Nell'esercizio di quelle che Musil definisce come «idee puramente razionali»¹³²², infatti, si inverte l'unica prestazione che l'Io minoritario del romanzo ego-saggistico ipermoderno sente di poter attuare senza essere delegittimato. La «prestazione» esagerata del romanzo ego-saggistico, che si avvale, per fare esempi tratti dai casi-studio presentati, di riferimenti citazionali che si modificano a mano a mano che ci si allontana da un nucleo verificabile, procedimenti riflessivi che nel giungere a una conclusione ne individuano ulteriori continuazioni e co-testi visuali, da un lato, è usata in contrasto con il silenziamento del singolo e con il deprezzamento della sua soggettività e, dall'altro, consente di formulare un «sapere» spendibile innanzitutto in virtù di una «partecipazione alla vita pubblica».¹³²³ La preminenza stessa concessa al gesto di rendere palesi i propri riferimenti (le indicazioni bibliografiche in *Mistero napoletano*, i Titoli di coda in *Timira*) e, quando non questi, di rendere in modo chiaro – rispetto agli episodi che l'ha suscitato – gli sviluppi, i procedimenti e le auto-correzioni del pensiero (*Troppi paradisi*), dice dell'etica con cui la storia narrata nel romanzo ego-saggistico assume quale proprio contesto il mondo reale, considerato come «propria origine» e «come proprio fine».¹³²⁴ Se il pensiero nel romanzo ego-saggistico «esagera» il racconto è perché l'Io non intende dare della realtà solo una rappresentazione

¹³¹⁹ La definizione del saggista come cittadino di seconda categoria proviene da Elwyn Brooks White, mentre quella del saggio come scrittura di un autore che si trova al di fuori dei ruoli maggioritari della letteratura (romanziera, poeta, drammaturgo) si deve ad Atkins, cfr. Douglas Atkins, *Irony or Sneakiness. On the Essay's Second-Class Citizenship*, in *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*, The University of Georgia Press, Athens/London, 2005, pp. 9-25.

¹³²⁰ *Ipermodernità*, p. 119.

¹³²¹ *Ivi*, p. 105.

¹³²² *Sul saggio*, p. 146.

¹³²³ *Ipermodernità*, p. 108.

¹³²⁴ *Ivi*, p. 125.

estetica: conscio del pericolo stesso delle rappresentazioni, intende «dire un vero che esorbita dal limite dell'empiricamente accaduto»; un *vero* che mette la realtà in una prospettiva ritenuta come la più giusta e la cui ricerca, allo stesso tempo, è in grado di risignificare la minorità dell'io ipermoderno: «È in effetti questo che la cultura ipermoderna registra, e per cui molta filosofia contemporanea lavora: la riabilitazione del soggetto». ¹³²⁵

Se l'attitudine saggistica e la sua concretizzazione a livello testuale non disturbano il racconto, come si è visto, e se vi è, quindi, una necessità di tipo quasi strutturale della presenza della scrittura saggistica nel romanzo, possiamo porci anche la domanda contraria: come fa lo sviluppo della storia – una storia privata, in ogni caso particolare, che si svolge in un contesto collettivo – a non essere d'ostacolo proprio all'attitudine saggistica e alla sua concretizzazione? Le ricostruzioni dei sentimenti e degli stati d'animo di Francesca, i contesti in cui si sviluppano gli amori di Walter e la definizione delle “diverse” Italie vissute da Isabella (e dalla famiglia Marincola-Mohamed) vengono gestite in un *mythos* che è «tipo di imitazione propria del racconto di finzione» e che è connesso a una «spinta conoscitiva». ¹³²⁶ Il *mythos* è un tipo di gestione di contenuti che agisce sulla realtà a cui questi contenuti appartengono per mezzo di un distanziamento. È proprio per mezzo di tale distanziamento, che è tanto creatore quanto immaginativo, che la realtà e i suoi rapporti vengono trasfigurati per giungere a un universale legittimo sia perché creato sia perché immaginato a partire da quella stessa realtà e da quei suoi stessi rapporti. La realtà del *mythos*, quindi, non è propriamente quella che è stata assunta come base per la creazione e per l'immaginazione, ma solo quella che viene raccontata «sotto forma di leggi» ¹³²⁷, ovvero ciò che permette di trarre dall'esposizione dei suoi contenuti un *vero*. Se lo sviluppo della storia nel romanzo ego-saggistico non interferisce, ostacolandola, con l'attitudine saggistica è per una questione di referenze. ¹³²⁸ Che i sentimenti di Francesca, quelli per Sergio e Marcello e i pensieri di Isabella espressi a persone precise, ad esempio, abbiano e abbiano avuto una referenza esterna al testo ha, ovviamente, un certo peso specifico, ma non va dimenticato che in *Mistero napoletano*, *Troppi paradisi* e *Timira* se essi vengono assunti nel racconto dei loro autori è soprattutto perché hanno anche una referenza interna al testo, cioè rispondono a una “legge” che non è quella del contingente, ma quella di un universale, di cui solo l'attitudine saggistica e la scrittura che ne consegue riescono a dare conto. Il loro avere contemporaneamente una referenza esterna e, a partire da questa, una funzione interna al testo e il loro contributo alla delineazione di un universale, che pure parte dalla concretezza e dalla particolarità di storie private, agevola la scrittura saggistica nell'esprimere un *vero* e fa sì che – tramite quest'ultima – l'io del romanzo ego-saggistico ipermoderno si assuma la responsabilità di una parola in prima persona e la comunichi.

3.2. *Il pensiero in azione.*

In conclusione, si può proporre una definizione di romanzo ego-saggistico che provi a delinearlo come forma specifica praticata nel contemporaneo italiano e in quanto aggregato ipermoderno. È un testo a trazione narrativa che sviluppa una storia, che assume come proprio modo di dizione quello delle scritture dell'esperienza personale e che presenta come proprio elemento strutturale una pratica della scrittura saggistica tesa a testualizzare – secondo varie modalità – la complicazione di «oggetti intellettuali» appartenenti a campi diversi e avvertiti nella loro urgenza; un testo marcato, da un lato, in modo netto da una prima persona singolare che riferisce di storie o tratte dal proprio privato o dal privato di un altro soggetto ritenuto – a vario titolo – di interesse collettivo e, dall'altro, da un consistente ricorso all'ampio spettro delle proposizioni subordinate che testimonia della disposizione del soggetto del discorso alla riflessione, alla speculazione e alla discussione ragionate; un testo il cui

¹³²⁵ *Ivi*, p. 128.

¹³²⁶ Angela Condello e Tiziano Torraca, *La finzione giuridica e la finzione letteraria*, in *Fiction e non fiction*, p. 213. Cfr. anche *Storie proprio così*, pp. 81-82.

¹³²⁷ *La finzione giuridica e la finzione letteraria*, p. 215.

¹³²⁸ Per il concetto di referenza cfr. Benjamin Harshaw, *Fictionality and Fields of Reference*, in «Poetics Today», 2, 1984, pp. 227-251.

soggetto risulta – secondo varie modalità e in funzione delle intenzioni da sviluppare – dalla uguaglianza tra le figure di autore, narratore e protagonista, ma che può anche essere l’esito della collaborazione tra più individui; un testo in cui *showing* e *telling* sono in armonia vicendevole¹³²⁹; un testo *truth-oriented*, dato che non si riferisce all’oggettività della realtà o di una realtà storica vissuta direttamente dall’io che parla o da un altro soggetto di cui viene dato conto, ma al *vero* che è possibile trarre dalla rappresentazione di un “mondo” che ha delle referenze con quello extratestuale; un testo che non si occupa di *mondi impossibili*, ovvero di quei «mondi narrativi che, in un modo o in un altro, contraddicono la nostra esperienza, le nostre credenze, il senso comune, le leggi fisiche del mondo reale»¹³³⁰, perché quelli di cui tratta sono già di per sé colmi di fenomeni ed esperienze da registrare e su cui ragionare.

Poiché permette di rifunzionalizzare la marginalità che l’io avverte nell’epoca contemporanea, prestandosi sia come strumento d’espressione artistica ed epistemologica (e quindi *politica*) sia come mezzo grazie al quale tale io – per la parola di responsabilità che esprime in solitudine e «senza garanzie ideologiche» – prova a conquistarsi un collettivo «udienza trasversale»¹³³¹, il romanzo ego-saggistico ipermoderno mostra come il “cervello” di un testo possa raggiungere l’efficacia di un “muscolo”. Cioè, come il pensiero che espone, pur necessitando di contesti e situazioni su cui essere applicato e da cui essere suscitato, considerata l’inefficacia dell’indicare un *vero* senza un “mondo” a cui riferirlo, e pur essendo legittimo in sé e per sé, possa anche fare a meno di super-personaggi autori di super-azioni; come già il pensiero, contro il pregiudizio che lo vuole inefficace perché non materiale né quantificabile, costituisca la premessa necessaria all’unico atto in grado di cambiare le cose: comprenderle. Un pensiero in azione che mostra quanto la riflessione non sia affatto solo il riscontro dell’esistenza di «una macchina da calcolo a 37°» o di un essere che non è altro che «un costrutto linguistico» che adopera altri costrutti linguistici.¹³³²

¹³²⁹ Cfr. *Storie proprio così*, p. 104: «Lo *showing* sarebbe una modalità in cui a una maggiore quantità di informazioni (più dettagli) corrisponde una minore presenza dell’istanza narrativa, dunque in cui gli elementi del mondo narrato sembrano giungere al lettore in maniera più diretta; il *telling*, al contrario, sarebbe una modalità in cui a una minore quantità di informazione [...] corrisponde un maggiore spessore della mediazione narrativa».

¹³³⁰ *Ivi*, p. 146.

¹³³¹ *Ipermodernità*, p. 109.

¹³³² D. T. Max, *Ogni storia d’amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, trad. it. di Alessandro Mari, Einaudi, Torino, 2013, edizione elettronica.

Bibliografia.

- ABIGNENTE, E., *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma, 2021;
- ADAGIO, C.-BOTTI, A., *Storia della Spagna democratica. Da Franco a Zapatero*, Bruno Mondadori, Milano, 2006;
- ADORNO, T. W., *Il saggio come forma* (1961), in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 115-141;
- , *Teoria estetica* (1970), a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino, 2009;
- AGOSTINO, *Confessioni*, a cura di J. Fontaine, M. Cristiani, J. Guirau, et al., trad. it. di G., vol. I, lib. I, Mondadori, Milano, 1992;
- ALBERTAZZI, S., *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze, 2010;
- ALBINATI, E., *Cronistoria di un pensiero infame*, Baldini Castoldi, Milano, 2018;
- ALESSI, S., *Le protagoniste della letteratura italiana postcoloniale: quali eroine?*, in «The Italianist», 39, 3, 2019, pp. 364-380;
- ALVARO, C., *Calabria*, Nemi, Firenze, 4 febbraio 1931;
- , *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino* (1934), Otto/Novecento, Milano, 2008;
- , *Opere/I. Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni, Bompiani, Milano, 2018;
- AMICI, M., *La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 1, 2006, pp. 1-18;
- , *Fra narrazioni di trasformazione storica ed etica del mito: intervista a Wu Ming I*, in «La Libellula», 2, 2010, pp. 3-14;
- , *Urgency and visions of the New Italian Epic*, in «Journal of Romance Studies», 10, 1, 2010, pp. 7-18;
- AMODIO, P., *Diacronie. Arendt, Celan, Lévinas, Bloch*, Giannini, Napoli, 2001;
- ARISTOTELE, *Della poetica*, a cura di C. Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano, 1974²;
- ARMSTRONG, J., *Empiritexts. Mapping Attention and Invention in Post-1980 French Literature*, in «French Forum», 40, 1, 2015, pp. 93-108;
- ARPAIA, B., *Andare via, restare*, in *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. 1953-1993*, a cura di G. Tortora, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1994, pp. 9-16;
- ASHMAN, N., *The Impotence of Human Reason: E. C. Bentley's Trent's Last Case and the Anti-Detective Text*, in «Clues», 35, 2, 2017, pp. 1-17;
- ATKINS, D., *The Return of/to the Essay*, in *Estranging the Familiar. Toward a Revitalized Critical Writing*, The University of Georgia Press, Athens/London, 1992, pp. 3-17;
- , *Irony or Sneakiness. On the Essay's Second-Class Citizenship*, in *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*, The University of Georgia Press, Athens/London, 2005, pp. 9-25;
- AUBRY-MORICI, M., *The Essayification of Narrative Forms in the 21st Century: a Comparative Study*, in *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, M. Fusillo, G. Simonetti, and L. Marchese (Eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2022, pp. 101-112;
- AUGÉ, M., *Diario di un senza fissa dimora. Etnofiction*, trad. it. di Maria Gregorio, Raffaello Cortina, Milano, 2011;
- BACCHINI, S., *Di nuovo sulla linea del colore*, in «carmillaonline», 5 dicembre 2018, <https://www.carmillaonline.com/2018/12/05/di-nuovo-sulla-linea-del-colore/>;
- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo* (1975), trad. di C. Strada Janovic, a cura di R. Platone, Einaudi, Torino, 2001;
- BAGHETTI, C., *Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea, Mistero napoletano e La comunista*, in «Heteroglossia», 14, 2016, pp. 145-170;

- , *La dismissione di Ermanno Rea: opera-ponte dal postmoderno alla non-fiction*, in «Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche», a cura di E. Pîrvu, Franco Cesati, Firenze, 2017, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01728222>;
- BARENGHI, M., *Napoli. Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in *Tirature '09. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, a cura di V. Spinazzola, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 43-49;
- BARTHES, R., *Le discours de l'histoire*, in «Social Science Information», 6, 4, 1967, pp. 63-75;
- , *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso* (1971), Einaudi, Torino, 1977²;
- , *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2010;
- , *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino, 2016;
- BAUMAN, Z.-TESTER, K., *Conversations with Zygmunt Bauman*, Polity, Cambridge, 2001;
- BAZIN A., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973;
- BAZZOCCHI, M. A., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna, 2016;
- BELMONTE, T., *La fontana rotta*, trad. it. di D. Petruccioli, Einaudi, Torino, 2021;
- BENASSI, S., *Il saggio. Teoria e forma*, in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 7-22
- BENEDETTI, C., *Le mistificazioni dei Wu Ming*, in «il primo amore», 22 giugno 2006, ilprimoamore.com/le-mistificazioni-dei-wu-ming-1317351778522025120/.
- , *Free Italian Epic*, in «il primo amore», 11 marzo 2009, ilprimoamore.com/free-italian-epic-844992242399564053/;
- , *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (1998), Bollati Boringhieri, Torino, 2015²;
- BENJAMIN, W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2011;
- , *Piccola storia della fotografia*, trad. it. di M. C. Coldagelli, Skira, Milano, 2011;
- BENJAMIN, W., e LACIS, A., *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Dante & Descartes, Napoli, 2020;
- BENSMAÏA, R., *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, trans. eng. by P. Fedkiew, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987;
- BENVENUTI, G., *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, CLUEB, Bologna, 2011, pp. 247-260;
- , *Docu-mémoire. "Timira" et les sources du roman néohistorique italien*, in «Poetiche. Rivista di Letteratura», 17, 43, 2015, pp. 309-333;
- , *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, il Mulino, Bologna, 2018;
- BENVENUTI, G.-CESERANI, R., *Autori collettivi e creazione di comunità: il caso Wu Ming*, in «L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla», a cura di A. Barbieri e E. Gregori, Atti del XLII Convegno Interuniversitario, Esedra, Padova, pp. 1-13
- BERARDINELLI, A., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata, 2007;
- , *La forma del saggio e le sue dimensioni in Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, il Mulino, Bologna, 2007, pp. 35-44;
- , *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2020³;
- BERNARI, C., *Napoli silenzio e grida*, Editori Riuniti, Roma, 1977;
- BERTONI, F.-PIGA, E., *Tavola rotonda con Wu Ming*, in «Between», 5, 10, 2015, pp. 1-24;
- BERTOSSA, M.-GIANANGELI, L.-PERETTI, L., ZAMMARCHI, E., *Timira, romanzo meticcio e stratificato*, in «Forum Italicum», 5, 2021, pp. 68-84;
- Betwixt & Between. Patterns of Masculine and Feminine Initiation* (1987), a cura di L. Carus Mahdi, S. Foster e M. Little, Open Court, La Salle, 1994;
- BHABHA, H., *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1994;
- BINGHAM, A., *Open Texts, Prosaic Presence: Essay, Novel, and Ethical Knowledge in Modernity*, in «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», 33, I/II, 2015, pp. 33-48;

- BLACK, S., *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York, 2006;
- BLISSETT, L., «Luther Blissett. Rivista mondiale di guerra psichica», 1/2, 1995;
 ---, «Quaderni rossi di Luther Blissett», 2, novembre 1998;
- BOETCHER JOERES, R.-E.-MITTMAN, E., *An Introductory Essay*, in *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, R.-E. Boetcher Joeres and E. Mittman (eds.), Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1993, pp. 12-20;
- BORRELLI, G., *Italia, democrazia possibile?*, in AA.VV., *La democrazia in Italia*, a cura di M. Zanardi, Cronopio, Napoli, 2011, pp. 49-84;
- BOSCOLO, C.K., *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, in «carmillaonline», 29 aprile 2008, <https://www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic/>;
- BRIONI, S., *Pratiche «meticce»: narrare il colonialismo italiano a «più mani»*, in *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, a cura di Franca Sinopoli, Novalogos, Roma, 2013, pp. 89-119;
 ---, *Postcolonialismo, subalterità e New Italian Epic: intervista con Wu Ming 1*, in *Subalterità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, a cura di V. Deplano, L. Mari e G. briele Proglia, Aracne, Roma, 2014, pp. 275-291;
 ---, *The Somali Within. Language, Race and Belonging in “Minor” Italian Literature*, Legenda, Cambridge, 2015;
- BROGI, D., *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 211-215;
 ---, *Smettiamo di chiamarla «letteratura della migrazione»? A proposito di un romanzo di Igiaba Scego (e non solo)*, in «Nazione Indiana», 23 marzo 2011, <https://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-«letteratura-della-migrazione»/>;
 ---, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma, 2018;
- BRUGNOLO, S., *Narratori perplessi e personaggi elusivi: su alcune modificazioni recenti dell'arte narrativa*, in «Enthymema», 25, 7, 2020, pp. 6-15;
- BUGLIANI, P., «A Few Loose Sentences»: *Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne*, in «Ticonte. Teoria Testo Traduzione», 9, 2018, pp. 1-26;
- BURUMA, I.-MARGALIT, A., *Occidentalism. The West in the Eyes of Its Enemies*, Penguin Press, New York, 2004;
- CALVINO, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988;
- CANGIANO, M., *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Quodlibet, Macerata, 2018;
 ---, *The Totality that Does not Die: On the early Twentieth-century Novel-essay and two Rearticulations of Bourgeois Culture*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», M. Fusillo, G. Simonetti, and L. Marchese (Eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2022, pp. 33-44;
- CANNAVACCIUOLO, L., *La città figurata. I volti di Napoli nella Trilogia di Ermanno Rea*, in «La città e l'esperienza del moderno», a cura di M. Barenghi, G. Langella e G. Turchetta, vol. III, ETS, Pisa, 2012, pp. 321-340;
 ---, *Napoli Boom. Il romanzo della città da Ferito a morte a Mistero napoletano*, Alessandro Polidoro, Napoli, 2019²;
- CARDINI, F., *Globalizzazione. Miti ed eroi delle tute bianche visti da uno storico*, in «L'Espresso», 22 giugno 2001, www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/mitopoiesi.html#cardini;
- CARRARA, G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano, 2020;
- CARTER, D., *Roman Jakobson (1896-1982)*, in *Literary Theory*, Pocket Essentials, Reading, 2006, pp. 38-40;
- CARUTH, C., *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996;

- CASADEI, A., 1994: *i destini incrociati del romanzo italiano*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 31, 2/3, 2002, pp. 269-276;
- , *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo italiano*, Il Mulino, Bologna, 2007;
- , *La globalizzazione vista dalla borgata-Italia: su Resistere non serve a niente di Walter Siti*, in «Narrativa», 35-36, 2013-2014, pp. 269-278;
- CASTELLANA, R., *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma, 2019;
- CAVALLORO, V., *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma, 2021, pp. 87-114;
- , *An Irreconcilable Discrepancy: Sketching a Theory of the Novel-essay*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», M. Fusillo, G. Simonetti, and L. Marchese (Eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2022, pp. 19-32;
- CECCHINI, I., *Nuove geografie letterarie. Il camminare come atto di resistenza ecologica. Irene Cecchini dialoga con Wu Ming 2*, in «Literature.green», maggio 2019, <https://www.literature.green/nuove-geografie-letterarie-il-camminare-come-atto-di-resistenza-ecologica>;
- CERAMI, V., *Prefazione*, in P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita (1955)*, Garzanti, Milano, 2014, edizione elettronica;
- CERCAS, J., *Il punto cieco*, Guanda, Milano, 2016;
- CHIANESE, F., *Teorizzare un umorismo ipermoderno: il caso Walter Siti*, in «Between», 6, 12, 2016, pp. 1-22;
- CHIMENTI, D., *La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell'archivio in Asce di guerra, di Wu Ming*, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Transeuropa, Massa, 2011, pp. 321-335;
- CHRISTMAN, J., *Narrative Unity as a Condition of Personhood*, in «Metaphilosophy», 35, 5, 2004, pp. 695-711;
- CINQUEMANI, L., *Viva Menilicchi! e l'inarrestabile ondata di guerriglia odonomastica in Sicilia*, in «Roots/Routes. Research on Visual Cultures», <https://www.roots-routes.org/viva-menilicchi-e-linarrestabile-ondata-di-guerriglia-odonomastica-in-sicilia-di-luca-cinquemani-2/>;
- CIOFFI, F. L., *The Imaginative Argument. A Practical Manifesto for Writers*, Princeton University Press, Princeton/Woodstock, 2005;
- COHN, D., *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, 1975;
- , *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica (1990)*, tr. it. di A. Baldini, in «Allegoria», 60, 2009, pp. 42-72;
- COIRO, A., *Televisione, narrativa e critica sociale. «Il dio impossibile» di Walter Siti*, in «Studi culturali», 2, 2019, pp. 295-310;
- COLETTI, V., *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, edizione elettronica;
- COMBERIATI, D., *Scrive nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles, 2010;
- COMBERIATI, D.-LUIJENBURG, L., *New Postcolonial Art Forms: Timira as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature*, in *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, a cura di E. Bond, G. Bonsaver e F. Faloppa, Peter Lang, Oxford, 2015, pp. 271-286;
- CONDELLO, A.-TORRACA, T., *La finzione giuridica e la finzione letteraria*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma, 2021, pp. 207-226;
- CONTARINI, S., *Matria, Patria, Dismatria*, in «Nazione Indiana», 23 agosto 2012, <https://www.nazioneindiana.com/2012/08/23/matria-patria-dismatria/>;
- CORREDERA GONZÁLEZ, M., *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010;

- COSTA, C.-TEODONIO, L., *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola (1923-1945)*, Iacobelli, Pavona di Albano Laziale, 2008;
- COTTAM, R., *Diaries and Journals: General Survey*, in *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, a cura di M. Jolly, vol. I, Fitzroy Dearborn, London, 2001;
- CROCE, E., *La patria napoletana*, Adelphi, Milano, 1999;
- CUCCHI, S., *Lo Spettro di Berlusconi: Vasta, Cordelli, Siti*, in *Spectralités dans le roman contemporain: Italie, Espagne, Portugal*, a cura di M. Aubry-Morici e S. Cucchi, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, <http://books.openedition.org/psn/7393>;
- , *O neghi il tempo o nei sei negato*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 13, 2018, pp. 347-358;
- , *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Franco Cesati, Firenze, 2021;
- D'ACUNTO, A., *Immagine del pensiero. Nota su Deleuze e il cogito cartesiano*, in «Logoi.ph – Journal of Philosophy», II, 4, 2016, pp. 157-164;
- D'IZZIA, G., *A Brief History of Giallo Fiction and the Italian Anti-Detective Novel*, in «CrimeReads», 13 settembre 2021, <https://crimereads.com/a-brief-history-of-giallo-fiction-and-the-italian-anti-detective-novel/>;
- DANEY, S., *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano, 1995;
- DARNTON, R., *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese (1995)*, Il Saggiatore, Milano, 2019;
- DAWSON, P., *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus, 2013;
- DEBELLIS, P. M., *La nominatio nei romanzi di Walter Siti*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, a.a. 2014-2015;
- DE CAPRIO, C., *Spazi, suoni e lingue nel romanzo 'di Napoli'*, in «Nazione Indiana», 16 dicembre 2017, <https://www.nazioneindiana.com/2017/12/16/spazi-suoni-lingue-nel-romanzo-napoli/>;
- DE LUCA, P., *Lucia Valenzi: "Quando Ermanno Rea posò per mio padre Maurizio"*, in «la Repubblica», 12 ottobre 2016, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/10/12/news/lucia_valenzi_quando_mio_padre_maurizio_fece_il_ritratto_al_suo_amico_ermanno_rea_-149646031/;
- DE MAIO, C., *Napoli bella? Napoli dannata? L'ultima parola di Ermanno Rea*, in «Nazione Indiana», 18 novembre 2007, <https://www.nazioneindiana.com/2007/11/18/napoli-bella-napoli-dannata-ultima-parola-di-ermanno-rea/>;
- DE ROGATIS, T., *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 123-137;
- , *Elena Ferrante. Parole chiave, e/o*, 2018;
- DEL BOCA, A., *Introduzione*, in *La nostra Africa (2003)*, Neri Pozza, Vicenza, 2015, edizione elettronica;
- DELLA GALA, B., *La "funzione autoriale" tra lotta politica e branding. Alcuni aspetti dei casi Wu Ming e Scrittura Industriale Collettiva*, in «Altre Modernità», 19, 5, 2018, pp. 77-91;
- DI VILIO, A., *Inherent Vice: Thomas Pynchon beyond the Postmodern Fiction and Anti-Detective Novel*, in «Bibliotekarz Podlaski», XLVII, 2, 2020, pp. 282-290;
- DELBECKE, J., *The essay in times of crisis*, in «Performance Philosophy», 4, 1, 2018, pp. 106-121;
- DELEUZE, G., *Differenza e ripetizione (1968)*, trad. it. di G. Guglielmi, il Mulino, Bologna, 1971
- , *L'immagine-tempo. Cinema 2 (1985)*, Einaudi, Torino, 2017;
- DELEUZE, G.-GUATTARI, F., *Che cos'è la filosofia? (1991)*, a cura di C. Arcuri, trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino, 2014, edizione elettronica;
- DERRIDA, J., *The Law of Genre*, eng. trans. by Avital Ronell, in «Critical Inquiry», 7, 1, 1980, pp. 55-81;
- Dialoghi con Anchise – Walter Siti*, a cura di M. e P. Moscatello, in «Il rifugio dell'Ircocervo», 16 e 17 aprile 2020, ilrifugiodellicocervo.com;

- DICKIE, J., *The South as Other: From Liberal Italy to the Lega Nord*, in «The Italianist», 14, 1994, pp. 124-140;
- , *Stereotypes of the Italian South, 1860-1900*, in «The New History of the Italian South: The Mezzogiorno Revisited», a cura di R. Lumley e J. Morris, University of Exeter Press, Exeter, 1997, pp. 114-147;
- DONNARUMMA, R., *E se facessimo sul serio?*, in «Nazione Indiana», 31 ottobre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>;
- , *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 26-54;
- , rec. *New Italian Epic*, in «Allegoria», 60, 2009, p. 238;
- , rec. *Walter Siti, Il canto del diavolo*, in «Allegoria», 61, 2010, pp. 207;
- , rec. *Fame di realtà. Un manifesto*, in «Allegoria», 62, 2010, p. 184;
- , *Schermi. Narrativa italiana di oggi e televisione*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Aracne, Roma, 2013, pp. 45-100;
- , *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014;
- , *Costructing the Hypermodern Subject: Troppi paradisi by Walter Siti*, in «The Italianist», 35, 3, 2015, pp. 440-452;
- , *Presentazione*, in «Allegoria», 80, 2019, pp. 7-11;
- , *Walter Siti, immoralista*, in «Allegoria», 80, 2019, pp. 53-94;
- DOUGLASS, F., *The Color Line*, in «The North American Review», 132, 295, 1881, pp. 567-577;
- DU BOIS, W. E. B., *The Souls of Black Folk* (1903), Yale University Press, New Haven/London, 2015;
- EPSTEIN, J., *Narcissus Leaves the Pool* (1999), First Mariner Books, New York, 2007;
- ERDINAST-VULCAN, D., *The I that Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity*, in «Narrative», 16, 1, 2008, pp. 1-15;
- ERCOLINO, S., *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano, 2015;
- , *Il romanzo-saggio. 1884-1947*, Bompiani, Milano, 2017;
- , *Realism and Dialectic: The Speculative Turn and the History of the Nineteenth-Century European Novel*, in «Novel: A Forum on Fiction», 52, 2, 2020, pp. 143-164;
- Ermanno Rea. Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta*, a cura di RAI Cultura, 2019, <https://www.raicultura.it/filosofia/articoli/2019/04/Ermanno-Rea--f432b8c7-a489-4f08-bf37-fd5ba3b1d29b.html>;
- ESPOSITO, V., *La fotografia ai tempi della «realtà aumentata»*, in «DADA», 1, 2014, pp. 75-90;
- Exit Strategy: Intervista a Walter Siti*, 19 novembre 2014, a cura di «Between», https://www.youtube.com/watch?v=1GJVqoL-X3c&list=PLqV-ux7bnXjX8Mwg92M_NtoVsmR-FfSfU;
- FACIONI, S., *Roland Barthes e il discorso della storia*, in «Discipline filosofiche», 22, 1, 2012, pp. 109-123;
- FADDA, M. R., *La voce di Walter Siti narratore e personaggio*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale ADI, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, et al., ADI editore, Roma, 2014, pp. 1-11;
- FAIENZA, L., *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Mimesis, Milano, 2020;
- , *Restando fuori: un focus su “La natura è innocente” di Walter Siti/3*, in «La Balena Bianca», 16 aprile 2020, <https://labalenabianca.com/2020/04/16/la-natura-innocente-walter-siti-recensione-3/>;
- FALCO, G. A., *La violenza inapparente nella letteratura francese dell'extrême contemporain*, Quodlibet, Macerata, 2016;
- FERNÁNDEZ, T., *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Taurus, Madrid, 1990

- FERRETTI, G. C., *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Laterza, Roma/Bari, 1983;
- FIELD, T., *Form and Function in the Diary Novel*, MacMillan, Basingstoke, 1989;
- FOLEY, M., e LENNON, J., *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster*, Continuum, London/New York, 2000;
- FONIO, F., "Sono storie d'amore e basta". *Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti*, in «Cahiers d'études italiennes», 7, 2008, <http://cei.revues.org/924>;
- FOOT, J., *Italy's Divided Memory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009;
- FOUCAULT, M., *L'ordine del discorso*, in *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 3-40;
- FOWLER, A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, New York, 1982;
- FRYE, N., *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957), Princeton University Press, Princeton, 2000;
- FULGINITI, V., *Aedi, rapsodi, contrastorie. Intorno all'oralità del New Italian Epic*, in «carmillaonline», 5 novembre 2011, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/Aedirapsodicontastorie.pdf>;
- , *Il "Regno del Quasi": Icone cinesi nelle rappresentazioni partenopee di Ermanno Rea e Roberto Saviano*, in «California Italian Studies», 3, 1, 2012, pp. 1-27;
- FULGINITI, V.-VITO, M., *New Italian Epic: un'ipotesi di critica letteraria, e d'altro*, in «California Italian Studies», 2, 1, 2011, pp. 1-31;
- FUSILLO, M., *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 148-153;
- FUSILLO, M., SIMONETTI, G., MARCHESE, L., *Introduction*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», M. Fusillo, G. Simonetti, and L. Marchese (Eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2022, pp. 1-3;
- GALIMBERTI, U., *Il corpo* (1982), Fabbri, Milano, 2014;
- GALLERANI, G. M., *Miti d'oggi e la scena originaria di Barthes*, in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/?p=20977>;
- , *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 5, 2016, pp. 67-87;
- GALLO, C., *La città di Napoli nella narrativa di Luigi Incoronato*, in «Forum Italicum», 52, 2, 2018, pp. 458-470;
- GARNER, G. G., *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris, 1968;
- GARRITANO, F., *Legge del testo e performatività in Jacques Derrida*, in «Philosophy Kitchen», 7, 2017, pp. 54-65;
- GATTA, F., *La saggificazione della scrittura narrativa. Lingua e stili di un nuovo genere letterario*, in «Lingua e Stile», 51, 2016, pp. 253-267;
- GENETTE, G., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino, 1976;
- , *Nuovo discorso del racconto* (1983), tr. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino, 1987;
- , *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1987;
- , *Fiction & Diction* (1991), trans. eng. by Catherine Porter, Cornell University Press, Ithaca, 1993;
- GENNA, G., *Walter Siti: TROPPI PARADISI*, in «carmillaonline», 21 agosto 2006, <http://www.carmillaonline.com/2006/08/21/walter-siti-tropi-paradisi/>;
- , *Luther Blissett: Net.gener@tion*, in «Giuseppe Genna», 15 febbraio 2021, <https://giugenna.com/2021/02/15/luther-blissett-net-generation/>.
- GERRATANA, A., *Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne*, in «BAIG. Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica», 4, 2011, pp. 25-34;
- GERVASI, P., *Anamorfose critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 9, 2018, pp. 46-65;

- GIAMMATTEI, E., *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Guida, Napoli, 2003;
- GIOVANNETTI, P., *C'è dell'epica nel New Italian Epic?*, in «CentoPagine», 5, 2011, pp. 91-103;
- GIOVANNUZZI, S., *Realismo e letteratura: dalla parte di Wu Ming*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, 2016, pp. 45-52;
- GHERMANDI, G., *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma, 2007;
- GIGLIO, F., *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Stilo, Bari, 2009;
- GIGLIOLI, D., *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria», 55, 2007, pp. 222-227;
- , *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2013;
- , *Stato di minorità*, Laterza, Roma/Bari, 2015;
- , *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, 2016, pp. 203-217;
- GINZBURG, C., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2015, edizione elettronica;
- GIORGIO, A., *Coscienza etico-politica e realtà nella scrittura di Ermanno Rea*, in «Narrativa», 29, 2007, pp. 227-239;
- , *Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli*, in «Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa», a cura di I. Fried, Eötvös Lorand University TFK, Budapest, 2010, pp. 295-312;
- GIRARDI, A., *Pascoli secondo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», 24, 54, 1997, pp. 403-410;
- GIUNTOLI, G., *Il nome e la forma: un percorso nei modi di nominazione della letteratura contemporanea*, tesi di dottorato, Università di Pisa, a.a. 2013-2014;
- GLISSANT, E., *Poetics of Relation* (1990), trans. eng. by Betsy Wing, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997;
- GNERRE, F., *La magnifica merce. Intervista a Walter Siti*, in «culturagay», 31 dicembre 2004, culturagay.it/intervista/113;
- GOOD, G., *The Observing Self: Rediscovering the Essay* (1988), Routledge, London, 2014;
- GRILLI, A., *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, a cura di S. Chemotti e D. Susanetti, Il Poligrafo, Padova, 2012, pp. 425-456;
- GROPALDI, A., *“Italia mia, benché...”*. *La dismatria linguistica nella narrativa di Igiaba Scego*, in *Lingue migranti e nuovi paesaggi*, a cura di M. V. Calvi, I. Bajini e M. Bonomi, LED, Milano, 2014, pp. 67-81;
- GUAGNINI, E., *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Ghenomena, Formia, 2010;
- HAMBURGER, K., *The logic of literature* (1957-1977), trans. eng. by M. J. Rose, Indiana University Press, Bloomington, 1973²;
- HARAWAY, D., *Situated Knowledge. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», 14, 3, 1988, pp. 575-599;
- HARRISON, T., *Essayism. Conrad, Musil, and Pirandello*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1992;
- HARSHAW, B., *Fictionality and Fields of Reference*, in «Poetics Today», 2, 1984, pp. 227-251;
- HASSAM, A., *Reading Other People's Diaries*, in «University of Toronto Quarterly», 56, 3, 1987, pp. 435-442;
- HASSAN, I., *The Literature of Silence*, Knopf, New York, 1985;
- , *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, University of Illinois Press, Urbana, 1975;
- , *The Question of Postmodernism*, in «Performing Arts Journal», 6, 1, 1981, pp. 30-37;
- , *The Culture of Postmodernism*, in «Theory Culture Society», 2, 3, 1985, pp. 119-131;
- , *The Literature of Silence*, in *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ihab Hassan (Eds.), Ohio State University Press, Columbus, 1987, p. 3-22;
- HAWTHORNE, C., *Prefazione*, in *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, a cura di I. Scego, effequ, Firenze, 2019, pp. 21-32;

- HELBO BØNDERGAARD, J., *Forensic Memory. Literature after testimony*, Palgrave Macmillan, London, 2017;
- HELLBECK, J., *Revolution on my Mind: Writing a Diary under Stalin*, Harvard University Press, Cambridge, 2006;
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, B., *El ensayo como ficción y pensamiento*, in *El ensayo como género literario*, editado por V. Cervera, B. Hernández y M. D. Adsuar, Universidad de Murcia SP, Murcia, 2005, pp. 143-178;
- HOOBS, B., *Selling Hot Pussy. Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace*, in *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992, pp. 61-77;
- , *reflections on race and sex*, in *Yearning. Race, Gender, and cultural Politics* (1990), Routledge, New York/London, 2015, pp. 97-108;
- HORKHEIMER, M., *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale* (1947), trad. it. di E. Vaccari Spagnol, Einaudi, Torino, 2015, edizione elettronica;
- HOUELLEBECQ, M., *Le particelle elementari* (1998), trad. it. di S. C. Perroni, Bompiani, Milano, 2014;
- JAKOBSON, R., *The Dominant*, in *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views*, L. Matejka and K. Pomorska (eds.), The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1971, pp. 82-87;
- JAMESON, F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, in *Postmodernism. A Reader*, Thomas Docherty (eds.), Routledge, London/New York, 2014, pp. 62-92;
- JAY, P., *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, «MLN», 97, 5, 1982, pp. 1045-1063;
- JUST, K. G., *Caratteristiche, contenuti e forme del saggio* (1960), trad. it. di C. Simonato, in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 73-86;
- IANNICIELLO, C., *La teoria femminista: il sapere situato e il corpo ignorato*, in «Roots/Routes. Research on Visual Cultures», <https://www.roots-routes.org/la-teoria-femminista-sapere-situato-corpo-ignorato-celeste-iannicello/>;
- IL MUCCHIO SELVAGGIO, *Il Mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1. Storia, lettere e artigianato*, in «wumingfoundation», 16 dicembre 2002, https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/mucchio_eymerich.html;
- Itala Vivian, *parla di Timira alla libreria Azalai di Milano*, 18 giugno 2012, <https://www.spreaker.com/user/8406589/itala-vivan-parla-di-timira-alla-libreria>.
- KAUFFMANN, L., *The Skewed Path: Essaying as Un-methodical Method*, in «Diogenes», 36, 143, 1988, pp. 66-92;
- KRISTEVA, J., *Stranieri a se stessi*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1990;
- KUHN-OSIUS, E., *Making Loose Ends Meet: Private Journals in the Public Realm*, in «The German Quarterly», 54, 2, 1981, pp. 166-176;
- LA CAPRIA, R., *L'occhio di Napoli* (1994), Mondadori, Milano, 1996;
- , *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano, 1998;
- , *Il fallimento della consapevolezza*, Mondadori, Milano, 2018;
- La grande scommessa*, dir. Adam McKay, US, 2015;
- LACAN, J., *Scritti*, a cura di G. Contri, vol. I, Einaudi, Torino, 1974;
- LANGFORD, R., e WEST, R., *Introduction: Diaries and Margins*, in *Marginal Voices, Marginal Forms: Diaries in European Literature and History*, a cura di R. Langford e R. West, Rodopi, Amsterdam, 1999;
- LASTRA MELIÁ, A., *El pretexto de América. Sobre la escritura de ensayo de José Martí, José Lezama Lima y Alfonso Reyes*, in *El ensayo como género literario*, editado por V. Cervera, B. Hernández y M. D. Adsuar, Universidad de Murcia SP, Murcia, 2005, pp. 83-92
- LAVAGETTO, M., *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Einaudi, Torino, 1996;
- LEJEUNE, P., *Il patto autobiografico* (1973), trad. it. F. Santini, Il Mulino, Bologna, 1986;
- , *Le journal comme «antifiction»*, in «Poétique», 149, 1, 2007, pp. 3-14;

- , *On Diary*, a cura di J. Popkin e J. Rak, trans. eng. K. Durnin, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2009, ebook;
- , *L'autobiographie en France* (1971), Colin, Paris, 2010³, livre électronique;
- LELEU, M., *Les journaux intimes*, Paris, PUF, 1952;
- LEOGRANDE, A., *La fabbrica e il vicolo. Ricordando Ermanno Rea* (2002), in «minima&moralia», 16 settembre 2016, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/la-fabbrica-e-il-vicolo-ricordando-ermanno-rea/>;
- LÉVINAS, E., *L'epifania del volto*, trad. it. di V. Di Marco, Pazzini, Rimini, 2016;
- LÉVINAS, E.,-PEPERZAK, A., *Etica come filosofia prima* (1989), a cura di F. Ciaramelli, Guerini, Milano, 2001;
- LEWIS, M., *The Big Short: Inside the Doomsday Machine*, Norton & Company, New York, 2010;
- LIGUORI, G., *Subalterno e subalterni nei Quaderni del carcere*, in «International Gramsci Journal», 2, 1, 2016, pp. 89-125;
- LIPOVETSKY, G., *Temps contre temps ou la société hypermoderne*, in G. Lipovetsky e S. Charles, *Les Temps hypermodernes* (2006), Le Livre de Poche, Paris, 2018;
- LOCKE, A., *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance* (1925), a cura di A. Locke, Touchstone, New York, 1997;
- LOMBARDI-DIOP, C.-ROMEO, C., *Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, in *L'Italia postcoloniale*, a cura di C. Lombardi-Diop e C. Romeo, Le Monnier, Firenze, 2014, pp. 1-38;
- LORETO, A., *Narrazione e avvertenza. Lo sfinito nell'iperfinzione di Tommaso Pincio e l'infinito nell'autofinzione di Walter Siti*, in 2: *Ricerche e riflessioni sul tema della coppia*, a cura di F. Bondi, P. Gervasi, S. Pezzini, M. Urbaniak, Pacini Fazzi, Lucca, 2016, pp. 199-212;
- LOZZI, G., *Nietzsche, Baroja e Musil: sentieri saggistici tra letteratura e filosofia*, in *Sguardi sul Novecento. Intorno a Pío Baroja*, a cura di G. Fiordaliso e L. Selvaggini, ETS, Pisa, 2017, pp. 287-299;
- LUCIA, F., *Oltre il patto autobiografico. Da Barthes a Coetzee*, Artemide, Roma, 2020;
- LUKÁCS, G., *Il romanzo storico* (1957), Einaudi, Torino, 1965²;
- , *Essenza e forma del saggio* (1911), in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 87-110;
- LUGLIO, D., *Voyage au but de l'Occident. Il canto del diavolo de Walter Siti*, in «Italies», 17/18, 2014, <https://journals.openedition.org/italies/4829>;
- LUPO, G., *La Storia senza redenzione. Il racconto del Mezzogiorno lungo due secoli*, Rubbettino, Catanzaro, 2021;
- LYOTARD, J.-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1981), trad. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano, 2014;
- , *Answering the Question: What is Postmodernism?*, eng. trans. by R. Durand, in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, eng. trans. by G. Bennington and B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp. 71-82;
- MADÉLÉNAT, D., *La biographie*, PUF, Paris, 1984;
- MANZONI, A., *I Promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Mondadori, Milano, 1985;
- , *Epistolario. Lettere dal 1803 al 1832*, Biblioteca Italiana, 2008, <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000303/bibit000303.xml>;
- MARCHESE, L., *Il grande illusionista: su «Exit Strategy» di Walter Siti*, in «Il Ponte», 70, 6, 2014, pp. 91-99;
- , *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014;
- , *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 9, 2018, pp. 151-170;
- , *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019;

- , *Restando fuori: un focus su “La natura è innocente” di Walter Siti/4*, in «La Balena Bianca», 22 aprile 2020, <https://www.labalenabianca.com/2020/04/22/la-natura-innocente-walter-siti-recensione-4/>;
- MASTRANDREA, A., *Intervista a Ermanno Rea*, in «Casa della paesologia», 16 maggio 2012, <https://casadellapaesologia.org/2012/05/16/intervista-a-ermanno-rea/>;
- MARCHETTI, S., *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazione postcoloniale*, Ediesse, Roma, 2011;
- MARKS, P., *Thinking on Paper: Incompleteness and the Essay*, in «Sidney Studies in English», 27, 2001, pp. 1-13;
- MARLOW-MANN, A., *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011;
- MARMO, M., *Smontare con cura. Ermanno Rea e la «dismissione»*, in «Meridiana», 42, 2001, pp. 155-176;
- MARSILIO, M., *La narrativa italiana del Duemila*, in *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, a cura di E. Zinato, Istituto della Enciclopedia Italiana, Torino, 2020, pp. 37-74;
- MAUCERI, M.-NEGRO, M. G., *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri e confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma, 2009;
- MAX, D. T., *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, trad. it. di A. Mari, Einaudi, Torino, 2013, edizione elettronica;
- MAZZONI, G., «*Scuola di nudo*» di Walter Siti, in «Allegoria», 7, 20, 1995, pp. 150-153;
- , *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011;
- , *I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*, in «Between», 3, 5, 2013, pp. 1-35;
- MCCLINTOCK, A., *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, New York/London, 1995;
- MCHALE, B., *Postmodernist fiction*, Routledge, Methuen, 1987;
- MEDAGLIA, F., *Da Luther Blissett a Wu Ming: un viaggio collettivo*, in «Il piede e l'orma. Contaminazioni meridiane», 3, 5, 2012, pp. 186-201;
- , *La scrittura a quattro mani italiana*, in «Rivista di Studi Italiani», 1, 2015, pp. 753-767;
- MEDAGLIA, F.-WILLMAN, K., *Wu Ming: tra collettivo e individuo*, in «Fermenti», 243, 2015, pp. 51-59;
- MENEGHELLI, D., *Introduzione*, in *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze, 1998, pp. IX-XXXIV;
- , *Sophie Calle: tra fotografia e parola*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. Albertazzi e F. Amigoni, Meltemi, Roma, 2008, pp. 161-176;
- , *Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, in «Scritture migranti», 5, 2011, pp. 57-80;
- , *William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo*, in «Impossibilia», 4, 2012, pp. 262-276;
- , *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano, 2013;
- , *Thinking Literature, Thinking Narrative: Liaisons Dangereuses*, in «L'Esprit Créateur», 54, 3, 2014, pp. 40-52;
- , *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano, 2018;
- MEO, O., *Questioni di filosofia dello stile*, Genova, il melangolo, 2008;
- METIN, A., *Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism*, in «bilig», 93, 2020, pp. 181-202, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1046348>;
- MEZZADRA, S., *I diritti umani oltre la linea del colore*, in «il dialogo», 6 dicembre 2004, <https://www.ildialogo.org/filosofia/oltrelalinea06122004.htm>;
- MINERVINO, M. F., *Marc Augé: narrare la realtà in un mondo “senza finalità”*, in «minima&moralia», 28 maggio 2017, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/appfondimenti/marc-auge-narrare-la-realta-un-mondo-senza-finalita/>;
- MIRARCHI, L., *Walter Siti e l'incipit “multiplo”*, in «LId'O. Lingua italiana d'oggi», 9, 2012, pp. 153-161;

- MOCA, M., *Iser, Lacan e l'ermeneutica del testo letterario*, in «Enthymema», 18, 2017, pp. 105-120;
- MOLL, N., *Il medium televisivo come mezzo di 'Kulturkritik': metamorfosi e simbiosi nel romanzo europeo del secolo XXI*, in «Between», 8, 16, 2018, pp. 1-23;
- MONDILLO, M., *I prodromi letterari, sociologici e politici di Troppi paradisi. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare*, in «Kepos», 1, 1, 2018, pp. 106-122, http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/02/8_mondillo.pdf;
- , *La lunga durata della 'lotta all'indolenza'. La relazione tra JC in Diary of a Bad Year e le norme censorie degli europei protestanti in Sud Africa*, in «Altre Modernità», 2, 2019, pp. 137-149;
- , «Adesso tu mi dici cosa vuoi fare di me». *Timira. Romanzo meticcio e l'ipermoderno italiano*, in «Palimpsest», 5, 9, 2020, pp. 135-147;
- , *Reificare e riscattare. Il "corpo" di Walter Siti tra Troppi paradisi e Bruciare tutto*, in *Corpus/Corpora. Tra materialità e astrazione*, a cura di M. Albertini, D. Carrillo-Morell, S. Ferilli, et al., Aracne, Roma, 2021, pp. 115-133;
- MONDILLO M.-DE MAJO, C., *Between Cultural Essence and Stereotype. A Visual Analysis of Childish Gambino's "This is America"*, in «SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo», 5, 2021, pp. 523-549;
- MONTESANO, G., *Prefazione*, in O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto* (1959), Garzanti, Milano, 2014, edizione elettronica;
- MORONCINI, B., *La democrazia variopinta e il caso italiano*, in AA.VV., *La democrazia in Italia*, a cura di M. Zanardi, Cronopio, Napoli, 2011, pp. 143-177;
- MUCHETTI, L., *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Arcipelago, Milano, 2008;
- MUSIL, R., *Sul saggio* (1978), trad. it. di L. Mannarini, in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 143-148;
- NANCY, J. L., *La comunità inoperosa* (1986), Cronopio, Napoli, 2006;
- NEU, S., *Le «roman métisse» Timira (2013) de Antar Mohamed et Wu Ming 2: le colonialisme en Italie raconté dans une synthèse entre récit fictionnel et factuel*, in «Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives», 26, 2014, <http://journals.openedition.org/narratologie/6870>;
- OKAZAKI, K., *Ihab Hassan's Travelogue to Japan and Paracriticism: Theory and Practice*, in «四天王寺大学紀要», 46, 9, 2008, pp. 383-398;
- ORWELL, G., *Why I Write* (1946), Penguin, London, 2014, ebook;
- OTELE, O., *Africani europei. Una storia mai raccontata*, tr. it. di F. Pe', Einaudi, Torino, 2021, edizione elettronica;
- OVIDEO, J. M., *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Alianza, Madrid, 1991;
- PAINT, E., *Trasformazioni sociali e economiche dell'Italia contemporanea in Guerra agli umani e Previsioni del tempo di Wu Ming*, in «Narrativa», 31/32, 2010, pp. 221-231;
- PALUMBO MOSCA, R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma, 2014;
- , *Disenchanted the World: A Reflection on the Common Ground Between the Novel Form and the Essay*, in «Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay», M. Fusillo, G. Simonetti, and L. Marchese (Eds.), De Gruyter, Berlin/Boston, 2022, pp. 5-17;
- PAPERNO, I., *What Can Be Done with Diaries?*, in «The Russian Review», 63, 2004, pp. 561-573;
- PASOLINI, P. P., *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, Einaudi, Torino, 1993;
- , *Abiura della trilogia della vita*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, pp. 599-603;
- PATTI, E., *Nuova narrativa e transmedialità. Tra realtà finzionale e finzione reale*, in «LId'O. Lingua italiana d'oggi», 8, 2011, pp. 109-120;
- PEARSON, M., *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010;
- PEDULLÀ, W., *Il mondo visto da sotto. Narratori meridionali del '900*, Rubbettino, Catanzaro, 2016;
- PELLINI, P., *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze, 2004;

- , *Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 135-163;
- PENNACCHIO, F., *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano, 2020;
- PERALTA SÁNCHEZ, A. F., *El ensayo: de la retórica restringida a la retórica de la argumentación*, in «Poligramas», 41, 2015, pp. 123-143;
- PERRELLA, S., *Gli anni Cinquanta a Napoli: andirivieni letterari*, in «La Rivista dei libri», 10, ottobre 2001;
- PEZZELLA, M., *Altrenapoli*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2019;
- PICCONI, G. L., «*Lirismo a parte*»: *Siti tra realismo e realismo*, in «L'Ulisse», 2018, 21, pp. 269-278, <https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-21.pdf>;
- PIEKARZ, K., *Metodo di indagare basato sul dialogo nella serie montalbaniana di Andrea Camilleri e strategia del dialogo filosofico*, «Zrodla Humanistyk Europejskiej», 6, 11, 2013, pp. 173-180;
- PIRANDELLO, L., *L'umorismo* (1908), a cura di D. Marceschi, Mondadori, Milano, 2010;
- PONTILLO, C., *Timira. Romanzo meticcio degli anni Zero*, in *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, a cura di G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, et al., Del Vecchio, Bracciano, 2020, vol. II, pp. 163-180;
- PONZIO, A., *Il dialogo con l'altro, "il mio eroe"*, in *Michail Bachtin*, in «Letras de Hoje», 50, num. suppl., 2015, pp. 15-22;
- PORCIANI, E., *Patto e spazio autobiografico: l'avventura teorica di Philippe Lejeune*, in «Intersezioni», 27, 3, 2007, pp. 423-440;
- PRINCE, G., *The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-Genre*, in «Neophilologus», LIX, 4, 1975, pp. 477-481;
- PRISCO, M., *La città verticale. Napoli nella letteratura dagli ultimi decenni dell'Ottocento al nuovo millennio*, Oèdipus, Salerno, 2006;
- PUGLIESE, J., *Whiteness and the Blackening of Italy: La guerra cafona, Extracomunitari and Provisional Street Justice*, in «PORTAL. Journal of Multidisciplinary International Studies», 5, 2, 2008, pp. 1-35;
- Quale razza*, a cura di A. Amadei, 23 febbraio 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=ivqZeYkMCm0&t=339s>;
- RANALDO, M., *Mille volti di Napoli nell'Italia unita. Un esempio di analisi geocritica della città dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'ADI, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi Adi, Roma, 2014, pp. 1-6;
- RAOUL, V., *The Diary Novel: Model and Meaning in La Nausée*, in «The France Review», 56, 5, 1983, pp. 703-710;
- REA, E., *La dismissione* (2002), BUR, Milano, 2003;
- , *Rosso Napoli. Trilogia dei ritorni e degli addii. Mistero napoletano, La dismissione, Napoli Ferrovia*, prefazione di G. Ferroni, nota introduttiva di E. Rea, BUR, Milano, 2009;
- , *La fabbrica dell'obbedienza. Il lato oscuro e complice degli italiani*, Feltrinelli, Milano, 2011, edizione elettronica;
- , *1960. Io reporter*, Feltrinelli, Milano, 2012;
- , *La comunista. Due storie napoletane*, Giunti, Milano, 2012;
- , *Il caso Piegari. Attualità di una vecchia sconfitta*, Feltrinelli, Milano, 2014;
- , *Mistero napoletano* (1995), Feltrinelli, Milano, 2016²;
- , *Napoli Ferrovia* (2007), Feltrinelli, Milano, 2016²;
- RECALCATI, M., *Elogio del fallimento. Conversazioni su anoressie e disagio della giovinezza*, Erickson, Trento, 2011, edizione elettronica;
- , *Il sonno della realtà e il trauma della realtà*, in *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, a cura di M. De Caro e M. Ferraris, Einaudi, Torino, 2012, pp. 191-206;

- , *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan* (1993), Mimesis, Milano/Udine, 2013;
- , *Contro il sacrificio. Al di là del fantasma sacrificale*, Raffaello Cortina, Torino, 2017;
- RIBETTI, N., *Lo sguardo e la lettera. Retoriche iconotestuali in W. G. Sebald e Monica Maron*, in «Between», 4, 7, 2014, pp. 1-19;
- RICCIARDI, S., *Desiderio di realtà o realtà del desiderio. Umanità catodica in Troppi paradisi*, in «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, <http://cei.revues.org/126>;
- RICCEUR, P., *Tempo e racconto. Volume III*, Jaca Book, Milano, 2007;
- , *L'identità narrativa*, trad. it. di A. Baldini, in «Allegoria», 60, 2009, pp. 93-104;
- ROHNER, L., *Saggio sul saggio in Il saggio nella cultura tedesca del '900*, a cura di S. Benassi e P. Pullega, Cappelli, Bologna, 1989, pp. 53-71;
- ROTONDI, A., *La promenade literature napoletana di Silvio Perrella tra ricordi letterari, voyance e fiaba*, in «Forum Italicum», 52, 2, 2018, pp. 592-594;
- ROUSSEAU, J. J., *Le confessioni di J.-J. Rousseau*, in *Opere*, a cura di P. Rossi, trad. it. di V. Sottile Scaduto, Sansoni, Firenze, 1972
- ROUSSET, J., *Le journal intime, texte sans destinataire?*, in «Poétique», 56, 1983; pp. 435-443;
- RUBIN SULEIMAN, S., *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre* (1983), Princeton University Press, Princeton, 1993;
- RUINA, F., *Lacan e l'estetica del vuoto*, in «Aperture», 30, 2014, <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Ruina30.pdf>;
- RUTHERFORD, J., *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in *Identity: Community, Culture, Difference*, J. Rutherford (Eds.), London, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-221;
- RYAN, M.-L., *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1991;
- SABELLI, S., *L'eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero*, in «Zapruder», 23, 2010, pp. 106-115;
- , *Quale razza? Genere, classe e colore in Timira e L'ottava vibrazione*, in «Studi culturali», 2, 10, 2013, pp. 34-41;
- SAID, E., *Orientalism* (1978), Vintage, New York, 2014, ebook;
- SANDERS, S. R., *The Singular First Person*, in «The Sewanee Review», 4, 1988, pp. 658-672;
- SAVIANO, R., *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Mondadori, Milano, 2009;
- , *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006), Mondadori, Milano, 2016;
- SCARPA, T., *Ti regalo la mia vita*, in «L'Espresso», 28 marzo 2007, <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2007/03/28/news/ti-regalo-la-mia-vita-1.3052>;
- , *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, in «Nazione Indiana», 9 marzo 2009, <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/1%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>;
- SCEGO, I., *Nota della curatrice*, in *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, a cura di I. Scego, effequ, Firenze, 2019, pp. 9-17;
- SCHOLES, R., e KLAUS, K., *Elements of the Essay*, Oxford University Press, New York, 1969;
- SCIASCIA, L., *Il contesto* (1994), Adelphi, Torino, 2006;
- SCOGNAMIGLIO, C., *A proposito di Napoli Ferrovia, l'ultimo romanzo di Ermanno Rea*, in «La Cultura», XLVI, 3, 2008, pp. 489-491;
- SCRITTURA INDUSTRIALE COLLETTIVA, *Timira: intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, in «SIC», 20 giugno 2012, <https://www.scrivituracollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>;
- Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. Mazza Galanti, minimum fax, Roma, 2019;
- SCURATI, A., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006;

- SEARLE, J., *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979;
- SECCHIERI, F., *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», 23, 1, 2008, pp. 75-93;
- SEDLMAYR, H., *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, trad. it. di F. P. Fiore, Rusconi, Milano, 1984;
- SEGRE, C., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1993;
- , *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino, 2001, edizione elettronica;
- SERKOWSKA, H., *Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri*, in «Cahiers d'études italiennes», 5, 2006, pp. 163-172;
- SHIELDS, D., *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. it. M. Rossari, prefazione di S. Salis, Fazi, 2014, edizione elettronica;
- SIMONETTI, G., *Lezioni di inesistenza. Scuola di nudo di Walter Siti*, in «Nuova Corrente», 42, 1995, pp. 113-128;
- , *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e la comunicazione», 1, 2003, pp. 161-167;
- , *Vent'anni dopo. Il dio impossibile di Walter Siti*, in «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 175-180;
- , *Tre tipi di racconto. Su Bruciare tutto di Walter Siti. Seguito da Tre tipi di critica? Una postilla*, in «Le parole e le cose», 26 aprile 2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=27279>;
- , *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2018;
- , *Walter e i suoi fratelli. Montale, Houellebecq, Morante, Pasolini*, in «Contemporanea», 16, 2018, pp. 71-84;
- , *Su "Bontà" di Walter Siti*, in «Le parole e le cose», 22 novembre 2018, [leparoleelecose.it/?p=34260](http://www.leparoleelecose.it/?p=34260);
- SITI, W., *L'orgoglio del romanzo*, in «L'asino d'oro», 5, 10, 1994, pp. 63-69;
- *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. I, pp. XCII-CXLIV;
- , *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P. P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. I, pp. IX-XCII;
- , *Il romanzo sotto accusa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I, Einaudi, Torino, 2001, pp. 129-155;
- , *La magnifica merce*, Einaudi, Torino, 2004;
- , *Il 'recitar vivendo' del talk-show televisivo*, in «Contemporanea», 3, 2005, pp. 73-78;
- , *Walter Siti incontra Ercole*, in *Corpo a Corpo. Interviste impossibili*, a cura di V. Alferj e B. Frandino, Einaudi, Torino, 2008, edizione elettronica;
- , *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti (1999)*, in «Le parole e le cose», 31 ottobre 2011, [leparoleelecose.it/?p=1704](http://www.leparoleelecose.it/?p=1704);
- , *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano, 2012;
- , *Benvenuta Rachele*, Einaudi, Torino, 2013, edizione elettronica;
- , *Il canto del diavolo (2009)*, Rizzoli, Milano, 2013;
- , *Il realismo è l'impossibile*, nottetempo, Milano, 2013;
- , *Exit strategy*, Rizzoli, Milano, 2014;
- , *Il dio impossibile (Scuola di nudo, Un dolore normale, Troppi paradisi)*, Rizzoli, Milano, 2014;
- , *Il mito Pasolini*, in «Le parole e le cose», 2 novembre 2015, [leparoleelecose.it/?p=23962](http://www.leparoleelecose.it/?p=23962);
- , *Senza una scuola né eredi Pasolini è rimasto solo*, «Corriere della Sera», 4 novembre 2015, <https://www.corriere.it/la-lettura/pier-paolo-pasolini/notizie/pasolini-senza-scuola-ne-eredi-letteratura-walter-siti-388d456a-7637-11e5-9086-b57baad6b3f4.shtml>;
- , *Scuola di nudo (1994)*, Rizzoli, Milano, 2016;
- , *Un dolore normale (1999)*, Rizzoli, Milano, 2016²;

- , *Bruciare tutto*, Rizzoli, Milano, 2017;
- , *Il contagio* (2008), Rizzoli, Milano, 2017;
- , *Bontà*, Einaudi, Torino, 2018;
- , *Ma è vero o è bello?*, in «L'età del ferro», 1, 1, 2018, pp. 11-19;
- , *Postfazione. E adesso?*, in *Troppi paradisi* (2006), Rizzoli, Milano, 2019;
- , *Aspettando la colomba*, in *La pagina bianca. Racconti degli scrittori di Belleville*, a cura di G. Papi, Milano, Belleville, 2020, pp. 238-245;
- , *La natura è innocente*, Rizzoli, Milano, 2020;
- , *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano, 2021;
- SITI, W.,-SANTAGATA, M., *Amici nemici*, Il Dondolo, Modena, 2017, edizione elettronica;
- SONTAG, S., *On Photography*, Picador, New York, 2011, ebook;
- , *The Aesthetics of Silence* (1967), in *Styles of Radical Will*, Picador, New York, 2013, ebook;
- SPACCIANTE, V., *The successful. Deconstructing Platonic Eros in Walter Siti's Scuola di nudo*, in «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies», 4, 2021, pp. 125-160;
- SPITZER, L., *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966;
- STAROBINSKI, J., *Le style de l'autobiographie*, in *La relation critique*, Gallimard, Paris, 2013, livre électronique;
- STURLI, V., *Intervista a Walter Siti*, in «SigMA. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo», 1, 2017, pp. 461-478;
- , *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano, 2020;
- SWAAN, W., *The Gothic Cathedral*, Omega Books, London, 1984;
- The Cambridge Companion to Travel Writing*, a cura di P. Hulme e T. Youngs, Cambridge University Press, Cambridge, 2002;
- TAMASSIA, P., *Documento e finzione nel romanzo: il caso dell'Adversaire di Emmanuele Carrère*, in «Mimesis», 26 luglio 2020, www.mimesis.education/uncategorized/paolo-tamassia-documento-e-finzione-nel-romanzo-il-caso-delladversaire-di-emmanuel-carrere/;
- TAMBURRI, A. J., *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italiano/americana*, Franco Cesati, Firenze, 2010;
- TARIZZO, D., *Homo Insiapiens. La filosofia e la sfida dell'idiozia*, FrancoAngeli, Milano, 2004;
- TELVE, S., *Uso delle parentesi*, in «Treccani», https://www.treccani.it/enciclopedia/uso-delle-prontuario-parentesi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/;
- Timira. Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed*, a cura di Radio Ondarossa, 25 settembre 2012, <https://www.ondarossa.info/tag/timira/>;
- TIRINANZI DE MEDICI, C., *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino, 2012;
- , *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, in «L'Ulisse», 2017, 20, pp. 6-18, <https://rivistaulisse.files.wordpress.com/2021/12/lulisse-20-1.pdf>;
- , *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma, 2018;
- TODOROV, T., *La letteratura fantastica* (1970), Garzanti, Milano, 1977;
- , *La memoire devant l'histoire*, in «terrain», 25, 1995, <https://journals.openedition.org/terrain/2854#tocto1n6>;
- TREVI, E., *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie, Milano, 2012, edizione elettronica;
- TRICOMI, A., *La repubblica delle lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2010;
- , *Sempre a Napoli, nel 1799*, in «Il Ponte», 3 marzo 2017, ilponterivista.com/blog/2017/03/03/sempre-napoli-nel-1799/;
- , *La cinica intelligenza candidamente spudorata di Walter Siti*, in «Il Ponte», 28 maggio 2017, ilponterivista.com/blog/2017/05/29/la-cinica-intelligenza-candidamente-spudorata-walter-siti/;
- , *Napoli è il mondo*, in «Fondazione per la critica sociale», 25 giugno 2019, fondazionecriticasociale.org/2019/06/25/napoli-e-il-mondo/#more-1346;

UNGAR, S., *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text by Réda Bensmaïa* (rev.), in «MLN», 103, 4, 1988, pp. 929-931;

VAN DEN BOSSCHE, B., *Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura*, in «La Libellula», 1, 2009, pp. 68-76;

---, *Connecting the Dots. Italian Literature in a Global History of Literature*, in «European Review», 21, 2, 2013, pp. 300-308;

VANSLYKE-BRIGGS, K., *Consider ethnofiction*, in «Ethnography and Education», 4, 3, 2009, pp. 335-345;

VATTIMO, G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1998;

VIGNOLA, P., *La stupida genesi del pensiero. Trascendentale e sintomatologia in G. Deleuze*, in «Philosophy Kitchen», 1, 2014, pp. 89-110;

Walter Siti e Gianluigi Simonetti, *29 aprile 2020*, a cura di DFCLAM – Università degli Studi di Siena, 2020, https://youtu.be/SOYjn4F3f_g;

Walter Siti, *Testimoniare fuori tempo massimo – 11 novembre 2019*, a cura di Scuola Normale Superiore di Pisa, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OMsmw15Fh1U&t=1261s>;

WAMPOLE, C., *The Essayification of Everything*, in «The New York Times», 26 maggio 2013, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/05/26/the-essayification-of-everything/>;

---, *Degenerative Realism. Novel and Nation in Twenty-First-Century France*, Columbia University Press, New York/Chichester, 2020, ebook;

WEINRICH, H., *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978;

WELSH, A.K., *Fictional Portrayals of Spain's Transition to Democracy: Transitional Fantasies*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017;

WHITE, H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), John Hopkins University Press, Baltimore, 2014, ebook;

WILLMAN, K., *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*, Legenda, Cambridge, 2019;

WOOLF, V., *Il saggio moderno* (1925), trad. it. di M. d'Amico, in *Voltando pagina*, a cura di L. Rampello, il Saggiatore, Milano, 2014, edizione elettronica;

WU MING, *Dichiarazione d'intenti (gennaio 2000)*, in «Giap», 2000, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>;

---, *Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero e verso Genova (19-21 luglio 2001)*, in «Giap», 2001, <https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giapxgenova.html>;

---, *Frankenstein a Frankenhausem*, in «Giap», 6, marzo 2009, https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm;

---, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009;

---, *Timira. Un romanzo meticcio e nove anni di parto – Preludio n. 1*, in «Giap», 8 febbraio 2012, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2012/02/timira-un-romanzo-meticcio-e-nove-anni-di-parto-preludio-n-1/>;

---, *Well done. Due parole su L'Armatadeisonnambuli*, in «Giap», 15 aprile 2014, <https://wumingfoundation.com/giap/?p=17082>;

---, *Operazione Glasnost | I dati di vendita dei nostri libri nel 2013 e nel 2014*, in «Giap», 3 giugno 2014, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/07/operazione-glasnost-i-dati-di-vendita-dei-nostri-libri-nel-2013-e-2014/>;

---, *L'invisibile ovunque*, in «Giap», 09 settembre 2015, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2015/09/linvisibile-ovunque>;

---, *Zeppo's gone. Riccardo/Wu Ming 5 è uscito dal collettivo*, in «Giap», 15 febbraio 2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/02/comunicato-di-wu-ming-riccardo-gia-wu-ming-5-e-uscito-dal-collettivo>;

---, *E forse una ragione c'è. Su un libro firmato «Wu Ming 5»*, in «Giap», 12 maggio 2016, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2016/05/e-forse-una-ragione-ce-su-un-libro-firmato-wu-ming-5/>;

---, *Che cos'è la Wu Ming Foundation*, in «Giap», 1° luglio 2018, <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>;

---, *A che punto è Wu Ming? Riprendiamo i fili dei discorsi (e delle prassi)*, in «Giap», 16 giugno 2020, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2020/06/a-che-punto-e-wu-ming/#more-44131>;

Wu Ming. *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti*, a cura di T. De Lorenzis, Einaudi, Torino, 2003;

WU MING 1, *Wu Ming/Tiziano Scarpa: Face Off. Due modi di gettare il proprio corpo nella lotta. Note su affinità e divergenze, a partire dal dibattito sul NIE*, in «Giap», 16 marzo 2009, https://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf;

WU MING 1-WU MING 2, *Prefazione*, in Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007, pp. VII-XV;

WU MING 1-SANTACHIARA, R., *Point Lenana*, Einaudi, Torino, 2013;

WU MING 2, *Viva Menilicchi!*, in «Roots/Routes. Research in Visual Cultures», <https://www.roots-routes.org/viva-menilicchi-di-wu-ming-2/>;

---, *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella resistenza italiana*, Transeuropa, Massa, 2010, https://www.wumingfoundation.com/Basta_uno_sparo.pdf;

---, *Wu Ming Intervista (prima parte).mp4*, 25 febbraio 2013, https://www.youtube.com/watch?v=0CxLf_Wnbc;

---, *Te lo si conta noi com'è che andò*, in «20centesimi», 14 settembre 2014, <http://www.20centesimi.it/blog/2014/09/14/36682/>;

---, *Utile per Iscopo? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Guaraldi, Rimini, 2014;

Wu Ming 2: Siamo arrivati a un punto di svolta, a cura di FanPage, 29 aprile 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=DLN8PCPXZHw>;

WU MING 2-MOHAMED, A., *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino, 2012;

JOSSA, S., *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Laterza, Bari, 2013;

ZINATO, E., *Fra narrativa e saggismo. Un patto tra le generazioni*, in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Transeuropa, Massa, 2011, pp. 109-120;

ZOLA, E., *Gustave Flaubert. L'écrivain*, in *Les romanciers naturalistes (1881)*, Collection XIX, Paris, 2016, livre électronique.

Ringraziamenti.

In *Diario di un anno difficile* John ha scritto che ogni volta che un uccello emette un verso non dovremmo interpretarlo come una semplice affermazione di presenza. Il suo verso, infatti, non sarebbe altro che una gioiosa dichiarazione di esistenza. “Io! Un miracolo!”. È un’umanizzazione? Un tentativo di comprendere qualcosa che ci sarà sempre distante? È probabile, eppure la lettura di John mi sembra plausibile. In molti video in cui vi sono degli animali che hanno partorito da poco è possibile ascoltare le esclamazioni intenerite di coloro che li stanno riprendendo. Il cane che spinge il regista di turno ad avvicinarsi alla cucciolata e accanto ad essa si mette in posa, con la lingua penzoloni. Il gatto che gli poggia in grembo tutti i suoi gattini. È a queste scene che le esclamazioni registrate in sottofondo fanno riferimento. Sottolineando la posa del cane e i suoni emessi dal gatto durante il trasporto è probabile che anche io stia facendo opera di umanizzazione o che stia cercando di comprendere qualcosa che mi è difficile capire. Se lo faccio, però, è perché trovo plausibile che il cane e il gatto cerchino di comunicare un certo messaggio: “Questo l’ho fatto io, e anche questo, e anche questo”. Con queste righe voglio ringraziare tutte le persone che mi hanno permesso di fare questa tesi, che a volte ho guardato con la lingua penzoloni e a volte ho dovuto prendere per la collottola.

Ringrazio il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell’Università di Siena, presso il quale ho svolto il mio dottorato, e tutti i docenti del collegio dottorale che con le loro lezioni o con i loro consigli hanno contribuito a far sì che potessi ampliare le mie conoscenze.

Ringrazio la professoressa Anne Schoysman e la dottoressa Adriana Romaldo per aver “vegliato” sulle mie attività.

Ringrazio la mia professoressa tutor Tiziana de Rogatis. È grazie a lei che ho potuto fare determinate esperienze e ho potuto confrontarmi con temi e modi di lettura che altrimenti non avrei toccato. Se possiedo dei pregi relativi a scrittura e capacità critica, li devo a lei; se ho ancora delle lacune, li devo a me e alla mia cocciutagine.

Ringrazio il mio professore co-tutor Bart Van Den Bossche. Benché l’anno passato in Belgio sotto la sua guida sia stato funestato dalle difficoltà dovute al Covid, è stato sempre presente, sia come essere umano sia come docente – in egual misura. Gli devo la mia “sopravvivenza”, umana e accademica, in un paese diverso dal mio.

Ringrazio i docenti che hanno fatto da revisori a questa tesi: la professoressa Donata Meneghelli e il professore Raffaele Donnarumma.

Ringrazio i miei colleghi senesi del ciclo XXXIV, che mi fa piacere nominare per esteso: Giulia Bassi, Erika De Angelis, Anna Gorini, Lara Marrama, Beatrice Montorfano, Ahmed Obeadallah. Senza di loro molte cose sarebbero state impensabili, impossibili, “indigeribili”.

Ringrazio i colleghi incontrati a Leuven, con i quali ho potuto lavorare a un bel progetto e – finché stato possibile – ho passato bei momenti: Bart, Carlo, Carmen, Chiara, Martina.

Ringrazio mia madre, mio padre e mio fratello Gianluca. Se la concentrazione dedicata a questa tesi può essere stata d’ostacolo ai nostri incontri dal vivo, è solo un’impressione: io sono sempre stato a Napoli e voi sempre a Siena. Spero di aver fatto per voi una *bella cosa*.

Ringrazio Umberto Carpitelli e Tiziana Trassinelli. Il loro sostegno e il loro supporto sono stati impareggiabili.

Ringrazio Claudio de Majo e i miei amici, ma anche quanti – tra colleghi dottorandi, auditori in conferenze e revisori in riviste – hanno speso del tempo per leggere e ascoltare quanto ho avuto da dire.

Infine, ringrazio Diletta, che ha pazientato con me fino a quando non ho completato quanto avevo da completare. Spero che la voce nel video possa sempre essere la tua.