

INDICE GENERALE:

Introduzione	3
I. Premesse: tradizione, <i>novel</i>, realismo	11
1.1 Sul <i>novel</i>	17
1.2 Sul realismo	24
II. Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo	33
2.1 Autofinzione: l'autobiografia aggiornata alla contemporaneità	39
2.1.1 Autore e io nell'autofinzione	42
2.1.2 Autofinzione come forma sperimentale del romanzo contemporaneo	47
2.1.3 Dallo specchio al trompe-l'oeil: il realismo nell'autofinzione	51
2.1.4 Limiti e criticità della scrittura autofinzionale	56
2.2 Sul saggismo	62
2.3 (Pseudo)autobiografia e saggismo: una forma del romanzo italiano contemporaneo ..	68
III. Tre esempi	77
3.1 Bruno Pischetta, <i>Com'è grande la città</i> (1996)	79
3.2 Walter Siti, <i>Troppi paradisi</i> (2006)	93
3.3 Giuseppe Genna, <i>Italia De Profundis</i> (2008)	113
Bibliografia	129

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

INTRODUZIONE

Nel presente lavoro tenteremo di esprimere un'idea complessiva sulla narrativa italiana contemporanea che, a partire dall'analisi delle forme e dei generi letterari nel loro configurarsi come processo continuo e di lunga durata, si incarichi di far emergere linee forti e tendenze dominanti dall'eterogeneo e affollato insieme dei romanzi italiani pubblicati dalla metà degli anni Novanta ad oggi. L'ipotesi che tenteremo di dimostrare è che il romanzo italiano abbia preferito negli ultimi due decenni, tra le altre, una forma la cui fisionomia è determinata dalla commistione tra scrittura (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica. L'ipotesi che, in altre parole, il romanzo italiano contemporaneo –soprattutto se costruito a partire da un confronto con le forme e con i generi letterari tradizionali e se motivato da un intento conoscitivo forte – abbia risposto e risponda oggi alle suggestioni e alle sollecitazioni generate dal nostro presente tramite la ri-attualizzazione, all'interno del genere romanzo, di (soprattutto) due forme di scrittura: l'autobiografia e il saggismo.

Nel primo capitolo ci interrogheremo, in maniera parziale e un po' frettolosa, su due questioni che costituiscono la premessa teorica e logica alla nostra analisi: la forma romanzo (sovrapponibile, in questa sede, a quella del *novel*¹) e la categoria estetica di realismo, le cui modalità ci serviranno per tratteggiare le caratteristiche salienti del romanzo italiano contemporaneo.

Il romanzo, genere egemone e dispositivo conoscitivo privilegiato della modernità occidentale, è stato negli ultimi due secoli la forma di scrittura letteraria che più e meglio d'altre ha indagato la propria epoca, mostrandone le contraddizioni, analizzandone i presupposti, interrogandosi sui rapporti tra gli uomini e sul rapporto tra gli uomini e il mondo. Genere capace di occuparsi, tramite la letteratura, di tutto ciò che letteratura non è, il romanzo occupa ancora oggi, nel nostro presente, la posizione centrale dello spazio letterario. Al primo posto sia per dato quantitativo (per esemplari prodotti e venduti) sia per solidità e qualità degli esiti, il romanzo è la forma di scrittura che con più forza sembra riuscire a veicolare le suggestioni e le linee di forza del mondo contemporaneo, anche all'interno della narrativa italiana degli ultimi anni. Rifletteremo, tentando di non scivolare nella sovrapposizione impropria tra romanzo come genere letterario teoricamente e storicamente determinato e romanzo come generica etichetta merceologica, sul romanzo italiano contemporaneo a partire dalla verifica dei tratti che lo accomunano a forme e a generi

¹ Per la progressiva sovrapposizione tra romanzo moderno e *novel* ci rifacciamo e rimandiamo a Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

tradizionali. Premessa a questa verifica è e sarà la constatazione del fatto che molti dei romanzi italiani contemporanei recuperano, a volte (nei migliori casi) tramite una riattualizzazione ragionata delle forme tradizionali, strutture formali e strutture di senso del *novel*, ovvero del romanzo realista occidentale che, negli ultimi due secoli, è progressivamente diventato (perché considerato come tale) il romanzo tout court. In altre parole, i romanzi italiani contemporanei dei quali ci occuperemo condividono del *novel* il suo sostrato di base: rappresentazione seria del quotidiano di persone qualsiasi su di uno sfondo in movimento, socialmente riconoscibile e storicamente determinato.

Parallela alla fortuna del *novel* è stata ed è quella della categoria estetica di realismo. Di essa ci occuperemo intendendola come costante mimetica dell'arte che, attraversate nel tempo fasi e fisionomie alterne, costituisce lo sfondo dal quale emergono le opere delle quali ci occuperemo nel presente studio. Ripercorsa per sommi capi la storia del concetto di realismo all'interno della moderna letteratura occidentale, tenteremo di tratteggiare, anche e soprattutto attraverso le parole di alcuni autori dell'estremo contemporaneo (italiani e non), la principale fisionomia assunta oggi dal realismo in letteratura. Confermando in buona sostanza l'ipotesi – di volta in volta etichettata con sintagmi come “ritorno alla realtà/realismo”² o “sforzo di realismo” – proposta dalla critica letteraria italiana in riferimento alla narrativa contemporanea soprattutto nostrana, evidenzieremo come e quanto, anche e soprattutto nelle opere che analizzeremo, la scrittura sembri motivata da un gesto riconducibile ad un'idea di realismo che si configura per lo più come volontà di farci vedere, della realtà, ciò che non vediamo di ciò che vediamo; come opposizione agonistica all'indistinzione tra piani di realtà, tra vero e falso che caratterizza i meccanismi dell'estetica e dell'intrattenimento contemporanei.

Procedendo, quindi, per restringimenti progressivi, ci concentreremo, nella prima parte del secondo capitolo, su una forma di scrittura peculiarmente contemporanea: l'autofinzione. Sulla scia della considerevole espansione delle scritture dell'io all'interno della narrativa contemporanea italiana e internazionale, dimostrata dalla frequenza con cui il romanzo contemporaneo preferisce il modo grammaticale della prima persona e confermata dall'attenzione che la critica le ha dedicato (Donnarumma, 2014), tenteremo di mostrare come e quanto l'autofinzione, (paradossale) autobiografia aggiornata alla contemporaneità,

² Il dibattito sulla questione è stato sollevato (per poi occupare stabilmente il dibattito critico, almeno in Italia) soprattutto dal numero 57 della rivista *Allegoria* (vedi: *Allegoria*, n. 57, Palumbo editore, Palermo, 2006).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

costituisca una delle forme più importanti e interessanti del romanzo contemporaneo, anche italiano. Forma di scrittura sperimentale, nata in Francia verso la fine degli anni Settanta³ come dispositivo letterario dalla marcata matrice psicoanalitica, l'autofinzione – distinguendosi e distanziandosi dalle intenzioni dei suoi primi teorici e realizzatori – si è tendenzialmente smarcata, soprattutto nei suoi esempi più recenti e soprattutto in Italia, dalla propria vocazione cerebrale e intimistica interessandosi alla vita pubblica, alla dimensione collettiva nella quale il/la protagonista è inserito/a. L'autofinzione, in altre parole, come forma sperimentale del romanzo contemporaneo, sembra essersi presa carico, più e meglio di altre forme letterarie del presente, del principale compito del romanzo realista occidentale (del *novel*), ovvero di rappresentare realisticamente e interpretare, in maniera seria, la realtà quotidiana di individui qualsiasi inseriti in un contesto storico-sociale riconoscibile e determinato. L'autofinzione, infatti, come testimoniano i romanzi che leggeremo e analizzeremo nella seconda parte del presente studio, “si è progressivamente adattata a contenere sempre più riflessioni e rappresentazioni della vita pubblica, delle relazioni sociali e addirittura della storia di un'epoca, di un paese”⁴, spesso strutturandosi a partire da una omologia tra vita particolare del protagonista e vita collettiva nella quale è inserito

Quindi, descritto il funzionamento dispositivo autofinzionale, sottolineate sia le sue possibilità conoscitive sia le sue fragilità ed evidenziata la capacità del meccanismo autofittivo di intercettare e di dare forma ad alcune delle contraddizioni più profonde dell'io e del mondo nel contemporaneo tramite un realismo adeguato al presente, tenteremo di mostrare come e quanto la scrittura saggistica sembri ottenere in particolare nelle scritture autofinzionali e più in generale all'interno dell'insieme delle scritture dell'io quello spazio che altrove le sarebbe precluso. Scrittura da confini incerti e porosi, genere letterario informe, capace di dominare dall'interno gli altri generi, quella saggistica, come espressione letteraria del movimento riflessivo e giudicante, per lo più astratto, di chi scrive, fatica nel sistema letterario contemporaneo a ritagliarsi, come autonoma, spazi di leggibilità. Per questo, in continuità con il processo di lunga durata che, nel romanzo, soprattutto a partire dai grandi romanzieri-saggisti del primo Novecento, ha affiancato, contaminandole l'una con l'altra,

³ Il termine *autofiction* è stato utilizzato per la prima volta da S. Doubrovsky in riferimento al proprio romanzo *Fils* (1977), autobiografia romanzata (nella quale convivono incongruamente protocollo nominale [A=N=P] e patto romanzesco) che viene considerata primo esemplare della forma di scrittura che chiamiamo autofinzione.

⁴ Tirinanzi De Medici C., *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, *Between*, V.10 (2015)

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

narrazione e riflessione, la scrittura saggistica sembra oggi intrattenere con il romanzo, soprattutto con quello che corteggia i modi e le strutture dell'autobiografia, un rapporto privilegiato. Se ci concentreremo su alcuni romanzi autofinzionali degli ultimi anni è perché riteniamo che la dialettica tra narrazione e riflessione, tra scrittura (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica, abbia prodotto in essi i propri esiti più convincenti.

L'insieme dei romanzi italiani dell'estremo contemporaneo caratterizzati dalla dialettica tra (pseudo)autobiografia e scrittura saggistica che tenteremo di verificare costituisce qui un oggetto di studio sì ampio ma non illimitato, abbastanza vasto da permetterci una interpretazione complessiva sulla narrativa contemporanea ma non tanto esteso da – anche e soprattutto per questioni quantitative – impedirci di mettere a fuoco quel presente letterario, caotico e sovraffollato, con il quale ci confronteremo. Insieme eterogeneo ma sostanzialmente coerente a suo interno, quello dei romanzi italiani contemporanei di cui ci occuperemo sembra reinterpretare la tradizione del *novel* soprattutto tramite l'inserzione nel testo di elementi (pseudo)autobiografici (che del testo costituiscono la struttura, l'intelaiatura portante) e di elementi saggistici, incistati nel movimento narrativo e incaricati di condensarne e di esprimerne contenuti di senso profondi e motivati da una forte volontà mediatrice. Tutto questo, sullo sfondo di un realismo pensato – e a volte anche realizzato – come adeguato al presente, come adatto a rappresentare e a interpretare la realtà così come essa si configura nell'estremo contemporaneo, nel mondo attuale.

La scelta, in altre parole, di limitare la nostra analisi a testi autofinzionali italiani dalla forte componente saggistica risponde all'esigenza di far emergere, dall'insieme indistinto e sovraffollato dei romanzi pubblicati negli ultimi anni, linee forti e tendenze dominanti che, esemplificate dai tre testi che leggeremo e analizzeremo negli ultimi capitoli di questo lavoro, possano per lo meno suggerire una delle possibili direzioni intraprese della letteratura del presente. La scelta dei tre romanzi dai quali, con una operazione di carotaggio testuale, preleveremo frammenti testuali da leggere e da commentare risponde alla loro capacità (da noi ritenuta tale, per lo meno) di rappresentare, ognuno e metonimicamente, una fase del processo letterario all'altezza dell'estremo contemporaneo italiano.

Le opere di cui ci occuperemo nel terzo capitolo del presente lavoro – *Com'è grande la città* di Bruno Pischetta (1996), *Troppi paradisi* di Walter Siti (2006) e *Italia De Profundis* di Giuseppe Genna (2008) – sono tre casi di autofinzione italiana, disposti in ordine cronologico lineare a coprire più di un decennio, tramite i quali tenteremo di verificare l'ipotesi qui formulata. Romanzi dalla forte vocazione saggistica nei quali il dato (pseudo)autobiografico

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

valida il contenuto riflessivo del testo garantendone la leggibilità e la conformità alla realtà attuale, quelli che leggeremo e analizzeremo ci permetteranno, anche attraverso le continuità e le discontinuità che emergono confrontandoli uno con l'altro, di dimostrare come e quanto la commistione tra (pseudo)autobiografia e saggismo costituisca una delle più interessanti fisionomie del romanzo italiano contemporaneo. A suggerirci e a permetterci di scegliere i tre testi di cui ci occuperemo sono da un lato la loro appartenenza a un medesimo orizzonte o sostrato culturale (si muovono, semplificando, tutti sulle stesse dorsali tematiche e, nel farlo, utilizzano chiavi e categorie interpretative simili) e dall'altro il loro condividere una medesima matrice politico-civile (una postura, insomma, genericamente *impegnata*).

La lettura e il commento di brani prelevati dai tre romanzi di cui ci occuperemo risponde ad un metodo e ad una logica non casuale: il frammento prelevato dal testo verrà isolato solo "momentaneamente, per" poi "ricomporlo in un'analisi del testo come insieme, visto a sua volta come sistema dinamico, soggetto a spinte e contropinte"⁵ che agiscono sia a livello intratestuale che a livello intertestuale. La lettura e il commento dei frammenti, in altre parole, costituirà la modalità con cui, mettendo al centro il testo dei romanzi analizzati, faremo dialogare testo e contesto, forme e contenuti nel tentativo di cogliere gli aspetti più importanti e più significativi delle opere in questione. Tramite la descrizione e l'interpretazione dei modi della dialettica tra narrazione autobiografica e riflessione saggistica così come si produce nei romanzi che analizzeremo, tenteremo di confermare l'ipotesi che abbiamo formulato: che il romanzo italiano contemporaneo abbia individuato nella commistione tra (pseudo)autobiografica e saggismo una delle sue fisionomie preferite e più efficaci.

La lettura e l'analisi di frammenti prelevati da *Com'è grande la città* (1996) di Bruno Pischetta, autofinzione precoce ed eterodossa nella quale brani e riflessioni saggistiche occupano gli spazi resi loro disponibili dalla struttura autobiografico-diaristica del romanzo, testimonierà una prima fase, un primo momento di quella forma del romanzo italiano contemporaneo oscillante tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica che vorremmo verificare. Testo che, costruito tramite un'alternanza meccanica tra narrazione e riflessione, riesce a coniugare la profondità e la complessità della scrittura saggistica che lo affolla con la possibilità di farsi dipanare anche da un lettore mediamente attrezzato, il romanzo di Pischetta ci mostrerà, embrionalmente, come e quanto il processo di validazione

⁵ Tirinanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, 2012, pag. XI

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

reciproca tra narrazione liberamente autobiografica e scrittura saggistica costituisca una delle modalità preferite dalla narrativa italiana degli ultimi anni.

La lettura di *Troppi paradisi* (2006) di Walter Siti, pubblicato a dieci anni di distanza dal romanzo di Pischedda, sarà, quindi, il momento centrale di questo lavoro. L'analisi di alcune pagine del romanzo di Siti, testo capace di ottenere risultati sia estetici sia conoscitivi di grande valore, costituirà la principale argomentazione con la quale tenteremo di verificare l'ipotesi sottesa alla nostra analisi. Migliore (a nostro avviso) romanzo autofinzionale italiano degli ultimi anni, *Troppi paradisi* ci permetterà, tramite la lettura e il commento di alcune sue pagine, di mostrare come e quando la dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica costituisca una strategia discorsiva valida ed efficace per il romanzo italiano dell'estrema contemporaneità. Testo nel quale, anche in seno all'equilibrio sia formale che stilistico che lo contraddistingue, leggibilità e profondità conoscitiva (permesse – semplificando – una dalla struttura autofinzionale, l'altra dai brani saggistici che, contraddistinti da un notevole acume del pensiero, affollano il testo) si favoriscono e validano reciprocamente, *Troppi paradisi* rappresenterà, in rapporto ai testi qui analizzati, la fisionomi migliore e più efficace di quella forma tra (pseudo)autobiografia e saggismo in cui riteniamo risieda una delle più importanti direttrici del romanzo italiano contemporaneo.

Con la lettura e il commento di alcuni frammenti prelevati da *Italia De Profundis* (2008) di Giuseppe Genna, infine, ci interrogheremo sulle possibili traiettorie che la parabola del romanzo italiano contemporaneo nella sua forma oscillante tra (pseudo)autobiografia e scrittura saggistica potrebbe intraprendere. Il romanzo di Genna, seppur contiguo a quelli di Pischedda e Siti sia per strutture formali che per impianto concettuale⁶, si distingue e distanzia dagli altri due per premesse ed esiti. Genna, nuovo tipo di intellettuale (sia per formazione, non universitaria, sia per spazio e spettro d'azione, grosso modo coincidenti con la rete, con il web) rispetto ai più tradizionali Pischedda e Siti, produce con i suoi testi una nuova forma del romanzo italiano contemporaneo, una sorta di aggiornamento 2.0 del *nove/*tradizionale. *Italia De Profundis*, infatti, si configura come possibile forma del romanzo nell'era del web, come testo che si pensa e si realizza come correlativo della rete e dello spazio di internet. Autofunzione nella quale il dispositivo autofinzionale viene incrinato dalla

⁶ *Italia De Profundis*, non diversamente da *Com'è grande la città* e *Troppi paradisi*, è un romanzo autofinzionale dalla matrice genericamente politico-civile, strutturato a partire dall'omologia tra privato e pubblico, tra individuale e generale (nello specifico: tra Giuseppe Genna e Italia/Occidente contemporaneo) e condivide con i testi di Pischedda e Siti gli stessi nuclei tematico-interpretativi (rapporto realtà-reality, desiderio nell'epoca della reificazione dello stesso, binomio merce-denaro, limiti e contraddizioni della moderna società di massa nell'era della comunicazione totale, etc.).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

tensione a cui Genna decide di sottoporlo, *Italia De Profundis* rappresenta una fisionomia del romanzo italiano contemporaneo costruito sulla dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica contraddistinta da una notevole potenza espressiva e, allo stesso tempo, da una forza conoscitiva depotenziata rispetto, per esempio, a un testo come quello di Siti. Il romanzo di Genna, nel quale al senso della misura l'autore preferisce, forse perché obbligato, l'eccesso (sia linguistico, sia stilistico, sia formale), forza le strutture e i modi del binomio narrazione-riflessione producendo una scrittura che, nervosa e balbettante, sembra volere riprodurre la situazione di chiunque voglia esprimere le proprie opinioni e le proprie verità sul mondo nello spazio di internet: scegliere soluzioni eccessive, estreme, con la speranza di riuscire a farsi notare, di riuscire ad emergere dalla folla indistinta che abita il web, spazio in cui tutte le opinioni si equivalgono, in cui lo spessore del ragionamento conta meno della sua visibilità.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

I. PREMESSE: TRADIZIONE, NOVEL, REALISMO

L'attuale campo letterario italiano (lo stesso discorso può valere anche per quello internazionale) si mostra riottoso a sistemazioni e analisi complessive, che infatti scivolano spesso verso derive impressionistiche o interpretazioni limitate agli aspetti più superficiali della letteratura del presente. La critica letteraria, soprattutto quella militante, si trova oggi costretta da un lato, per mancanza di distanza temporale, a dover compiere continuamente quel gesto che in oculistica viene chiamato accomodazione (cioè un continuo cambio di messa a fuoco) nel tentativo quasi impossibile di storicizzare il presente; dall'altro, a confrontarsi con una mole di opere letterarie quantitativamente in continua espansione (a subire, cioè, un sovraccarico quantitativo che non può che opporre resistenza ai tentativi di sistemazione e di analisi della letteratura del presente). Per dare consistenza a ciò che abbiamo appena definito sovraccarico quantitativo basti pensare al fatto che si può oggi stimare (Matt, 2014) che ogni anno vengano pubblicate in Italia (dove per pubblicate si intende distribuite dalle maggiori case editrici) almeno cinquemila opere di narrativa. Nonostante questi evidenti limiti cui è soggetta, la critica letteraria ha oggi non soltanto il diritto ma anche il dovere di proporre idee complessive sulla letteratura del presente col fine di far emergere dall'indistinzione quelle opere che sembrano avere qualche possibilità di superare la prova del tempo, ovvero di essere importanti ed attuali non solo nel presente e non solo per il presente.

Tenteremo quindi, qui, di individuare, all'interno della produzione narrativa italiana degli ultimi anni, linee forti e tendenze dominanti (con, come ovvio, qualche piccola e inconsapevole concessione al proprio gusto personale) che possano permettere di distinguere e di valutare in base a criteri qualitativi e non solo quantitativi le opere letterarie che ne compongono l'arcipelago plurale⁷. Nel farlo e per farlo stringeremo il focus su quello che, nel grande e affollato insieme delle opere di narrativa del presente, sembra affermarsi come genere, come forma di scrittura dominante: il romanzo. La sua preminenza rispetto alle altre forme di scrittura non sembra discutibile in riferimento alla contemporaneità: se, infatti, è vero che oggi il romanzo "nello spazio culturale non può affermare alcun primato", è

⁷ Sintagma, questo, ormai stabilmente entrato nel gergo della critica italiana per esprimere l'eterogeneità che contraddistingue il romanzo italiano, specie quello contemporaneo: ogni autore, distinto dagli altri come un'isola lo è da quelle che la circondano, sembra rapportarsi a una propria specifica tradizione, non riconducibile a poetiche collettive. Così, per esempio, Guido Mazzoni: "L'arcipelago romanzesco contemporaneo è plurale" (in *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011, pag. 361).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

altrettanto vero che “in quello letterario nulla sembra insidiare la posizione che occupa saldamente”⁸.

È muovendo da e tra le due criticità evidenziate sopra (sovraccarico quantitativo di opere e limiti della critica militante) che tenteremo di motivare il fatto che il genere romanzo sembra configurarsi come costante, come baricentro di lunga durata per produrre un discorso sulla narrativa contemporanea.

Partiamo, tra le due, dalla criticità che abbiamo definito sovraccarico quantitativo. Limitandoci ad un arco temporale che vada grosso modo dalla metà degli anni Novanta agli anni a noi più prossimi e in riferimento alla letteratura italiana, il dato più significativo e contemporaneamente meno sorprendente che emerge dal sistema editoriale attuale è il predominio assoluto del paradigma della quantità. Nessuna accusa e nessun esplicito giudizio a riguardo: semplicemente, una constatazione. Che, infatti, dalla seconda metà del XX secolo in poi sia soprattutto il mercato editoriale, più delle scelte dei singoli autori, a ridefinire il sistema-letteratura sembra fuori discussione. Scrive Casadei (2007) che, nell'attuale mercato editoriale di massa⁹ “per qualunque romanzo il successo diventa sinonimo di significatività [...] senza bisogno di ulteriori verifiche critiche, che possono persino non arrivare mai”¹⁰. Per successo, come ovvio, si intende successo quantitativo: nei circuiti della grande distribuzione editoriale, non a caso, lo spazio più visibile e più frequentato è riservato ai dieci venti o trenta libri più venduti del mese o della settimana. Niente di nuovo all'orizzonte: in un mercato (omologo al sistema-mondo) nel quale le forze sono direttamente proporzionali alle masse, la significatività di un romanzo dipende in primis e soprattutto dalla quantità di copie che riesce a vendere (quantità che ne è anche condizione necessaria per la pubblicazione: opere sì dotate di qualità letteraria ma poco vendibili spesso – quasi sempre – non superano nemmeno la soglia dei lettori-selezionatori che lavorano per le case editrici). Significatività non è tuttavia, come già accennato, sinonimo di qualità letteraria e per questo risulta necessaria, per tentare di interpretare e di mappare l'attuale situazione delle narrativa italiana, una riflessione aggiuntiva. La significatività delle opere letterarie che si determina nel e a partire dal mercato editoriale (apparato decisivo, piaccia o meno, del più ampio campo letterario), essendo conseguenza di valori quasi esclusivamente quantitativi, non è e

⁸ Tirinanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta ad oggi*, Carocci editore, Roma, 2018, pag. 189

⁹ Specifichiamo che, in Italia, non esiste in senso stretto una *massa* di lettori abituali (ci riferiamo, insomma, a una fetta della popolazione sicuramente significativa ai fini della nostra analisi ma assolutamente minoritaria sul totale).

¹⁰ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007, pag. 9

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

non può essere considerato criterio sufficiente per interpretazioni e sistemazioni che ambiscano ad essere, nella loro inevitabile parzialità, complessive. Linee forti e tendenze dominanti presenti nell'insieme dei romanzi significativi, ovvero nei romanzi più venduti e più letti, risultano infatti per lo più superficiali, determinate dalle mode editoriali e di mercato del momento. Il grande pubblico, ovvero il pubblico che appunto determina la significatività dei romanzi in vendita nelle librerie, è sì spesso e per lo più colto (o per lo meno non incolto) ma prevalentemente privo di formazione umanistica ed estraneo ai giudizi sulle opere prodotti dalla critica letteraria tradizionalmente intesa, ormai letta esclusivamente da pochi fedelissimi. In altre parole, l'interesse del pubblico di massa nei confronti delle opere letterarie, in particolare dei romanzi, è quasi sempre estrinseco e produce quindi (acquisti e) letture molto eterogenee, dalle quali tendenze dominanti e linee forti emergono, se emergono, non in quanto frutto di distinzioni e scelte consapevoli operate dal lettore sulla base di criteri relativi alla qualità letteraria, quanto piuttosto sulla base di ciò che l'estetica di massa di momento in momento, nella breve durata, identifica come bello o come importante. Quindi, per concludere: la significatività delle opere del presente, dipendendo solo in minima parte dalla qualità e dalla caratura artistico-letteraria delle stesse, non basta per interpretare l'attuale campo letterario. Tuttavia, sarebbe tanto ingenuo quanto ingiusto, ai fini dell'interpretazione complessiva alla quale miriamo, rifiutare a priori ciò che la forza del dato quantitativo può dirci.

Il criterio della significatività non è solo nel suo configurarsi come criterio ambiguo e insufficiente. Volendo infatti interpretare in una maniera per quanto possibile complessiva la narrativa italiana contemporanea, anche criteri, canoni e giudizi proposti dalla critica letteraria sulla base degli aspetti appunto letterari dei romanzi del presente risultano spesso tutt'altro che privi di criticità. Non si tratta, qui, di puntare il dito nei confronti dei perdonabili eccessi di soggettività imputabili ai singoli critici, quanto piuttosto di prendere atto della tendenza, forse frutto di una eredità che sopravvive per inerzia, che sembra indurre gli ambienti della tradizionale critica letteraria a includere il simile e ad escludere il diverso. Il gesto di distinzione e di selezione operato dagli ambienti della critica letteraria (sia che trovi spazio sulle pagine dei quotidiani sia che si limitata a riviste accademiche e/o di settore) sembra spesso essere viziato da una sorta di errore di centratura, dove appunto il diverso sembra sacrificato all'adeguamento ai canoni già precostituiti, alle opere pre-selezionate. In altre parole, gli ambienti della critica letteraria sembrano spesso subire, paradossalmente, quel fenomeno proprio e tipico dei social networks che viene chiamato *echo chambers*

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

(stante di risonanza): come un utente di un social network tende a preferire contenuti e informazioni che lo rafforzano in ciò in cui crede, in una sorta di processo derealizzato di autoconvincimento tramite l'esclusione del diverso, così certi critici e certa critica letteraria tendono a non considerare autori, opere e tendenze in disaccordo con le proprie posizioni. Se è innegabile che modalità e strutture interpretative proprie della critica letteraria siano condizioni indispensabili per analizzare la letteratura del presente, è altresì vero che, ai fini di un'analisi coerente e pensata come complessiva, non si può trascurare o stigmatizzare per partito preso l'aspetto quantitativo, subordinato al mercato e a ciò che ne consegue, che come accennato in precedenza contribuisce (piaccia o meno) a dare una direzione alla narrativa del presente.

Come procedere, quindi? Se l'obiettivo è quello di interpretare la narrativa italiana contemporanea tramite un'idea capace di offrirne un'analisi complessiva (un'analisi, cioè, capace di tenere insieme il dato quantitativo che emerge dal mercato editoriale e i giudizi qualitativi sulla letteratura del presente prodotti dagli ambienti della critica letteraria), la scelta risulta quasi obbligata: concentrarsi sulle forme (preso atto dell'eterogeneità dei contenuti e dell'eterogenesi dei fini propria dell'arcipelago plurale al quale si faceva riferimento prima), ovvero sui generi letterari, ed evidenziarne continuità e discontinuità con le forme letterarie proprie della tradizione giunte, nella lunga durata, fino ad oggi. Tra queste, la forma che a partire almeno dalla metà degli anni '90 ha ottenuto e ottiene ancor oggi il maggior riconoscimento, quantitativo dal pubblico/mercato e qualitativo dalla critica letteraria, è senza dubbio la forma romanzo. La preminenza del romanzo diventa dato indiscutibile soprattutto nel corso degli anni Zero, durante i quali "[...] il peso dei romanzi sul totale della produzione libraria aumenta (nel 2010 si tocca il 19,1%, dal 15% del 2004)"¹¹ e, contemporaneamente, se ne afferma il "primato definitivo [...] testimoniato dal rinnovato, e generale, interesse della critica, dopo un ventennio di aspri dibattiti tra chi sosteneva le ragioni delle nuove forme narrative e chi ne contestava la validità, prima ancora della qualità, estetica."¹²

Ancora una volta s'innesca la dialettica tra quantitativo e qualitativo, tra pubblico-massa e critica letteraria, obbligandoci a una nuova distinzione. Il grande pubblico (ovvero quel pubblico che contribuisce a determinare, soprattutto tramite la forza della quantità, la

¹¹ Tirinanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, pag. 183

¹² *Ibid.*, pag. 18

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

direzione per lo meno del mercato editoriale) non possiede, nella stragrande maggioranza dei casi, nozioni di teoria letteraria e di conseguenza non presta particolare attenzione alle forme, cioè ai generi letterari in quanto tali. Per il lettore medio di oggi, infatti, il termine romanzo, che si riferisce nel senso comune contemporaneamente a un macro-contenitore merceologico e a una forma di scrittura, significa grosso modo narrazione scritta di una certa lunghezza, per lo più finzionale e quasi esclusivamente in prosa. Per il grande pubblico, in altre parole, sono romanzi (perché percepiti e perché intesi come tali) opere appartenenti a generi che, nonostante la capacità del romanzo di assorbire in sé altre strategie discorsive, non sono teoricamente assimilabili alla forma-romanzo: reportage, racconti o raccolte di racconti, ricostruzioni storico-documentarie e altro ancora. La fortuna del termine e della forma-romanzo sembra quindi frutto di una certa confusione terminologica e concettuale e, alla radice, di una scarsa capacità di distinguere le differenze (soprattutto quelle formali) tra le opere letterarie propria del grande pubblico. Non solo lo sembra, lo è: tuttavia, con l'ausilio delle categorie della critica e delle teoria letteraria, anche un dato per lo più quantitativo e sostanzialmente frutto di una certa incapacità di distinguere può arricchire anche in positivo la riflessione sulla forma-romanzo e sulla sua indiscutibile fortuna nella stretta contemporaneità per condurci o ricondurci all'idea complessiva sulla letteratura del presente alla quale vorremmo approdare.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

1.1 SUL NOVEL

Fornire un definizione esaustiva (che vada, cioè, a precisare o a completare le innumerevoli e spesso validissime definizioni che sono state prodotte a partire dalla fine del '700 ad oggi) di *romanzo* non solo non è nostra intenzione ma supera abbondantemente le nostre capacità. Ciò che qui assume importanza e richiede quindi spazio è subordinato, come già più volte sostenuto, alla volontà di esprimere un'idea complessiva sulla narrativa italiana contemporanea nel suo rapporto di lunga durata con forme e categorie della tradizione. Tenteremo pertanto di costruire un discorso che, partendo dalla storia della forma e del termine *romanzo* (e nella convinzione che la fortuna e la validità di alcuni romanzi del presente siano frutto di una continuità, di un rapporto ancora produttivo con la tradizione e con le forme di lunga durata affermatesi nel passato), tenti di giustificare la manifesta preminenza della forma romanzo nel presente e di evidenziare quali sono le linee forti e le tendenze dominanti proprie dei romanzi più significativi dell'estremo contemporaneo.

Presupposto a ciò che seguirà è la convinzione nel fatto che il romanzo sia una forma tipicamente moderna: il *novel* (genere che, a partire dai primi dell'800, si è progressivamente identificato col romanzo o per lo meno col romanzo per eccellenza, sia nella prassi letteraria sia nel senso comune) si deve infatti considerare "un'espressione letteraria dei modi di conoscenza moderni", nella quale "l'autore, duplicato da un narratore implicito o esplicito [...] lascia intuire una sua visione del mondo" tramite "una rappresentazione seria del quotidiano che entra nel merito dei processi sociali, li descrive e li valuta attraverso le avventure dei suoi personaggi"¹³. A partire da e tramite questi presupposti attraverseremo alcuni romanzi italiani contemporanei che, reinterpretando la tradizione del *novel*, si assumono (in varianti per così dire aggiornate alla contemporaneità) il compito di conoscere, tramite la rappresentazione seria del quotidiano, il nostro presente.

Si è soliti collocare la nascita del *novel* nel '700 inglese. Sarebbe anche possibile individuarne le origini, a patto di considerarlo in base alle sue costanti più evidenti (rappresentazione seria del quotidiano e sfondo storico-sociale determinato e riconoscibile), andando indietro nei secoli, per spingersi addirittura fino alla commedia classica. Tuttavia, come romanzo, ovvero come genere tipicamente moderno, il *novel* si configura e viene riconosciuto come tale durante un processo collocabile nel XVIII secolo e scandito da due distinzioni fondamentali. Innanzitutto, è proprio nel '700 che "si comincia ad ammettere, senza troppe maschere e

¹³ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 17

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

troppi timori, che “il *novel* è una finzione¹⁴ e non una *storia vera*”¹⁵. Ciò fatto, si rende quindi necessario stabilire dei confini all’interno della famiglia del romanzo, ovvero tra *novel* e *romance*. A quest’ultimo (che, semplificando, ha i propri nuclei più vicini al ‘700 nei romanzi cavallereschi tardo-medievali e rinascimentali), come storia finta e contemporaneamente improbabile, si oppone il *novel*, come storia finta/inventata ma sovrapponibile a quelle che succedono, nella realtà, tutti i giorni a persone qualsiasi. La categoria del *novel* si stabilizza tra fine Settecento e inizio Ottocento e in breve tempo i rapporti di forza tra le i due rami principali del genere romanzo (appunto *romance* e *novel*) si capovolgono: “il *novel* occupa progressivamente il centro dello spazio letterario e diventa «il romanzo», in senso enfatico, mentre il *romance* viene sospinto alla periferia del sistema”¹⁶. A partire da questa contrapposizione e, successivamente, con il consolidarsi della sovrapposizione concettuale e terminologica tra romanzo e *novel*, quest’ultimo si afferma come romanzo della modernità per eccellenza e, in quanto genere poco normato e di conseguenza disponibile per suo statuto a metamorfosi e assestamenti, subendo trasformazioni e cambiamenti giunge ancora in buona salute fino alla nostra contemporaneità.

Proseguiamo per sommi capi. Nel corso del XIX secolo, nel e attraverso il *novel*, il romanzo amplia in una maniera inedita rispetto a tutta la narrativa precedente l’orizzonte del narrabile. Ne è forse l’esempio più esplicito e convincente (e tale in conseguenza della sua smisurata ambizione conoscitiva) il progetto di scrivere il vero libro della vita, di realizzare “l’utopia di un ciclo romanzesco che mima la totalità della vita sociale”¹⁷ tentato da Balzac (1799-1850) con la *Comédie humaine*. Lo spostamento, rispetto alla tradizione romanzesca precedente (rispetto, semplificando, al *romance*), è irreversibile e di decisiva importanza: il *novel*, scavalcando il *romance* nella gerarchia del sistema letteratura, rende possibile il racconto serio della vita quotidiana di uomini qualsiasi. Rende, insomma, non solo rappresentabile ma anche artisticamente degna di essere rappresentata la vita dell’uomo nel suo essere parte di una realtà sociale complessiva, in continuo divenire ed esistenzialmente problematica. All’eccezionalità improbabile del *romance* si sostituisce la medietà probabile della vita quotidiana (beninteso: l’eccezionalità, nel *novel*, non viene marginalizzata quanto piuttosto assorbita nell’ordito della rappresentazione realistica della vita quotidiana). In altri

¹⁴ Da qui in poi, se non specificato diversamente, per opera di *finzione/fiction* intenderemo, sulla base dell’etimologia del verbo latino *finigo*, opera di *invenzione* e/o opera di *imitazione* (per evitare che si interpreti la parola *finzione* come *falsificazione*).

¹⁵ Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, pag. 102

¹⁶ *Ibid.*, pag. 104

¹⁷ *Ibid.*, pag. 233

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

termini, la realtà quotidiana viene ammessa in quel registro artistico alto del tragico dal quale, nella retorica che regolava la letteratura precedente, era stata sostanzialmente esclusa.

Il romanzo realista primo-ottocentesco, coincidente col *novel*, si configura quindi per strategie, formati ed esiti eterogenei ma sempre a partire da un medesimo sostrato comune. I poli tra i quali il romanzo realista ottocentesco oscilla sembrano essere sostanzialmente due: quello introspettivo, a produrre una narrativa in prima persona, e quello in terza persona, rivolto alla realtà oggettiva, alla rappresentazione complessiva della vita nel suo essere fatto collocato in uno sfondo storico-sociale concreto, complessivo e determinato. Contaminazioni, scambi e interazioni tra i due poli sono frequenti: il romanzo in terza persona è capace di introspezione; specularmente, il romanzo in prima persona, pur specializzandosi nella mimesi della vita interiore, è capace di rappresentazioni realistiche del contesto nel quale il personaggio è inserito¹⁸. Dei due poli, quello più importante nello spazio letterario, almeno nella prima metà dell'Ottocento, è sicuramente "il secondo, sia perché molte delle impalcature che ancor oggi sorreggono la narrativa contemporanea discendono da un simile modello, sia perché il rinnovamento dei temi e delle forme che ha avuto luogo negli ultimi centocinquanta anni si è spesso definito [...] in rapporto a questo paradigma letterario"¹⁹. Paradigma letterario (quello del romanzo realista ottocentesco in terza persona) che, in massima sintesi, si fonda su due assunti. Il primo riguarda la rappresentazione della realtà, enunciabile tramite la metafora dello specchio: come uno specchio trasparente, il romanziere genericamente realista ha il compito di rappresentare la realtà così come è, senza distorsioni. Il secondo riguarda la figura del narratore: estraneo alle vicende narrate, è sempre onnisciente, in terza persona e il più possibile oggettivo, separato dal cosmo inventato (questo, come immagine riflessa ma organizzata della realtà rappresentata) che racconta. Una prima cesura rispetto al paradigma sopra sommariamente descritto si verifica, semplificando, a partire dalla metà del XIX secolo. I più grandi autori di romanzi realisti della seconda metà del secolo, infatti, raffinano (a volte portandoli al loro limite) i dispositivi del

¹⁸ Interessante, ai fini della nostra analisi, notare già qui che (come approfondiremo in seguito) questi due poli, distinti e non separati nel romanzo realista dell'Ottocento, diventano, nella nuova forma del *novel* che sembra emergere come tendenza dominante dalla romanzo (italiano e non) contemporaneo, un polo solo: la rappresentazione seria del contesto storico-sociale, oggi, è infatti quasi sempre affidata a narratori in prima persona capaci sì di itinerari introspettivi ma che, soprattutto, hanno la funzione di garantire la veridicità della rappresentazione della realtà esteriore, oggettiva, quotidiana.

¹⁹ Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, pag. 252

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

romanzo realista della prima metà dell'Ottocento e nel farlo preannunciano quella che verrà poi definita la stagione del modernismo. I grandi romanzieri secondo-ottocenteschi si confrontano con chi li ha preceduti e procedono a ridefinire il paradigma del romanzo realista. Ragioneremo qui sulle discontinuità e sulle rotture tra romanzo realista primo-ottocentesco e romanzo realista tardo-ottocentesco, con particolare attenzione a quelle innovazioni che verranno fatte proprie dai romanzieri modernisti.

Avvicinandosi al Novecento, nonostante il sostrato del *romanzo* rimanga sostanzialmente invariato (mimesi seria del quotidiano, contesto storico-sociale determinato e riconoscibile), nel romanzo avvengono alcune importanti innovazioni che non solo andranno a costituire alcuni dei capisaldi della poetica modernista ma produrranno resilienze e continuità anche nel romanzo della seconda metà del Novecento. In alcuni dei più significativi romanzi pubblicati nel tardo Ottocento si assiste a un generale indebolimento della figura del narratore (che rimane, comunque, onnisciente e in terza persona): questo, a volte elimina o riduce al minimo giudizi e commenti espliciti (Flaubert, p.e.); altre volte si nasconde, all'interno di quel filone che mira all'impersonalità oggettiva del raccontare (Zola, p. e.); ancora, moltiplica la propria voce aprendola a quella quasi autonoma dei personaggi, dai quali si fa parlare (Dostoevskij: dialogismo e polifonia). Contemporaneamente e complementariamente, si assiste a quella che potrebbe essere definita, genericamente, svolta saggistica: fra gli anni Settanta/Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, infatti, "si estende l'epoca nella quale i romanzi occidentali si riempiono di idee"²⁰. La particolare vicenda del personaggio si svuota, almeno in parte, della sua potenziale esemplarità per dare spazio a quelle riflessioni di secondo grado, solitamente di carattere generale, che occupano lo spazio maggioritario e che costituiscono il nucleo centrale del testo. Non sono più le storie, le vite degli individui qualsiasi (non è un caso che spesso i protagonisti siano *eroi intellettuali*, molto intellettuali e poco eroi) a poter trovare in se stesse significato e a potersi rendere interessanti: per farlo, "nel romanzo-saggio [...] hanno bisogno di appoggiarsi a superfici concettuali"²¹. Ne è forse, tra le righe, l'esempio più eclatante il più puro dei romanzi-saggio della stagione del modernismo, ovvero *L'uomo senza qualità* di Robert Musil. Il romanzo-saggio, soprattutto quello propriamente modernista, si caratterizza anche e soprattutto per un ulteriore assestamento rispetto al paradigma ottocentesco: anche se in forma problematiche e articolate, infatti, "nei grandi modelli novecenteschi [...]

²⁰ Ibid., pag. 336

²¹ Ibid., pag. 337

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

si registra sempre più di frequente la mediazione di un alter-ego esplicito dell'autore, che propone", tramite la capacità di significazione degli elementi saggistici/riflessivi del testo, "la quintessenza di una esperienza esistenziale"²². La terza persona propria del romanzo realista ottocentesco viene progressivamente sostituita, nella maggioranza dei casi²³, dalla prima persona, modo grammaticale dell'io disgregato e frammentato (l'io "pidocchio del pensiero", con Gadda) dei grandi romanzi modernisti. L'onniscienza narrativa, in particolare quella derivante dal filone realista francese, viene problematizzata e spesso ritenuta anacronistica mentre il racconto tende a sfociare in (pseudo)autobiografie dalla forte componente riflessivo-saggistica. Nel modernismo, poi, contemporaneamente alla svolta in direzione autobiografico-saggistica, si verificano altri due fenomeni rilevanti, che godranno di fortuna anche nella narrativa del secondo Novecento: vengono stravolti, rispetto al romanzo realista ottocentesco, tempo e trama del racconto. Entrambi, quasi specularmente, si frammentano e dissolvono, portando alle estreme conseguenze fenomeni che già erano emersi nella seconda stagione del realismo ottocentesco e ampliando, problematizzandoli, confini e possibilità conoscitive del *novel*. Il tempo del racconto, divenuto tempo dell'interiorità e della soggettività, subisce una frammentazione allo stesso tempo ontologica e percettiva. La trama, contemporaneamente, non essendo più sufficiente né a garantire realisticamente la veridicità del testo né a permettere di cogliere in essa il senso della vita e della storia dei personaggi, viene sostituita da sequenze di episodi spesso non lineari e dallo spazio riservato alla riflessione del protagonista (quasi sempre coincidente, in prima persona, col narratore, e alter-ego dell'autore).

Si potrebbe e forse dovrebbe aggiungere molto altro e la descrizione, anche se sommaria, dell'epopea del *novel* dalla fine del Settecento ai giorni nostri richiederebbe molti ulteriori approfondimenti e precisazioni. Tuttavia, ai fini dell'analisi qui proposta, preferiamo, anche per esigenze di spazio, immaginare un ponte che colleghi il romanzo realista della stagione del modernismo e il romanzo italiano contemporaneo, senza ovviamente voler escludere momenti importanti della letteratura italiana del Novecento come quelli, per esempio, del

²² Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 19

²³ Basti pensare a tre tra i migliori romanzi del modernismo italiano (poco saggistico il primo, più saggistici gli altri due): *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello e *La coscienza di Zeno* di Svevo. Tutti e tre in prima persona, tutti e tre in presenza di un alter-ego più o meno esplicito dell'autore (a intrecciare pseudo-autobiografia e riflessione), tutti e tre con narratori non più onniscienti.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

neorealismo e del postmodernismo²⁴. Questo salto temporale, ovviamente basato sulla convinzione, già espressa, della continuità e della effettiva presenza una dialettica produttiva tra tradizione del *novel* occidentale e romanzo italiano contemporaneo, trova giustificazione, diffusamente, anche nei maggiori critici letterari della contemporaneità italiana. È per esempio Donnarumma, tra gli altri, a sottolineare come e quanto, già a partire dagli anni Novanta del XX secolo, “nei maggiori romanzieri” (prima e più marcatamente in alcuni stranieri; poi, un po’ in ritardo, diffusamente e a dimostrare una postura condivisa, in quelli italiani) “si assiste a una duplice rinascita: da un lato, quella di poetiche propriamente realistiche, dall’altro, quella di poetiche che si rifanno, in modi più o meno espliciti, al modernismo”²⁵. La narrativa contemporanea (dove per contemporanea intendiamo quella che va dagli anni Novanta in poi), ivi compresa quella italiana, sembra insomma recuperare appunto la lezione del romanzo realista attraverso il modernismo, ovvero attraverso quella stagione letteraria che con il realismo (nella sua versione più fortunata e, retrospettivamente, ingenua, ovvero quella del *novel* ottocentesco) ha ingaggiato un battaglia serrata, smascherandone i limiti, gli anacronismi e ampliandone, aggiornandole a una realtà che già nel primo Novecento era strutturalmente mutata, le possibilità e le potenzialità conoscitive.

La narrativa italiana degli ultimi anni, pur caratterizzandosi come puntiforme, come arcipelago plurale, come priva di una tradizione e di modelli forti e condivisi tra i vari autori, ha infatti dimostrato di rispondere, alla radice, a un’esigenza sentita come comune, di segno opposto rispetto alle logiche proprie della produzione artistica del postmodernismo e lo ha fatto soprattutto recuperando e reinterpretando il concetto di realismo e la forma romanzo. Nell’epoca della post-realtà o dell’iper-realtà, la letteratura sembra aver reagito alle ansie derealizzanti proprie mondo contemporaneo opponendo loro il tentativo di riappropriarsi della realtà tramite una scrittura sorretta da un realismo adeguato al presente. Superata la falsa convinzione, propria del postmodernismo, nella fine della Storia e accettata la sfida di affrontare il presente con le parole del presente (in opposizione al “parlare a nuora perché suocera intenda”, ovvero all’allusività tipica della stagione postmodernista), la parte a nostro avviso per lo meno più dignitosa della narrativa contemporanea opta per una inversione di tendenza. A partire dalla metà degli anni Novanta, in altre parole, la narrativa italiana riattiva

²⁴ Postmodernismo che ha (in maniera inevitabilmente incompleta) disinnescato il rapporto con la tradizione e con i modelli del passato.

²⁵ Donnarumma F., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, pag. 62

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

il rapporto con la tradizione e “il *novel* diviene il genere dominante del romanzo, a detrimento di ogni tipo di surrealtà”²⁶. Proprio in questi anni, infatti, “la validità della forma-romanzo, e in particolare quella a suo modo nuovamente «realistica»” viene riaffermata sulla base della “sua capacità di mimare e insieme demistificare [...] il fittizio massmediatico, magari per mezzo di un accertamento sulla realtà che si propone come narrativo e insieme saggistico”²⁷. Prima di approfondire modi e tempi di questo recupero e di questa ri-attualizzazione del *novel*, tuttavia, non possiamo esimerci dal riflettere sul concetto di realismo al quale abbiamo più volte fatto riferimento (come categoria della letteratura necessaria a comprendere e a validare quell’idea complessiva sulla narrativa italiana contemporanea che vorremmo proporre).

²⁶ Zinato E., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai giorni nostri*, Carocci editore, Roma, 2010, pag. 198

²⁷ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 75

1.2 SUL REALISMO

Nel ripercorrere, selettivamente e per sommi capi, la storia del *novel* nei suoi sviluppi avvenuti dalla fine del '700 al presente abbiamo continuamente utilizzato la categoria di realismo. Categoria che, omologamente al romanzo nella sua versione egemone (ovvero al *novel*), ha attraversato negli ultimi due secoli fasi alterne (alcune, per così dire, fortunate; altre meno fortunate), ha subito numerose trasformazioni, continui assestamenti e frequenti ristrutturazioni epistemologiche, dimostrando una vitalità duratura e per certi versi sorprendente. Ancora oggi, nel nostro presente, il realismo è una categoria della letteratura imprescindibile e irrinunciabile (beninteso: anche in negativo, anche prendendo le distanze dal realismo, a volte addirittura opponendogli un rifiuto, parziale o assoluto che sia) per chiunque decida di confrontarsi con la sfida di rappresentare tramite la parola scritta la realtà.

La polimorfia propria della categoria di realismo e la sua disponibilità ad usi molteplici, possibili non solo all'interno del campo dell'arte (per esempio: pittura realistica, scultura realistica, scrittura realistica; ancora, entro i limiti della scrittura: realismo psicologico, realismo esistenziale, realismo speculativo, realismo testimoniale etc.) ma anche in relazione ad altri e svariati aspetti dell'umano, non possono non metterci in guardia dai rischi che una qualsiasi definizione di realismo inevitabilmente comporta. Per evitare, o per lo meno per camuffare, probabili scivoloni, è forse preferibile tentare un itinerario che vada dal generale al particolare, con l'obiettivo non tanto di rispondere alla domanda «Che cos'è il realismo?», quanto piuttosto di descrivere come e quanto la narrativa italiana contemporanea abbia intrattenuto e intrattenga un rapporto decisivo (anche e soprattutto perché problematico) con questa fondamentale categoria della letteratura.

Nella sua accezione più ampia, il realismo può essere definito come “categoria transtorica e universale, una sorta di costante mimetica dell'arte, senza limiti di tempo, luogo, genere o forma espressiva, svincolata dalla poetica esplicita degli autori o dagli sviluppi della riflessione teorica”²⁸. Come costante mimetica dell'arte, quindi, il realismo è una categoria che interessa, come chiave di lettura sia descrittiva che interpretativa, tutta la letteratura di tutti i tempi, anche quella che, sulla base del significato comune del termine *realismo/realistico*, ne potrebbe sembrare estranea. Ciò premesso, ai fini della nostro lavoro è utile sottolineare come a partire dalla distinzione (avvenuta, come affermato sopra, nel

²⁸ Bertoni F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007, pag. 30

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Settecento inglese) tra *romance* e *novel* e conseguentemente all'affermazione di quest'ultimo come genere dominante del romanzo, il realismo in riferimento alla forma-romanzo ha assunto forme peculiari, specifiche e ben distinguibili da quelle della letteratura precedente. A partire dal '700 inglese, infatti, inizia quel processo di acquisizione letteraria del quotidiano che ha costituito l'ossatura portante del *novel*, ovvero del romanzo realista ottocentesco, del romanzo per antonomasia. Portato di questo processo è l'affermarsi di un realismo in primo luogo formale, atto a rappresentare con minuzia e dovizia di particolari il quotidiano, ovvero la vita di persone qualsiasi inserite nel loro contesto storico-sociale. Siamo in quella fase del *novel*, archetipo del romanzo realista, in cui la mimesi della realtà si basa sulla metafora dello specchio (a quest'altezza ancora lucido e senza crepe o incrinature): la letteratura, attraverso la forma, rappresenta il quotidiano e per renderlo credibile al lettore crea quella base referenziale (non necessaria nella letteratura precedente) indispensabile per rappresentare in maniera credibile la vita nella sua totalità. Per distinguersi e per allontanarsi dal *romance*, i romanzieri di questa prima fase del *novel* optano per un realismo che permette loro di produrre storie vere o per lo meno percepibili come tali: "la più efficace strategia di legittimazione dei romanzieri" di questa fase, infatti, "consiste nell'ostentare la propria fedeltà alla vita"²⁹, condizione necessaria per portare a compimento l'acquisizione letteraria del quotidiano. Acquisizione che, nella prima metà dell'Ottocento, può dirsi ormai completamente compiuta.

Raggiunto questo precario equilibrio dopo la fase che si potrebbe definire preparatoria, tuttavia, il *novel* e, con esso, il realismo, iniziano a trasformarsi, confermandosi destinati a una vitalità subordinata all'obbligo di mutare e di adattarsi allo spirito del tempo. La realtà, semplificando, cambia, e le tecniche utilizzate per rappresentarla finiscono inevitabilmente per stancare il lettore, a volte ancor prima di essersi stabilizzate. Nell'Ottocento, quindi, il *novel*, conquistata la realtà quotidiana a forza di dettagli, si trova costretto ad adeguarsi alle trasformazioni cui è soggetta la realtà che deve realisticamente rappresentare. Per esempio (e per farne uno solo, di esempio), in risposta alla diffusione e alla maturazione del processo di socializzazione che si avvia proprio a partire dal primo '800, la figura del protagonista, inteso come eroe tradizionale, viene in parte neutralizzata. Se la società, nell'800, subordina sempre più nettamente l'individuo al suo gruppo sociale d'appartenenza e al sistema in cui è inserito, il *novel* non può fare altro che prenderne atto. E, nel farlo, non può non correggere un realismo come quello degli esordi, troppo ancorato alla referenzialità e al dettaglio: il

²⁹ Ibid., pag. 144

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

realismo degli umili e del quotidiano si rivolge alla società e si connota più marcatamente come sociologico e psicologico.

Tra Ottocento e Novecento, poi, il *novel* (come romanzo realista per eccellenza) subisce un attacco epistemologico e con esso entra in crisi il romanzo in quanto tale. Il rapporto analogico proprio del romanzo realista ottocentesco (almeno di quello delle origini) tra realtà e realtà rappresentata diventa metaforico nel romanzo modernista. La metafora mimetica dello specchio risulta ancora servibile a patto che lo specchio diventi opaco, si incrina, rifletta immagini distorte, senza più spazio per ingenuità mimetiche: “la lunga parabola del realismo ottocentesco sfocia in clamoroso smascheramento, che mette a nudo la convenzionalità di un programma estetico la cui ragione sociale [...] era stata proprio la battaglia contro regole, schemi, stereotipi”³⁰. Il realismo si dimostra insomma, tra Ottocento e Novecento, una categoria estetica obbligata a sottostare a uno stato di perpetua trasformazione, costretta a fare i conti non solo col divenire della realtà, ovvero dell’oggetto da rappresentare, ma anche e soprattutto con l’inevitabile invecchiamento a cui sono soggette le sue tecniche, i suoi artifici, le sue strategie: “il maggior nemico del realismo, quello che ne determina gli sviluppi e le innovazioni”, infatti, “è l’inevitabile destino di usura cui sono sottoposte le sue invenzioni”³¹. Lo scrittore realista, e tale è il per eccellenza il *novelist*, come un illusionista, deve continuamente dissimulare i propri artifici mimetici e, nel momento in cui il pubblico li scopre, è costretto ad inventarsene di nuovi (pena il venir meno della credibilità della realtà rappresentata, della validazione del contenuto realistico del testo).

Durante la stagione del modernismo, quindi, i grandi romanzieri europei si trovano di fronte alla necessità di adattare il romanzo al mutato rapporto tra uomo e mondo. In un’epoca culturale dominata dalla coscienza della complessità, i grandi modernisti adattano l’estetica realista al nuovo contesto, creando nuove forme e optando per nuove strategie discorsive. Proprio a causa della coscienza della complessità che contraddistingue questo periodo, nel romanzo (che rimane, nel suo sostrato, *novel*: rappresentazione seria del quotidiano e contesto storico-sociale determinato) avvengono alcuni mutamenti fondamentali. Le due svolte principali, come affermato nel capitolo precedente, portano a compimento processi ed indebolimenti che erano già in atto nel romanzo realista del secondo Ottocento: da un lato l’attenzione si sposta progressivamente dalla realtà oggettiva a quella soggettiva; dall’altro, il racconto dei fatti della vita dei personaggi si ritrae e lascia spazio alla riflessione.

³⁰ Ibid, pag. 260

³¹ Siti W., *Il realismo è l’impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013, pag. 20

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Le due svolte, è bene specificarlo, avvengono tendenzialmente all'interno degli stessi romanzi, come fossero tra loro necessariamente complementari. Nel primo caso, il realismo assume una veste che potremmo definire psicologico-interiore: narratori in prima persona, spesso alter-ego (più o meno espliciti) degli autori (o delle autrici) scandagliano la complessità della propria vita interiore e tentano di offrirne una rappresentazione. Nel secondo, ovvero nel romanzo-saggio o nei romanzi dalla forte componente saggistica, è la riflessione a garantire la credibilità del narrato e, contemporaneamente, a rappresentare e, in alcuni casi, anche a ripensare la realtà presente. Per questo secondo aspetto (saggistico-riflessivo) del romanzo modernista aggiungiamo una ulteriore specificazione: il romanzo-saggio, che vive la sua stagione migliore proprio nel modernismo, non è una novità o una rottura esclusivamente novecentesca. Processo di lunga durata, infatti, "la coesistenza di macro-forme polivalenti di romanzo e saggio, o più genericamente di narrativa e di riflessione, attraversa la storia letteraria degli ultimi due secoli"³².

Passiamo quindi, con un salto temporale (dalla fine del modernismo alla metà circa degli anni Novanta) omologo a quello del (sotto)capitolo precedente e motivato dalle stesse esigenze, alla narrativa italiana contemporanea. Bastino, *en passant*, due precisazioni. 1- La stagione italiana del neorealismo non sembra intrattenere un rapporto organico e statutario con la narrativa italiana contemporanea: illeggibile o non letta ai giorni nostri, risulta estranea a quel rapporto problematico e produttivo con la forma romanzo e con il realismo che sembra caratterizzare la narrativa italiana contemporanea (a causa della sua ingenuità narrativa e mimetica). 2- Il postmodernismo, invece, intrattiene un rapporto (che approfondiremo in seguito) profondo con la narrativa italiana contemporanea. In massima sintesi, le tendenze e le scelte che hanno portato la critica militante a parlare di *ritorno alla realtà* in riferimento alla narrativa italiana dagli anni Novanta in poi sembrano configurarsi come rotture, capovolgimenti o superamenti della logica e della retorica proprie del postmoderno.

A partire dalla metà degli anni Novanta in poi, la questione del realismo ha occupato uno spazio centrale all'interno dello spazio della critica letteraria italiana. Lo dimostrano, per fare un esempio, il dibattito e le polemiche scaturite in seguito al numero 57 di *Allegoria* (2008) che, anche solo per la quantità di interventi e di prese di posizioni provocate, ha senza dubbio fatto emergere uno degli aspetti salienti (e forse il più importante) della coeva narrativa italiana. Ciò che sembra indiscutibile e da cui ci sembra legittimo iniziare una riflessione è la

³² Marchese L., *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», ix (2018), pp.151–170.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

costatazione del fatto che alcuni tra i migliori narratori (soprattutto romanzieri) italiani contemporanei, con un po' di ritardo rispetto ai loro omologhi stranieri (da Roth a Houellebecq a McCarty, passando per Bolaño, Foster Wallace e altri), hanno optato per una scrittura basata sulla "fiducia nel racconto come strumento d'analisi della società presente, della vita presente, del mondo materiale"³³. A partire dalla metà degli anni Novanta, insomma, la tendenza più significativa che si afferma nella narrativa italiana contemporanea sembra appunto rovesciare, dopo averla attraversata e forse superata, la logica postmodernista e sembra farlo soprattutto in due direzioni: recuperando la tradizione del *romanzo* e rifacendosi alla categoria estetica del realismo, problematizzandola e mettendone alla prova la possibilità di essere ancora attuale. Esistono, a riguardo, opinioni di segno opposto: parte della critica, infatti, sostiene che il tratto distintivo del "romanzo italiano contemporaneo" consista "nell'abbandono della tradizione letteraria come baricentro della cultura del romanzo"³⁴. L'inversione di tendenza rispetto alle poetiche postmoderniste e la ri-attivazione del rapporto con la tradizione sembrano tuttavia fenomeni fondanti, difficilmente confutabili, della narrativa italiana contemporanea. Narratori e narratrici ai quali ci riferiamo, infatti, "raccontano tutti quanti seriamente episodi collocati in un contesto quotidiano e disposti su uno sfondo storico-dinamico"³⁵. Recuperano, optando ovviamente e necessariamente per forme nuove, la tradizione del romanzo come *romanzo* e si pongono il problema di un realismo che sia adeguato al tempo presente, a segnalare il "conflitto esasperato del mondo occidentale contemporaneo, ovvero quello tra de-realizzazione delle rappresentazioni e insistita materialità dell'esistenza"³⁶. Torna utile ancora una volta la metafora dello specchio: se la letteratura postmoderna, reagendo a un mondo percepito come indecifrabile e minaccioso, si è guardata allo specchio e si è rifugiata, con amara soddisfazione, nella contemplazione di se stessa, la narrativa dagli anni Novanta in poi rifiuta lo specchio, con esso la postura autoreferenziale del postmodernismo e torna a confrontarsi e a interrogare, in seno a quella che potremmo definire un'urgenza sentita come comune, la realtà oggettiva. Sciolte le ossessioni teoriche e autoriflessive della letteratura postmoderna, la narrativa contemporanea riabilita, in forme nuove e problematiche, le lezioni del realismo

³³ Donnarumma R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, in *Allegoria 57*, Palumbo editore, Palermo, 2006

³⁴ Simonetti G., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in *Allegoria 57*, Palumbo editore, Palermo, 2006, pag. 98

³⁵ Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, pag. 361

³⁶ Tirinanzi De Medici C., *Il vero e il convenzionale*, pag. 16

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

e del modernismo, nella convinzione (meglio: nella speranza) che la letteratura possa ancora indagare, nel presente, la realtà oggettiva e la vita interiore.

Le direttrici principali sulle quali i narratori del presente tentano di costruire, dialogando con l'estetica della tradizione, un realismo adatto alla contemporaneità, in Italia, sono in massima sintesi due: quella del *realismo documentario* e quella del *realismo testimoniale*. Nel primo caso "il narratore esibisce le prove"³⁷, garantendo, in un maniera che corteggia i modi del giornalismo, la veridicità e la referenzialità del narrato tramite appunto il documento. Nel secondo, invece, è il personaggio-testimone (spesso, e significativamente, coincidente con l'autore e/o con un alter-ego dell'autore, esplicito o meno spesso implicito) a garantire la credibilità del racconto. Delle due direttrici, quella dagli esiti più convincenti sotto i punti di vista conoscitivo e letterario è probabilmente la seconda, ovvero quella del *realismo testimoniale*: in essa, infatti, il diritto alla finzione non è solo rivendicato come legittimo ma anche ritenuto imprescindibile ai fini di produrre un contenuto di verità che oltrepassi la pura referenzialità dell'empiricamente accaduto. Come nota Donnarumma, infatti, "la testimonianza scavalca il documento, come la verità scavalca la realtà"³⁸. L'invenzione permette e contemporaneamente produce una verità che, oltrepassando i limiti del meramente accaduto, riesce a mostrare quelle contraddizioni e quelle ambiguità costitutive proprie del rapporto tra letteratura e mondo, dicendoci molto di entrambi. Concludiamo facendo notare queste due forme di realismo rientrano entrambe all'interno delle scritture dell'io: in prima persona, e spesso (pseudo)autobiografiche, se da un lato sembrano porsi in continuità con quella svolta interiore portata a compimento dal e nel romanzo modernista, dall'altro esemplificano un fenomeno (lo approfondiremo in seguito) che sembra peculiarmente contemporaneo.

L'opera e le riflessioni teoriche, spesso autoesegetiche, di Walter Siti (nato nel 1947), probabilmente il miglior narratore italiano contemporaneo, si offrono come esempio particolarmente significativo delle due resilienze (*novel* e realismo) che, come affermato in precedenza, più e meglio di altre danno direzione al romanzo italiano contemporaneo. La sua trilogia romanzesca (*Scuola di nudo*, 1994; *Un dolore normale*, 1999; *Troppi paradisi*, 2006) si configura non solo come esemplare itinerario di attraversamento e di superamento del postmoderno, ma anche e soprattutto come atto di fede nei confronti del romanzo, della sua

³⁷ Tirinanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, pag. 186

³⁸ Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, pag. 126

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

tradizione e di un realismo adattato lucidamente alla contemporaneità a partire dalle sue fragilità e dalla sue ambizioni. Confrontandosi e scontrandosi con la tradizione nel tentativo, del resto ben riuscito, di farla reagire col presente col fine di caricare la letteratura di quella valenza che il postmoderno sembrava aver rinnegato, Siti elabora una propria originale concezione di realismo facendo i conti soprattutto con il processo di de-realizzazione che sembra caratterizzare il mondo contemporaneo. È bene e utile sottolineare come e quanto gli aspetti salienti del realismo secondo Siti si ritrovino in tutti i narratori, italiani e non, che più o meno legittimamente possono essere iscritti in quel fenomeno che è stato chiamato ritorno alla realtà. Ritorno alla realtà che, attraverso un nuovo realismo e adattando al presente la forma-romanzo, ha tentato e tenta di dare risposta alla contraddizione più profonda dell'estetica e del mondo contemporaneo, ovvero alla impossibilità di distinguere tra la realtà e le sue rappresentazioni, tra ciò che è vero e ciò che non lo è, tra ciò che motivato da una forte volontà mediatrice e ciò che ne è privo. È altresì opportuno specificare che, anche fuor d'Italia, la narrativa contemporanea, pur essendo attraversata da questa sorta di aria di famiglia, rimane ancora rappresentabile tramite la metafora dell'arcipelago: come un'isola (appunto isolata, distinta dalle altre), ogni scrittore contemporaneo si confronta con una tradizione e con dei modelli marcatamente propri, difficilmente ascrivibili a poetiche condivise. In una condizione post-umanistica della letteratura come quella odierna, categorie come quelle di tradizione e di realismo sono sì di casa ma a patto che rinuncino alla propria rappresentazione con la maiuscola (Tradizione, Realismo), ormai passibile di anacronismo. Torniamo a Siti che, in un suo brillante saggio sul realismo, scrive:

Il realismo, per come lo vedo io, è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale [...]. Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà.³⁹

Questa definizione di realismo (ed è lo stesso Siti, più volte, a dichiararlo) si struttura a partire dall'urgenza alla quale accennavamo sopra: nell'epoca (la nostra) dell'indistinzione tra realtà e sue rappresentazioni, la letteratura, se pensata come possibile antidoto a questa indistinzione, non può fare altro che elaborare un realismo d'emergenza, un realismo adattato alla contemporaneità e capace di produrre strategie discorsive che si oppongano alla confusione totalizzante delle forme e dei contenuti. Un realismo anti-stereotipo, quindi, che tenti di mostrarci la realtà per quello che è e non per come essa ci viene trasmessa

³⁹ Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, pag. 8

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

tramite le sue avvolgenti rappresentazioni massmediatiche, dall'influenza e dall'azione delle quali non abbiamo alcuna concreta possibilità di sottrarci.

Per dimostrare che un realismo così configurato caratterizza, nei suoi denominatori comuni, tutta quella narrativa contemporanea che sfida la realtà nel tentativo di riappropriarsene tramite la letteratura, possiamo confrontare la definizione di Siti con un autore straniero che, come Siti, ha individuato nella televisione e nei mass media gli oggetti d'analisi privilegiati per individuare ed enunciare i meccanismi dell'irrealtà contemporanea. Si tratta solo di un esempio, ma riteniamo possa contribuire a validare quell'idea complessiva di narrativa contemporanea che stiamo tentando di delineare. Questo autore è David Foster Wallace (1962-2008), scrittore statunitense considerato dai più uno dei migliori narratori della nostra contemporaneità. Interrogato più volte sulla questione del realismo, Wallace ha risposto fornendone una definizione che è in buona parte sovrapponibile a quelle di realismo come anti-stereotipo proposta da Siti. Così Wallace:

In passato il compito della letteratura era rendere familiare ciò che era strano, portarti in un posto e fartelo apparire familiare. Ma mi sembra che una caratteristica della vita di oggi sia che *tutto* si presenta come familiare, quindi una delle cose che l'artista deve fare è prendere molta di questa familiarità e ricordare alla gente che è strana. Quindi prendere le immagini [...] dalla televisione, dalla politica e dalla pubblicità, e trasfigurarle...Ok, è un gesto artistico un po' radicale, ma credo abbia una sua validità.⁴⁰

La consonanza con Siti è evidente e contribuisce a validare quell'idea di realismo che sembra, nella sua essenza, accomunare il gesto letterario di molti tra i migliori narratori contemporanei. Nell'epoca della conoscenza per immagini, nella quale l'esperienza autentica della realtà si confonde e spesso viene sostituita dall'esperienza inautentica delle rappresentazioni della realtà stessa, la narrativa contemporanea sceglie un realismo che, innestandosi sul sostrato di base del *novel* (rappresentazione seria del quotidiano in presenza di un contesto storico-sociale determinato), mira a farci vedere ciò che non vediamo di ciò che vediamo, a farci distinguere tra realtà in sé e sue rappresentazioni.

⁴⁰ Foster Wallace D., *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, Minimum fax, Roma, 2013

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

II. IL ROMANZO ITALIANO CONTEMPORANEO TRA (PSEUDO)AUTOBIOGRAFIA E SAGGISMO

Dalla metà degli anni Novanta nella narrativa italiana contemporanea inizia ad affermarsi, limitatamente ad alcuni scrittori e ancora in assenza di quella pervasività che emergerà negli anni Zero, una tendenza che scommette, in discontinuità con la stagione precedente, sulla forma romanzo per produrre una scrittura ricca di tensione etica e motivata da un serio intento conoscitivo nei confronti della realtà. Nel tentativo di superare l'impasse postmoderno, scrittori e scrittrici che possono essere inclusi in questa tendenza agiscono, come già affermato nei capitoli precedenti, nella direzione di una doppia ri-attualizzazione della tradizione: da un lato, innestando sul sostrato di base del *novel* tradizionale (costituito, in massima sintesi, da rappresentazione seria del quotidiano e dalla presenza di un contesto storico-sociale determinato e riconoscibile) nuove forme e nuove strategie discorsive; dall'altro, interrogandosi sulle possibilità nel presente della categoria estetica del realismo e reinterpretandola, in reazione all'indistinzione propria dell'epoca della post-realtà, col fine di autenticare il contenuto (che si vuole appunto realistico) delle proprie narrazioni. Questa doppia ri-attualizzazione avviene, di scrittore in scrittore, in forme per lo più eterogenee e peculiari, difficilmente ascrivibili a poetiche comuni. Sono presenti tuttavia delle costanti, delle linee forti (alcune tematiche, altre relative alle forme e ai generi letterari) che sembrano accomunare i romanzi di questi scrittori e a partire dalle quali tenteremo di dare consistenza a quell'idea complessiva sulla narrativa italiana contemporanea che abbiamo più volte evocato.

Alberto Casadei, in *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (2007), individua quattro costanti che accomunano o sembrano accomunare quella produzione romanzesca contemporanea che si struttura a partire dal recupero del *novel* come forma del romanzo e dal tentativo di dare consistenza a un realismo adeguato al presente. Queste quattro costanti, da intendersi come modalità di autenticazione e/o validazione del contenuto realistico dei testi, sono, secondo Casadei:

- l'iperbolicità (caratterizzata da esibiti eccessi, per esempio crimini iper-violenti, linguaggi iper-gergali ecc.);
- il saggismo (caratterizzato dalla presenza dell'io autore in funzione di testimone e interprete di eventi real-fittizi);
- l'autobiografia (che presenta la vita stessa dell'autore come exemplum, peraltro anch'esso a volte fictum);
- l'allegoria (riportata al suo consueto valore interpretativo di secondo grado, ma senza presunzione di completezza, e quindi di validità universale).⁴¹

⁴¹ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 54

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Partiamo dall'ultima delle modalità di autenticazione elencate, con Casadei, qui sopra: l'allegoria. Delle quattro, questa sembra non solo la meno diffusa ma anche e soprattutto quella che, in diacronia, ha visto progressivamente assottigliarsi il suo possibile campo d'azione. L'allegoria, infatti, per essere non soltanto attraversata ma anche (ed è questo che conta) decifrata "richiede un codice conosciuto dal ricevente: perché in uso perché ricostruibile a partire da una matrice che fa parte del patrimonio comune, ancorché disattivata o inattuale"⁴². Nel caso in cui il ricevente, ovvero il lettore, non possieda questo codice, ogni capacità di significazione allegorico-simbolica del testo gli viene negata e, di fatto, l'allegoria viene disattivata, rendendosi inutile o per lo meno inefficace. Struttura di senso complessa e di secondo grado, l'allegoria sembra mal conciliarsi con il pubblico della narrativa contemporanea: esso, prevalentemente privo di quei codici necessari ad accedere allo spazio di significazione dell'allegoria, fatica a penetrare autonomamente il sovrasenso (e tale è quello allegorico) del testo. In risposta all'impossibilità (o presunta tale) di accedere a strutture di sovrasenso del testo propria del pubblico contemporaneo, autori e autrici tendono a disattivare l'allegoria e quindi a spiegare e a decifrare, prevalentemente tramite brani saggistici, i significati allegorico-simbolici presenti nelle opere. È ancora una volta Siti⁴³, con la sua trilogia romanzesca, a poter essere utilizzato come efficace esempio di questa tendenza. Lo spazio occupato in *Scuola di nudo* (1994), primo dei tre romanzi della trilogia, da sovrastrutture di senso complesse e da decifrare dal lettore (su tutte, per fare due esempi: l'hegeliana dialettica servo-padrone e l'amore per Ruggero che rimanda, tra gli altri, a quello dello Stavrogin dostoevskijano), viene infatti sostituito in *Troppi paradisi* (2006) dalla continua azione didascalica dell'io narrante che, capillarmente, organizza i fatti del racconto e ne spiega il senso, sostituendosi al lettore nell'accedere ai luoghi di significazione più complessi e strutturati del testo. *Troppi paradisi* che si pone in discontinuità, per quanto riguarda l'allegoria, anche col romanzo di mezzo della trilogia, *Un dolore normale*, nel quale il modello implicito della *Vita nuova* di Dante si aggiunge il codice stilnovistico come chiave,

⁴² Tirinanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, pag. 200

⁴³ Siti che non a caso afferma, riferendosi a un *noi* che si riferisce all'Occidente tutto (Siti compreso), che "ci stiamo disabituando a una cultura raffinata e siamo ritornati verso un analfabetismo emozionale" (Siete voi che non vedete, in «Alias», 16/09/2006: <https://www.nazioneindiana.com/2006/09/17/siete-voi-che-non-vedete/>). I romanzi della sua trilogia, intrattenendo un rapporto organico con testi dal solido impianto allegorico come la *Commedia* dantesca o *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, richiedono, per riuscire ad accedere al sovrasenso contenuto nell'allegoria, proprio quella *cultura raffinata* che stiamo progressivamente perdendo. L'allegoria, in un contesto come questo, non può che essere pertanto del tutto o in parte disinnescata.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

il più delle volte non posseduto dal pubblico, per decifrare molte vicende presenti nel romanzo. Approdando a *Troppi paradisi*, in massima sintesi, simbolo e allegoria vengono tendenzialmente sacrificati e sostituiti dalla chiarezza delle spiegazioni del narratore: nell'ultimo capitolo della trilogia, infatti, "l'allegoria finisce per irrigidirsi", per disinnescarsi, "nelle lunghe componenti esplicative"⁴⁴ che affollano la narrazione.

Passiamo ora dall'ultima alla prima delle quattro modalità di autenticazione del racconto realistico elencate da Casadei: l'iperbolicità. Questa, diversamente dall'allegoria, conosce nella narrativa italiana contemporanea una fortuna che non è progressivamente scemata durante gli anni Zero e che si è stabilizzata come costante più o meno strutturale dei romanzi del presente. Ci riferiamo qui a una iperbolicità che riguarda non tanto gli aspetti stilistici e formali del testo quanto piuttosto il contenuto dello stesso: ad essere iperboliche, nei romanzi italiani contemporanei ai quali ci riferiamo, sono spesso le vite dei personaggi, disseminate di vicende estreme, episodicamente non medie e per questo ritenute capaci di una maggiore potenza espressiva e comunicativa. Sembra interessante notare come e quanto la presenza diffusa di quella che stiamo chiamando iperbolicità nel romanzo italiano contemporaneo, volendola interpretare a partire da una prospettiva di lunga durata, possa rinforzare la convinzione nel rapporto organico tra tradizione del *novel* e romanzo del presente che abbiamo fatto nostra anche come premessa a questa analisi. Come descritto nei capitoli precedenti, nell'affermarsi come genere dominante del romanzo il *novel*, rappresentazione seria della vita di persone qualsiasi, assorbe in sé senza disattivarle alcune delle peculiarità del *romance*. Questo, finito ai margini del sistema letteratura, sopravvive nei suoi tratti salienti intrattenendo un rapporto dialettico con il *novel* all'interno proprio di quest'ultimo: "nemmeno il realismo degli umili e del quotidiano", infatti, "può fare a meno di quel primordiale, inevitabile propellente narrativo che è l'eccezione, lo squilibrio, l'anomalo"⁴⁵ che caratterizza proprio il *romance* in quanto tale. Ascrivibile tra le continuità tra *novel* tradizionale e romanzo italiano contemporaneo, l'iperbolicità, come imprescindibile motore della narrazione, abita buona parte della narrativa degli anni Zero, che "sembra configurarsi intorno alla coppia quotidiano-eccezionale" e che nel farlo rende più evidente una costante, "un'oscillazione comune alla modernità letteraria"⁴⁶. Ad individuare nella

⁴⁴ Tirinanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, pag. 226

⁴⁵ Bertoni F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, pag. 209

⁴⁶ Tirinanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, pag. 218

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

categoria dell'iperbolicità, da lui chiamata e intesa come *estremo*, una delle costanti salienti della narrativa italiana contemporanea è stato, e con particolare sagacia, anche Daniele Giglioli in un suo saggio⁴⁷ del 2011. L'ipotesi che Giglioli tenta acutamente di verificare e di dimostrare è che la narrativa italiana contemporanea "rechi testimonianza [...] attraverso il ricorso a una postura condivisa che chiameremo *scrittura dell'estremo*" del nostro presente inteso come "epoca del trauma senza trauma" o, meglio, "del trauma dell'assenza di trauma"⁴⁸. Giglioli sostiene che quello che chiama *estremo* non sia un repertorio né tematico né stilistico né ideologico comune quanto piuttosto, come massimo comun denominatore di un ampio spettro di scrittori e di scrittrici tra loro anche molto distanti per finalità ed esiti, "un movimento, una tensione che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione"⁴⁹. Tensione che, sempre con Giglioli, sembra scaturire dall'attuale disagio e dalla crisi del rapporto tra letteratura e mondo, nel quale la prima arranca sul secondo soprattutto a causa dell'indebolimento dei confini tra realtà e finzione, minati alla base sia dalle strutture comunicative della realtà contemporanea sia dalle poetiche postmoderniste. Se nel nostro presente realtà e sue rappresentazioni si fondono in un ibrido dai confini incerti che cavalca il progressivo indebolimento della capacità di distinguere tra ciò che è vero e ciò che non lo è dell'uomo contemporaneo, la letteratura deve cercare una via di fuga, ovvero nuove forme (o forme della tradizione reinterpretate alla luce delle contraddizioni del presente) capaci appunto di rappresentare quel quotidiano che sembra configurarsi come inservibile. Come rappresentare, in altre parole, l'esperienza nell'epoca dell'inesperienza? Giglioli sceglie di indagare due delle possibili (e tra le più convincenti) risposte a questa domanda tentate dalla narrativa italiana contemporanea: da un lato il recupero della letteratura di genere (dal giallo al romanzo di fantascienza); dall'altro, per noi più significativo, "la nebulosa dai contorni incerti che viene ormai comunemente denominata autofinzione" e, con essa, tutte quelle forme di scritte più o meno ibride ad essa affini. Proprio l'autofinzione, in quanto forma di scrittura paradossale che oscilla tra la pretesa di autenticità e verità mutuata dall'autobiografia e la sua natura dichiaratamente finzionale, sembra capace più e meglio di altre strategie discorsive di mimare, smascherandoli, i meccanismi del circuito comunicativo contemporaneo, esplicitando ed esaltando la contraddizione principale dell'estetica contemporanea, intrappolata nella domanda «è vero o non è vero?».

⁴⁷ Giglioli D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011

⁴⁸ Ibid., pag. 7 (corsivi suoi)

⁴⁹ Ibid., pag. 14

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Passiamo quindi, per una trattazione più ampia e distesa, a quelle che ci sembrano essere le più fortunate e convincenti modalità di autenticazione del racconto realistico contemporaneo tra quelle individuate da Casadei: autobiografia (come autofinzione) e saggismo.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

2.1 AUTOFINIZIONE: L'AUTOBIOGRAFIA AGGIORNATA ALLA CONTEMPORANEITÀ

Partiamo da un semplice constatazione: nei romanzi contemporanei italiani e in particolare in quelli a cui ci riferiamo e riferiremo oltre per sostenere il doppio recupero (di tradizione del *novel* e realismo) evocato in precedenza, la prima persona singolare è senza dubbio il modo grammaticale usato con più frequenza. Superato (ma non risolto) il mito postmoderno della morte dell'autore e del soggetto, la narrativa contemporanea riabilita – e lo dimostrano con maggiore intensità le opere che possono essere incluse nel filone del *realismo testimoniale* al quale abbiamo accennato in precedenza – l'io, non più come nemico da abbattere ma come tenace, anche se instabile, fondamento posto alla base della scrittura. Molti, complessi e stratificati sembrano i motivi di questa riabilitazione dell'io: quello che sembra più chiaro ed evidente ha ragioni per lo più estrinseche, collocabili nel gusto e nell'estetica del grande pubblico. Nella narrativa contemporanea, italiana e non, sembrano infatti essere "le storie private quelle che funzionano meglio; altrimenti, il salto verso i destini generali e il grande affresco suona troppo didascalico"⁵⁰. In altre parole, la strada più battuta per la certificazione della verità del racconto, nel romanzo italiano contemporaneo, è quella che sfrutta, superandolo, il modello autobiografico. Nella maggior parte dei casi, più o meno esplicitamente, queste narrazioni si basano infatti su quello che il critico francese Genette (1991) ha definito *protocollo nominale*, ovvero sulla coincidenza onomastica tra autore, narratore e personaggio (A=N=P) che distingue l'autobiografia dagli altri generi letterari. Questa coincidenza, in passato dominio esclusivo del genere autobiografico, è stata fatta propria da una forma di scrittura peculiarmente contemporanea, la cui nascita si può far arbitrariamente risalire a *Fils*, romanzo di Serge Doubrovsky⁵¹ pubblicato in Francia (e mai tradotto in italiano) nel 1977: *l'autofiction*.

Prima di procedere risulta necessaria una premessa. Le definizioni di questo nuovo genere, prodotte soprattutto in quel contesto francese che gli ha riservato una notevole attenzione teorica, sono non solo numerose ma anche, e spesso, contraddittorie, ricche di sfumature e di conseguenza difficili da utilizzare. A ciò si aggiunge il fatto che, eccezion fatta solo per alcuni tra gli autori italiani (Siti su tutti e fra i pochi) che hanno praticato questa nuova forma di scrittura, le opere autofinzionali dei narratori italiani contemporanei intrattengono

⁵⁰ Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, pag. 156

⁵¹ Si deve a Doubrovsky la nominazione del genere. Era stato Lejeune (1975, *Le pacte autobiographique*), con una certa acribia strutturalista, ad ipotizzare tra le possibili varianti dell'autobiografia un caso i cui convivessero incongruamente patto romanzesco e protocollo nominale (*l'autofiction*, insomma).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

rapporti a volte deboli e più spesso nulli con il dibattito teorico, francese e non, sull'argomento. Risulta quindi utile, ai fini della nostra analisi, attraversare la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione in una sua accezione ampia, teoricamente magari non raffinata ma inclusiva, e a partire dalla convinzione che la sua elaborazione intrattenga un rapporto stretto sia con la rivalutazione della forma-romanzo sia con la problematizzazione della categoria estetica di realismo. L'autofinzione, forma che si è dimostrata capace di intercettare fenomeni sociali e artistici profondi, ci interessa per il fatto che ha occupato ed occupa ancora buona parte dello spazio vivo e sperimentale di quel romanzo contemporaneo che si confronta con la realtà nel tentativo di riflettere, rendendoli visibili, sui presupposti e sulle contraddizioni dell'Occidente contemporaneo.

Per autofinzione, qui, intendiamo quella forma di scrittura nella quale autore, narratore e personaggio coincidono (come nell'autobiografia tradizionale) ma, contemporaneamente, il patto di lettura è, esplicitamente o implicitamente, finzionale (come nel romanzo). Nell'autofinzione, in altre parole, il protagonista compie azioni che l'autore non ha mai compiuto: azioni, insomma, inventate, che si sottraggono a qualsiasi verifica referenziale e che si mescolano, nel testo, a fatti e situazioni riconoscibili come empiricamente accaduti. Aggiungiamo, sempre a titolo di premessa, che l'autofinzione è, in quanto costitutivamente finzionale, un genere che rientra a pieno diritto nelle forma romanzo⁵².

In ambito italiano, il più ampio (per spettro di autori e opere analizzati) e puntuale studio sulla forma di scrittura che chiamiamo autofinzione nel romanzo contemporaneo, sia italiano che straniero, è *L'io possibile* (2014) di Lorenzo Marchese, testo che utilizzeremo come filo guida per questo capitolo. Studio, quello di Marchese, che a un discorso più generale e didascalico sul genere dell'autofinzione aggiunge una lettura dello stesso più marcata, che esalta la natura propriamente paradossale dello statuto del genere per poi sottolinearne potenzialità conoscitive (insistendo sui concetti di spaesamento ermeneutico e di cooperazione interpretativa) e limiti strutturali (sui quali ragioneremo oltre). Questa la definizione di autofinzione secondo Marchese:

[...] componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive in apparenza quella che è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategia paratestuali e

⁵² Più complessa la sistemazione del genere autobiografico, nel quale, nonostante il patto col lettore sia veridico e non romanzesco, la finzione risulta comunque sempre presente, tratto non eliminabile. L'autobiografia è romanzo?

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

testuali che la storia che si racconta è da interpretarsi come falsa⁵³, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non attendibile come resoconto testimoniale.⁵⁴

La definizione di Marchese, omologamente a quella da noi abbozzata sopra, si configura in buona sostanza come ampia e inclusiva a sottolineare come e quanto la fortuna e la capacità conoscitiva della forma di scrittura che chiamiamo autofinzione risiedano non tanto in astruse minuzie teoriche quanto piuttosto, alla radice, nel suo interrogarsi (e interrogarci) sulla situazione presente di almeno tre aspetti fondamentali della letteratura: “il ruolo dell’autore e dell’io testimoniale nella propria opera, le possibilità conoscitive attuali del romanzo” e “la convinzione di incidere maggiormente sul lettore in uno sforzo di realismo”⁵⁵.

⁵³ Preferiremmo, qui, *finta*, termine più preciso che permette di distinguere non tanto tra vero e falso quanto piuttosto tra vero-finto-falso, triade chiave per interpretare (soprattutto) la narrativa contemporanea. Per approfondire: Tirinanzi de Medici C., *Su alcuni aspetti dell’autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, in *Il Verrì*, numero 64, 2017, pag. 29

⁵⁴ Marchese L., *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo italiano contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014, pag. 10

⁵⁵ *Ibid.*, pag. 17

2.1.1 AUTORE E IO NELL'AUTOFINIZIONE

Partiamo dal primo dei tre aspetti appena elencati. Risulta difficile (e, forse, poco utile ai fini di quell'idea complessiva sulla narrativa italiana contemporanea che vogliamo proporre) tentare di individuare, alla luce dell'evidente eterogenesi dei fini che emergere dall'insieme delle autofinzioni italiane, un obiettivo comune che riesca a spiegare perché, all'interno di quell'insieme delle scritture in prima persona, l'io vero-finto proprio della scrittura autofinzionale abbia occupato lo spazio forse maggioritario dell'attuale romanzo contemporaneo. Autori e autrici che scelgono di scrivere opere autofinzionali, infatti, devono la propria implicazione diretta ma ambigua (e paradossale) nel testo a ragioni che oscillano, di autore in autore, tra motivazioni personali, esigenze difensive, finalità genericamente etico-politiche o, più spesso e più significativamente, intenti saggistici. In assenza di un fine comune e condiviso, tuttavia, sono presenti continuità e tendenze dominanti che possono aiutare a comprendere la fortuna nella narrativa contemporanea di questo io contemporaneamente vero e finto proprio delle scritture autofinzionali.

Che le storie private funzionino meglio delle altre non è una novità della narrativa strettamente contemporanea. In questo senso, l'espansione delle scritture dell'io⁵⁶ che caratterizza la letteratura in generale degli ultimi due o tre decenni si pone in continuità con la tradizione del romanzo realista occidentale, ovvero del *novel*. A partire da quella che abbiamo definito svolta interiore o svolta intimistica (contemporanea e complementare a un'altra svolta: quella saggistica) avvenuta nel romanzo tardo-ottocentesco e affermata compiutamente durante la stagione del modernismo primo-novecentesco, la prima persona è diventata modo grammaticale dominante delle narrazioni romanzesche. In seguito allo slittamento da narratori onniscienti in terza persona a narratori non più onniscienti in prima persona, in altri termini, il romanzo del Novecento, italiano e non, si è affollato di storie private e individuali. Ciò che cambia significativamente, tuttavia, a partire dalla metà degli anni Novanta in poi è il rapporto tra autore e narratore-personaggio che si racconta, in prima persona, nel testo. Basti pensare a quanto ampia sia la forcella che distingue tre narratori e romanzieri come Calvino, Sciascia e Volponi, tra i più importanti padri putativi della generazione senza padri degli scrittori oggi in attività, da narratori e narratrici italiani strettamente contemporanei. Se, infatti, molte delle opere sia di Calvino che di Sciascia che

⁵⁶ Per scritture dell'io intendiamo l'insieme di opere narrative composte da autobiografia, autofiction, romanzo in prima persona, reportage narrativo, personal-essay e altro.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

di Volponi⁵⁷ si configurano come indiscutibilmente autobiografiche (e saggistiche), la prima persona da loro utilizzata si distingue tuttavia nettamente da quella più diffusa nella narrativa italiana contemporanea, ovvero da quella che trova nella scrittura autofinzionale la propria realizzazione più emblematica. “Anche se a volte parlano in prima persona”, infatti, in Calvino, Sciascia, Volponi “manca qualunque coincidenza nominale e implicazione autoriale, a favore del mascheramento o della pseudonimia”⁵⁸. Nell’autofinzione, invece, forma di scrittura tra le più significative (anche quantitativamente) del romanzo italiano contemporaneo, il nome dell’autore reale coincide con quello del narratore-personaggio (c’è, insomma, protocollo nominale) e l’implicazione autoriale, seppur ambigua nella misura in cui l’io autofittivo è un io contemporaneamente vero e finto, è non solo presente ma anche costitutiva del genere e dispositivo necessario alla pieno funzionamento del testo. Nell’autofinzione il coinvolgimento diretto, anche se ambiguo e/o addirittura paradossale, dell’autore nell’opera ha sì cause eterogenee e stratificate ma, come dispositivo sperimentale che si interroga sulle possibilità del romanzo nel nostro presente, sembra in massima sintesi configurarsi come possibile risposta alla sensazione di derealizzazione propria del lettore contemporaneo. L’io autofinzionale, in altre parole, “oscilla tra empiria e letteratura: mentre si sforza di dare carne e sangue alle parole, si trova tra le mani un’identità cartacea e depotenziata. Sa che la sua mimesi è spesso mimesi di immagini virtuali, che il suo è un realismo all’epoca della de-realizzazione”⁵⁹.

Immerso nel mondo dell’informazione e della comunicazione totale, nel quale il sovraccarico di contenuti e la contemporanea impossibilità di verificarli rischiano di produrre uno scetticismo difensivo, sordo, inerte (o, peggio, un cinismo ironico dal sapore postmoderno), il lettore sembra chiedere allo scrittore una garanzia di veridicità e di affidabilità che non può fare a meno della diretta implicazione dell’autore nell’opera. Il recupero e la contemporanea messa in discussione dei modi e delle strutture dell’autobiografia che si verificano nella

⁵⁷ Pensiamo, a titolo esemplificativo, a opere come *La giornata di uno scrutatore* (1963) di Calvino, *Il cavaliere e la morte* (1989) di Sciascia e *Le mosche del capitale* (1989) di Volponi. I protagonisti, in prima persona, di questi tre romanzi – rispettivamente l’intellettuale comunista Amerigo Ormea, il commissario Vice e il dirigente industriale Bruto Sarracini – sono sì costruiti a partire dal dato autobiografico degli autori reali ma da questi rimangono nettamente distinti. In altre parole, se possiamo legittimamente riconoscere Calvino in Amerigo Ormea, Sciascia in Vice e Volponi in Bruto Sarracini, non possiamo tuttavia sovrapporre autori e rispettivi narratori-protagonisti in prima persona perché, in assenza di protocollo nominale, non si può in alcun modo sostenere che questi romanzi si collochino sul versante dell’autobiografia.

⁵⁸ Marchese L., *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo italiano contemporaneo*, pagine 34-35

⁵⁹ Siti W., *Il realismo è l’impossibile*, pag. 76

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

scrittura autofinzionale si configurano quindi non tanto come fine della scrittura quanto piuttosto e soprattutto come mezzo della stessa: in presenza dell'autore reale come garanzia della veridicità del narrato⁶⁰, infatti, il lettore tende a identificarsi "con quel che gli viene raccontato, non si ricorda di essere vittima di un gioco di parole e non si ribella all'inganno"⁶¹. In altre parole, la coincidenza autore-narratore-personaggio che caratterizza, in una maniera più ambigua e più adatta alla contemporaneità rispetto all'autobiografia, la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione⁶² garantisce al testo un sovrappiù di credibilità che gli sarebbe altrimenti precluso: proprio per questo, forse, l'autofinzione "ha una serie di possibilità comunicative in più rispetto al romanzo precedente, che senza la chiamata in causa dell'autore-narratore-personaggio non potrebbe ottenere"⁶³.

La fortuna e l'efficacia di una forma di scrittura come l'autofinzione non dimostrano soltanto come e quanto le storie private e individuali, ovvero i racconti in prima persona, funzionino o per lo meno sembrano funzionare meglio all'interno dello spazio letterario contemporaneo. L'io vero-finto, l'alter-ego di carta scelto dai narratori autofinzionali sembra infatti capace di intercettare e di dare forma alle contraddizioni e alle frizioni più intense che scaturiscono dal rapporto tra io e mondo per l'uomo contemporaneo (almeno per quello latamente occidentale). L'io vero-finto dell'autofinzione sembra manifestarsi come sintomo del progressivo depotenziamento dell'io reale di ognuno di noi, contemporaneamente ipertrofico e massimamente svuotato, sospeso tra la massima esigenza dell'individuo di affermarsi come unico, particolare, personale (individualismo)⁶⁴ e il massimo dell'omologazione (conformismo), sempre meno capace di conoscere il mondo e di agire sul mondo. L'irrelevanza del singolo nel presente, ivi compresa quella dell'artista contemporaneo delegittimato e marginalizzato, sembra obbligare scrittori e scrittrici a una sorta di riempimento forzoso: non solo aumentando, sul totale delle opere letterarie del presente, quelle che abbiamo definito scritte dell'io, ma anche e soprattutto espandendo l'io stesso, massimamente quello vero-finto dell'autofinzione, oltre i suoi limiti nel tentativo impossibile

⁶⁰ Veridicità della quale, essendo direttamente presente nel testo anche (coi dovuti distinguo) come persona reale, l'autore si assume una certa responsabilità, anche etica.

⁶¹ Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, pag. 20

⁶² Autofinzione che appartiene, lo ribadiamo, alla forma-romanzo in quanto basata sul tradizionale patto romanzesco.

⁶³ Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo italiano contemporaneo*, pag. 40

⁶⁴ Curioso notare come Georg Simmel, in *La filosofia del denaro* (1900), individuasse (dando forma a un sentire diffuso già nei primi anni del '900) nella compresenza paradossale di massimo dell'impersonalità e massimo dell'individualismo quella contraddizione dell'uomo contemporaneo che sembra spinta all'estremo proprio dalla forma di scrittura autofinzionale.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

di colmare l'irrelevanza (sociale, politica, conoscitiva) alla quale accennavamo sopra. In altri termini, l'autofinzione sembra caricare il proprio io vero-finto (che è quello particolare dell'autore e contemporaneamente rappresenta quello generale di ognuno) di quella forza, anche e soprattutto conoscitiva, che l'io reale sembra aver irreversibilmente perduto. Interessante notare, inoltre, che la gestazione dell'autofinzione, come autobiografia aggiornata alla contemporaneità e come modello inatteso dell'autobiografia, sfoci appunto nella sua nascita proprio alla fine di quegli anni Settanta che avevano visto emergere quell'inedita forma di soggetto sulla quale il coevo dibattito artistico e culturale si stava non a caso concentrando. Ne è testimonianza un testo datato ma valido ancora oggi, anche e soprattutto per tentare di interpretare la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione, come *L'io minimo* (1984) di Christopher Lasch. Lasch che, in riferimento alla produzione artistica di quegli anni, sottolineava come e quanto, in risposta a un mondo tanto disordinato e complesso da svuotare l'io di buona parte della sua sostanza e delle sue capacità conoscitive, soprattutto in letteratura la tendenza dominante fosse quella di "riprendere a soggetto l'io [...] come unica cosa reale in un ambiente irreali"⁶⁵, un ambiente nel quale realtà e sue rappresentazioni si erano già sovrapposte a tal punto da non essere più o quasi distinguibili. Un io dai connotati peculiari e tipicamente contemporanei: non più oggetto di indagine, non più io da capire, quanto piuttosto io da affermare, io che trova nel proprio narcisismo a volte estremo il sintomo della propria precarietà e la conseguente necessità di aggrapparsi ad ogni possibile forma di sopravvivenza. Ancora con Lasch: se le modalità di conoscenza e di esperienza della realtà, per l'uomo contemporaneo, sono soprattutto indirette (e tali nella misura in cui avvengono tramite sistemi di comunicazione complessi e per lo più attraverso immagini, cioè rappresentazioni, della realtà) lo scrittore si vede costretto non soltanto a scegliere la prima persona per rendere credibile il contenuto narrato ma addirittura ad utilizzare la propria persona di autore reale all'interno del testo per garantirne una qualche veridicità. Solo l'io, in altre parole, sembra poter agire come collante per arginare la disgregazione dell'esperienza e la conseguente difficoltà di rappresentarla tramite la scrittura. Caso estremo, caso limite di questo coinvolgimento diretto della figura autoriale all'interno dell'opera letteraria è l'autofinzione, estremo e forse terminale luogo di riflessione sull'io all'interno dello spazio letterario.

⁶⁵ Lasch C., *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Feltrinelli, Milano, 1985 (1984), pag. 90

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Autofinzione, quindi, non solo come forma di scrittura capace di una forza comunicativa maggiore rispetto ad altri generi contemporanei proprio in seno all'implicazione diretta dell'autore nel narrato, ma anche come forma artistica che esaspera e interroga in profondità lo statuto dell'io nel mondo contemporaneo, risarcendolo della propria irrilevanza tramite la sua espansione come io vero-finto e, contemporaneamente, mostrandone la natura paradossale, fragile, contraddittoria.

2.1.2 AUTOFINIZIONE COME FORMA SPERIMENTALE DEL ROMANZO CONTEMPORANEO

Abbiamo affermato, poche pagine indietro, che la forma di scrittura che chiamiamo autofinizione si configura non solo come aggiornamento alla contemporaneità dell'autobiografia ma anche e soprattutto come quella che è forse la forma più interessante e più significativa del romanzo contemporaneo all'interno di quel duplice processo di ri-attualizzazione del *novel* tradizionale e di ri-attualizzazione della categoria di realismo. Alla presenza per così dire in carne ed ossa dell'autore (come personaggio e narratore in prima persona), che sancisce la stretta parentela tra autofinizione e autobiografia e contribuisce in maniera decisiva a garantire la credibilità del narrato, si aggiunge, nella scrittura autofinzionale, la rivendicazione forte ed esibita della necessità conoscitiva della finzione romanzesca. Nell'autofinizione il ricorso paradossale al protocollo nominale proprio dell'autobiografia permette da un lato di garantire alla narrazione un tasso di veridicità percepita dal lettore altrimenti non ottenibile e dall'altro di imitare, rendendola comunicabile, la confusione, l'indistinzione tra vero e finto che è la caratteristica saliente della forma della vita contemporanea e che viene efficacemente riprodotta nell'io autofittivo, contemporaneamente vero e finto. Proprio per questo "la struttura autofittiva", nel nostro presente per così dire de-realizzato, "non può che scoprirsi al centro della sperimentazione narrativa: come estremo tentativo di abolire l'incredulità del lettore e insieme come atto di fiducia in una prima persona che [...] sappia parlare di tutti"⁶⁶.

Considerando l'autofinizione come forma sperimentale del romanzo contemporaneo e volendola interpretare sulla base del suo rapporto con il romanzo tradizionale dobbiamo riflettere sulle continuità che essa intrattiene con il *novel* e sulle innovazioni che ad esso ha apportato. Dell'utilizzo nell'autofinizione, anche se ambiguo e contraddittorio, dell'autobiografia come modalità di validazione del contenuto realistico del testo ci siamo già occupati sopra. Che il dato autobiografico costituisca per le scritture autofinzionali un momento di continuità col *novel*, soprattutto con quello cristallizzatosi durante la stagione del modernismo, sembra plausibile e abbastanza chiaro. Si tratta, del resto, di una continuità di lunga durata che interessa da secoli il fatto letterario: "ben prima del romanzo moderno", infatti, "l'usura della stilizzazione aveva provocato l'esigenza di buttare sul piatto l'autobiografia come garanzia inconfutabile di un'esperienza"⁶⁷. In un contesto come quello contemporaneo, nel quale la veridicità di ogni esperienza appare tuttavia come tutt'altro che

⁶⁶ Simonetti G., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, pag. 127

⁶⁷ Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, pag. 30

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

inconfutabile, la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione assume un'importanza che riguarda soprattutto la sua capacità di imitare la realtà in un maniera non ingenua (anche se ad alto rischio ingenuità) e di produrre una rappresentazione del quotidiano per lo meno legittima ed efficace. Tramite l'invenzione, esemplificata dal carattere appunto inventato dell'alter-ego autoriale responsabile della narrazione, l'autofinzione, come particolare forma del romanzo contemporaneo, riproduce ed enuncia la quotidiana forma della vita di individui qualsiasi nel suo essere attraversata dalla confusione e dall'indecidibilità che caratterizzano il sistema comunicativo e conoscitivo della realtà contemporanea. La forza mimetica dell'autofinzione in quanto sviluppo del romanzo realista sta infatti nella sua capacità di dare forma proprio a questa decisiva tendenza sociologica "duplicando (con ambizione di contrasto e di autocoscienza dialettica) l'attuale impossibilità mediatica di distinguere il vero dal falso, il costruito spettacolarmente dal semplicemente accaduto"⁶⁸. Il principale punto di contatto tra autofinzione e *novel*, forse, sta proprio qui: entrambi, infatti, tentano di esprimere, tramite la forma, soprattutto l'immaginazione sociologica dell'autore o dell'autrice, che si confrontano con la realtà sociale nella quale sono inseriti e tentano quindi di rappresentarla. In questo senso, sembra legittimo affermare che l'autofinzione "pende dalla parte del romanzo e molto meno da quello dell'autobiografia, di cui pure assume l'aspetto esteriore"⁶⁹ e che in essa il ricorso, decisivo, al dato autobiografico è il principale mezzo utilizzato per rendere credibile la rappresentazione della realtà. È insomma tramite il regime autofinzionale che il romanzo contemporanea ottiene uno strumento adeguato ed efficace "per rappresentare la nostra epoca: nell'instabilità della relazione tra autore e protagonista porta in primo piano la confusione"⁷⁰ che caratterizza la forma della vita del singolo e della realtà nel contemporaneo.

L'autore, dichiarato morto dallo strutturalismo, ritorna, come personaggio contemporaneamente vero e finto, nell'autofinzione, sorta di avanguardia del moderno romanzo realista. Indirizzata, il più delle volte, ad assumersi il compito proprio appunto del *novel* tradizionale, ovvero di rappresentare realisticamente e nella sua totalità la vita del personaggio, come uomo qualsiasi, sullo sfondo del contesto storico-sociale complessivo e riconoscibile nel quale è inserito, la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione "si lascia definire come una esperienza romanzesca dei limiti conoscitivi del romanzo d'invenzione

⁶⁸ Ibid., pag. 76

⁶⁹ Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo italiano contemporaneo*, pag. 110

⁷⁰ Tirinanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, pag. 108

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

forzato attraverso le strategie dell'autobiografia" che si interroga e ci interroga "sulle possibilità del racconto individuale in prima persona adottato per interpretare il mondo che ci circonda"⁷¹. Racconto individuale che, nell'autofinzione, viene affidato a una proiezione dell'io autoriale, a un alter-ego di carta dell'autore che in quanto finto, cioè inventato, può fare esperienze, all'interno del cosmo romanzesco che mima tanto bene il caos che è realtà da impedirci di distinguere l'uno dall'altro, più numerose, più iperboliche, più significative di quelle dell'autore in carne ed ossa. Se le possibilità conoscitive dell'autobiografia sono limitate dal suo essere incatenata all'obbligo di aderenza al passato e alla vita materiale, l'autofiction, che è romanzo, aumenta i possibili possibili della vita del personaggio e nel farlo permette di accrescere rispetto a quelle empiricamente verificabili le esperienze e le conseguenti riflessioni che, in prima persona, l'autore-narratore-personaggio può raccontare. In altre parole, "la creazione di un io parallelo", e tale è l'io vero-finto dell'autofinzione, "permette al soggetto un allargamento dei campi di conoscenza" e "attraverso la finzione, diviene uno strumento per allargare le capacità epistemologiche del soggetto concedendogli possibilità teoricamente impossibili, ma soltanto pensabili e, quindi, raccontabili"⁷². Superata l'autobiografia tradizionale tramite l'invenzione di un io vero-finto dai tratti spesso esemplari e spesso capace di permettere una omologia tra sé individuale e sé collettivo, l'autofinzione, attraverso la finzione romanzesca e come forma di scrittura che abita il genere romanzo, si configura come una tra le migliori forme della narrativa della contemporaneità nella misura in cui si prende carico del compito per eccellenza del *novel*, del romanzo realista moderno: "aspira", anche se, a volte, confusamente, "al fine conoscitivo che Lukàcs pone alla base della sua teoria del romanzo"⁷³.

Se il *novel* è ancora oggi un genere vivo, forse il più vivo tra i generi letterari del presente, lo è in quanto racconto della vita di individui comuni – e tali sono, nella società contemporanea, anche scrittori e scrittrici, che dell'aureola conservano solo uno sbiadito ricordo – collocati nella loro società e per lo più in situazioni problematiche, capaci di attirare l'attenzione e la tensione conoscitiva del lettore. L'autofinzione, come superamento del genere autobiografico e contemporaneamente come romanzo, cioè come opera d'invenzione, sembra la forma di scrittura della contemporaneità più capace di ri-attivare il rapporto con le forme tradizionali e più adatta a rappresentare realisticamente la vita contemporanea

⁷¹ Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo italiano contemporaneo*, pag. 268

⁷² Ibid., pag. 270

⁷³ Ibid., pagine 121-122

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

nella sua totalità. Non priva di limiti, spesso evidenti, e ambigua per statuto essendo basata sul paradosso (contraddizione non risolvibile) costituito dalla convivenza incongrua di *protocollo nominale* e patto romanzesco, l'autofinzione sembra tuttavia riuscire ad attraversare e a problematizzare, senza sfociare in una passiva adesione alle imposizioni del mercato editoriale e del grande pubblico, il forte e ineludibile impulso autobiografico che caratterizza il fenomeno che abbiamo chiamato *ritorno alla realtà* e, contemporaneamente, sembra fare propria la lezione del romanzo realista tradizionale per scommettere, adeguandolo alle esigenze del contemporaneo, sull'attualità e sulle potenzialità conoscitive del genere per eccellenza della modernità letteraria.

2.1.3 DALLO SPECCHIO AL TROMPE-L'OEIL: IL REALISMO NELL'AUTOFINIZIONE

Considerare l'autofinzione come la forma di scrittura che più e forse meglio d'altre si incarica di produrre un realismo adeguato al presente può sembrare anti-intuitivo vista la sua natura costitutivamente paradossale e ambigua. Basata sulla convivenza incongrua di protocollo nominale (A=N=P) e di patto romanzesco, l'autofinzione richiede infatti al lettore, pena il mancato conseguimento del pieno piacere del testo, di prendere per storia «vera» una storia (quella dell'autore-narratore-personaggio) che vera – e tale nel senso, un po' cronachistico, di materialmente accaduta e empiricamente verificabile – non è. Il più delle volte, inoltre, è solo tramite il paratesto o il metatesto, ovvero tramite spazi ulteriori rispetto alla narrazione vera e propria, che il lettore, in un momento distinto dall'immediatezza della lettura e ben più faticoso di quest'ultima, si rende conto d'essere stato tratto in inganno, d'aver preso per vera una storia in buona parte inventata. Come coniugare, quindi, paradosso, ambiguità, inganno che contraddistinguono le scritture autofinzionali con la loro capacità di incidere sul lettore tramite uno sforzo di realismo?

Come accennato in precedenza, a partire dalla metà degli anni Novanta e più marcatamente negli anni Zero la narrativa italiana (per meno lo quella che ha deciso di scommettere di nuovo sulla possibilità della letteratura di incidere sul mondo) si è caratterizzata per una inversione di tendenza rispetto a quella precedente e, più genericamente, a quella postmodernista. Inversione che, come evidenziato più o meno correttamente dalla critica letteraria, assume i connotati di quello che è stato definito *ritorno alla realtà*: tramite il recupero di poetiche genericamente realistiche e tramite la libera e diffusa ri-attivazione di forme e modi del *novel* tradizionale, la narrativa contemporanea alla quale ci stiamo riferendo, spesso sulla base di una postura latamente impegnata, restituisce al fatto letterario quella tensione etico-conoscitiva che sembrava avere perduto. Lo spazio privilegiato e quantitativamente maggioritario occupato dalle opere appartenenti a questo ritorno alla realtà, come già affermato, è quello delle scritture dell'io: in continua e apparentemente ancora in atto espansione, le scritture in prima persona, soprattutto autobiografiche o pseudo-autobiografiche, costituiscono la tendenza dominante all'interno di questo filone di narrativa contemporanea. Solo o soprattutto tramite il ricorso al racconto in prima persona, ancor meglio se in presenza della coincidenza onomastica tra autore narratore e personaggio, la narrativa del presente ha tentato di riappropriarsi del compito che era stato proprio del romanzo realista per eccellenza, ovvero del *novel*: rappresentare la realtà sociale nel suo essere fatto complessivo, storicamente determinato e di conseguenza

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

verificabile, tramite le storie di uomini qualsiasi. In massima sintesi, la preminenza – che si configura spesso come scelta obbligata – della prima persona e di scritture (pseudo)autobiografiche sembra affermarsi come reazione alle strutture del mondo e del circuito comunicativo del contemporaneo: in un regime di indistinzione tra i vari livelli di realtà, soprattutto tra quello del vero e quello del finto, la via più praticabile, e forse l'unica non priva di una qualche onestà, sembra quella che oppone la propria irriducibile storia personale e individuale al flusso degli eventi collettivi ai quali non si riesce a dare né una interpretazione né un senso. Via, quella del racconto della propria storia personale in opposizione all'indistinzione e all'indicibilità proprie della realtà oggettiva del contemporaneo, che ha trovato nell'autofinzione la forma di scrittura più adatta a rappresentare, facendo emergere un rapporto tra letteratura e mondo ricalibrato a partire dalle sue contraddizioni e dai suoi limiti più profondi, non soltanto la realtà interiore del singolo nel suo rapporto col mondo ma anche il mondo (occidentale) contemporaneo nei suoi caratteri più salienti e caratteristici, in primis nel suo confondere sistematicamente e capillarmente realtà e sue rappresentazioni, vero e non vero, mediato e non mediato. Proprio per questo sembra legittimo considerare l'autofinzione come genere capace di rispondere al maggior problema di quella narrativa contemporanea che si confronta con la forma romanzo e con il paradigma estetico del realismo per "realizzare una forma che sia tale da veicolare quanto non è riducibile alla pura visione"⁷⁴, ovvero capace di opporsi al regime dominante dell'indistinzione.

Il realismo che una scrittura come l'autofinzione veicola sembra configurarsi, in questo ad essa omologo, come contraddittorio: se della rappresentazione della realtà, infatti, viene incaricato un alter-ego di carta dell'autore che oltrepassa, superandola, la semplice testimonianza tramite il ricorso alla finzione (intesa come invenzione) e nel farlo rende la propria rappresentazione personale ed atta ad una precisa azione di persuasione, allora la fedeltà alla realtà viene in qualche modo sacrificata alla sua proiezione orientata, infedele. Non solo: la scrittura autofinzionale, nel suo andare oltre l'ingenuità mimetica di quel realismo che trovava nella metafora dello specchio il proprio correlativo, carica di uno sforzo di realismo non soltanto il proprio contenuto narrativo, la storia sostanzialmente inventata che racconta, ma anche e soprattutto la propria stessa forma che, nel suo configurarsi come paradossale presenza di un io che agisce e che racconta fatti che sembrano realmente accaduti ma in realtà non lo sono, mima i meccanismi della realtà e nel farlo li rivela, li

⁷⁴ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 23

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

smaschera, li contraddice. In altre parole, ottenuto tramite la propria natura apparentemente e solo apparentemente autobiografica un tasso di veridicità e di credibilità non ottenibile tramite le strutture del romanzo tradizionale, l'autofinzione mette in discussione, proprio tramite quella finzione romanzesca che sembrava rifiutare, questo effetto di vero che ha laboriosamente ottenuto. Proprio in questo senso, tuttavia, l'autofinzione sembra produrre un realismo adeguato, aggiornato alla contemporaneità: mostrando, anche e a partire dall'ambiguità della sue stesse strutture, che il confine tra realtà e irrealtà nel mondo e tra realtà e sua rappresentazione nel testo è tanto sottile da non essere o quasi distinguibile se non tramite uno sforzo interpretativo di secondo grado, la scrittura autofinzionale obbliga il lettore a riflettere su questo dubbio, su questa indecidibilità elevata al quadrato, producendo una tensione alla verità maggiore rispetto a una scrittura che si limiti a una rappresentazione del mondo superficialmente realistica.

A patto di considerare la categoria di realismo a partire da una sua definizione allargata e consonante con quella esemplificata dalle due definizioni (una di Siti, l'altra di Wallace) riportate in precedenza, possiamo sostenere che l'autofinzione sia la forma di scrittura della contemporaneità che più tenta di opporsi alla confusione tra piani di realtà nel tentativo di rappresentarla in una maniera realistica e non ingenua. In qualche modo fedele a un realismo che si configura come anti-stereotipo, come strategia capace di farci vedere ciò che non vediamo di ciò che vediamo, "il genere dell'autofiction ha un senso diverso da quello di un'adesione passiva allo stato delle cose" nella capacità "dello scrittore di problematizzare l'indecidibilità"⁷⁵ di cui sopra.

Quello dell'autofinzione, beninteso, è un tipo di realismo che si sviluppa a partire da quello tradizionale mente associato al *novel*, ovvero al romanzo realista della modernità. Un tipo di realismo che, in altre parole, si configura come adattamento o aggiornamento alla modernità di quel realismo moderno che si era cristallizzato nel e attraverso il *novel* a partire dalla fine del Settecento e, in seguito, utilizzando modi e strutture dell'autobiografia moderna. Ciò che rimane sostanzialmente invariato nel passaggio da un realismo come quello legato al *novel* tradizionale a quello che si delinea attraverso un forma di scrittura eminentemente contemporanea come quella autofinzionale è quello che potremmo definire il sostrato di base delle moderne opere ascrivibili al realismo moderno. Sostrato che, in massima sintesi, si basa sulla "trattazione seria della realtà quotidiana" e sull' "inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato

⁷⁵ Mazza Galanti C., *Autofinzioni* : <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/> , (14/08/18)

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

sfondo storico”⁷⁶. Ciò che muta, invece, a partire da e in discontinuità con questo sostrato, obbligandoci a definire realistica la scrittura autofinzionale solo e soltanto a patto di riferirci a una definizione di realismo piuttosto libera e allargata rispetto a quella per così dire tradizionale, è la fedeltà alla vita e alla realtà che, nell’autofinzione, viene profondamente messa in discussione e problematizzata soprattutto a partire da una forte ed esibita rivendicazione della finzione narrativa.

A quel realismo, esemplificabile attraverso la tradizionale metafora dello specchio, che rappresenta, tramite una sorta di riflessione più o meno trasparente, la realtà, l’autofinzione sostituisce un realismo che trova invece nella metafora del trompe-l’œil, della pittura d’inganno, il proprio correlativo. Nell’autofinzione, il cosmo inventato che è la realtà rappresentata, tramite da un lato la presenza ingannevole del protocollo nominale e dall’altro l’utilizzo di varie strategie atte a produrre effetti di realtà (strategie che approfondiremo in seguito), riesce a risultare così familiare, così credibile al lettore da farglielo considerare come fedele riflesso della realtà. Tuttavia, ad una lettura più attenta, attraverso o dettagli presenti nel testo o esplicite dichiarazioni presenti nel paratesto, il lettore si rende conto dell’inganno del quale è stato vittima e si vede costretto a riconsiderare il cosmo del narrato come finto, come inventato. L’autofinzione, per rimanere all’interno della metafora del trompe-l’œil, funziona appunto come una sorta di porta o di finestra dipinta sul muro: creduta in un primo momento vera, reale, rivela il proprio essere dipinta, cioè finta, quando si tenta di attraversarla e, sbattuta la testa sul muro dipinto, sposta l’attenzione sull’inganno, esaltandone la potenza e contemporaneamente facendone emergere i limiti. In questa ambiguità costitutiva, capace di produrre e di alimentare nel lettore un dubbio, uno spaesamento conoscitivo profondo e ineludibile, risiede lo sforzo di realismo proprio di una scrittura come quella autofinzionale. Scrittura che, attraversando e superando la distinzione tanto fortunata quanto spesso inerte tra *fiction* e *non fiction*, non solo riesce a mimare e, nel farlo, a rendere un po’ più fragili i meccanismi della realtà contemporanea, ma anche a spingere il lettore nella direzione di un esercizio di distinzione e ad educarlo a una lettura e a una conoscenza che sacrificano l’immediatezza alla profondità critica della rilettura e della riflessione. Non solo: svelato l’inganno e alimentato il dubbio, il lettore è portato a riconsiderare, senza rifiutarlo, il contenuto di verità del testo autofinzionale proprio in quanto prodotto di forze interne al campo dell’invenzione, di quella

⁷⁶ Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi editore, Torino, 2000, Volume II, pag. 267

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

finzione propria di ogni fatto artistico che non è il contrario della verità ma un modo complesso, lento e profondo per arrivarci. È ancora una volta Siti a descrivere con furbizia e invidiale chiarezza come e perché siano, anche nel contemporaneo dominato dall'indistinzione tra reale e inventato, le storie fittizie – e anche nel suo caso, in maniera emblematica, quelle inserite in scritture autofinzionali – a contenere più significati e più verità delle storie fedeli alla realtà, ai fatti veramente accaduti. L'autofinzione, superando l'obbligo di aderenza ai fatti accaduti proprio dell'autobiografia tradizionale, ci insegna questo: che ogni "narrazione fittizia ci offre un cosmo e non un caos, una realtà controllabile e finita, un facsimile di realtà [...] più esemplare delle storie vere" contenente "più significati in un rapporto coerente e armonioso"⁷⁷, più efficace e meglio comunicabile.

⁷⁷ Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, pagine 26-27

2.1.4 LIMITI E CRITICITÀ DELLE SCRITTURE AUTOFINZIONALI

Il realismo che caratterizza la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione trova nel suo aspetto per così dire formale una delle sue più importanti modalità di autenticazione del racconto. Abbiamo già tentato di descrivere come e quanto la scrittura autofinzionale tenti di rappresentare la realtà contemporanea, sviluppando e attualizzando la forma del *novel* tradizionale, soprattutto tramite “l’utilizzo del dato autobiografico” e “la disposizione sulla pagina di un mondo filtrato attraverso un io storicamente determinato”⁷⁸. Se da un lato la presenza di un io narrante, solo apparentemente coincidente (in presenza del protocollo nominale) con l’autore in carne ed ossa, permette al romanzo autofinzionale di ottenere un’identificazione da parte del lettore così pervasiva da rendere credibile il narrato, è dall’altro la presenza nel testo di una base referenziale condivisa dal lettore, ottenuta a forza di dettagli e spesso molto ampia, a produrre tutta quella serie di effetti di realtà che rendono veridica non solo la storia del protagonista in sé ma anche lo sfondo, per lo più sociologico e determinato nello spazio e nel tempo, sul quale essa si dispiega. Niente di nuovo: il romanzo moderno, e una delle possibili sue forme è l’autofinzione, si è sempre impegnato ad indagare e a rappresentare la singolarità individuale e la totalità collettiva nel loro rapporto tanto necessario quanto complesso (e tale, cioè complesso, soprattutto all’interno dell’insieme delle scritture autobiografiche, dove l’autore-narratore-protagonista si deve porre più che in altri tipologie testuali il problema di quanto e come deformare con il proprio punto di vista la realtà oggettiva). In presenza di una base referenziale costruita per lo più tramite il ricorso a eventi e a nomi di luoghi e personaggi appartenenti a quella che potremmo definire memoria condivisa del pubblico, il lettore viene predisposto ad una lettura sostanzialmente veridica del testo autofinzionale.

Tra i vari e tra i possibili sistemi⁷⁹ utilizzati dagli scrittori autofinzionali per autenticare il testo come veridico, è forse, seconda solo all’identità (o presunta tale) tra autore-narratore-personaggio, “la continua rete di rimandi alla sfera pubblica della vita quotidiana, il cui peso non si limita a quello di segnaposto cronologico”⁸⁰, a configurarsi come modalità più efficace di autenticazione del testo come veridico. Nell’autofinzione il ricorso diffuso e continuo a

⁷⁸ Tirinanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, pag. 92

⁷⁹ Per esempio, la preferenza per i tempi commentativi (per lo più indicativo e passato prossimo) e la scelta di una cronologia lineare, dall’andamento cronachistico e prevalentemente piano, che contraddistinguono la quasi totalità delle scritture autofinzionali (e la totalità delle tre autofinzione di cui ci occuperemo oltre).

⁸⁰ *Ibid.*, pag. 94

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

riferimenti culturali, storici, cronotopici, onomastici ecc. appartenenti alla sfera pubblica e alla memoria condivisa (appartenenti, in altre parole, a quella che potrebbe essere definita come enciclopedia di massa del presente) è orientato a produrre “identità tra il nostro mondo e il mondo di invenzione”, a rendere “estremamente porosi e incerti”⁸¹ i confini tra l’uno e l’altro col fine di far percepire la narrazione come sostanzialmente veridica e di conseguenza credibile. L’autenticità del racconto autofinzionale risulta insomma in buona misura conseguenza dell’azione continua nel testo di questi riferimenti, capaci di invadere e di saturare il mondo di invenzione del romanzo con il mondo reale. Si tratta, anche in questo caso, di una strategia di vecchia data, utilizzata dai *novelists* già dalla fine del ‘700: il romanzo moderno si caratterizza infatti per la presenza al suo interno di dettagli (oggetti, eventi, nomi, luoghi appartenenti alla realtà empirica) apparentemente insignificanti⁸² ma indispensabili a produrre effetti di realtà, a far percepire il testo, che è testo di invenzione, come veridico e come realistico nel senso più cristallizzato del termine.

Se da un lato il riferimento ad elementi appartenenti alla memoria pubblica e condivisa dalla massa dimostra di riuscire nell’arduo compito di autenticare il testo autofinzionale come veridico, dall’altro costituisce uno dei limiti apparentemente più difficili da superare delle scritture autofinzionali. Opere sì invase dal presente perché rivolte sostanzialmente al pubblico del più stretto presente, sembrano tuttavia possedere un campo d’azione piuttosto limitato nel tempo, alla prova del quale sembrano non avere grandi possibilità di sopravvivere. Vero è che le opere letterarie del presente, obbligatoriamente inserite nel sistema del mercato editoriale che ne è tra l’altro condizione di possibilità (cioè di pubblicabilità), non ambiscono, consapevoli dei propri limiti, a quel riuso nella lunga durata che era proprio delle loro antenate. Tuttavia, non può che essere considerato un limite sostanziale il fatto che l’efficacia e la veridicità dei testi autofinzionali siano così subordinate agli effetti di reale o di vero permessi solo o soprattutto dal riferimento alla memoria pubblica e condivisa. Memoria che, nel presente, tende a configurarsi come eminentemente intra-generazionale, come per così dire a scadenza programmata, come limitata solo e soltanto a quella fetta di pubblico che possiede quella determinata memoria condivisa, fatta per lo più di dettagli (anche molto precisi), che una determinata autofinzione utilizza per essere letta come veridica e quindi ritenuta credibile. Un’autofinzione ambientata, per esempio,

⁸¹ Ibid., pagine 104-105

⁸² Ne è un esempio, sicuramente inflazionato ma ancora valido, il barometro, dettagliatamente descritto da Flaubert, presente nella casa della protagonista del celebre racconto *Un cuore semplice* (1877).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

nell'Italia dei secondi anni Novanta e dei primi anni Duemila, ovvero in un decennio o poco più dai connotati politici, culturali e materiali molto peculiari (e già oggi in gran parte irreversibilmente mutati), corre il rischio dell'illeggibilità per tutto il pubblico che di quegli anni non possiede una memoria (anche se di memoria *masscult* si tratta) solida ed estesa. In altre parole, i testi autofinzionali, essendo così strutturalmente legati nei dettagli alla fetta di realtà che tentano di rappresentare, sono soggetti a quella che potremmo definire vertigine generazionale: leggibili e molto efficaci, cioè capaci di ottenere dal lettore un riconoscimento veridico profondo, per quella generazione che possiede le coordinate culturali necessarie per una loro lettura piena e significativa, risultano per così dire illeggibili, nella misura in cui la loro veridicità viene disinnescata dalla mancato possesso di una memoria che permetta di decifrare i riferimenti di cui ci siamo occupati sopra, già per la generazione immediatamente successiva (o precedente). Illeggibilità tanto più problematica soprattutto in quei casi, tra l'altro i più frequenti, in cui l'ambiguità propria delle strutture dei testi autofinzionali si ripropone anche all'interno del sistema di riferimenti alla memoria condivisa utilizzati per creare una base referenziale che, apparentemente vera, si riveli anch'essa finta. In altre parole, in presenza di volute e consapevoli sconcordanze cronologiche, onomastiche, geografiche (ottenute magari sostituendo alla data di un evento pubblico una data riferita ad un altro evento o scambiando i nomi di due o più personaggi pubblici tra loro vicini, per esempio) necessarie, durante la lettura di secondo grado del testo, a potenziare quel dubbio, quello spaesamento conoscitivo che la scrittura autofinzionale mira ad ottenere, il contenuto di verità del testo rimane inaccessibile per tutti quei lettori che non possiedono gli strumenti, cioè quella determinata memoria condivisa, necessari a cogliere queste incongruenze. A confermare la scarsa gittata, lo scarso spettro d'azione e di leggibilità delle singole opere autofinzionali si aggiunge anche il fatto che, nella maggioranza dei casi e anche per gli scrittori più affermati, raramente le opere autofinzionali della narrativa italiana contemporanea vengono tradotte all'estero (proprio e in particolare per i motivi di cui sopra). Altro limite, contemporaneamente causa e conseguenza di quello appena descritto, della forma di scrittura che chiamiamo autofinzione sembra essere la sua richiesta (non sempre esplicita) al lettore di uno sforzo interpretativo che vada oltre all'immediatezza della lettura. Forma paradossale che tenta di problematizzare e di interrogarsi sulle possibilità conoscitive del romanzo nel mondo contemporaneo, l'autofinzione chiede al lettore una lettura lenta, composta anche e soprattutto di riletture, chiede di opporre resistenza al continuum della narrazione (pena il mancato conseguimento del pieno piacere del testo, che nelle scritture

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

autofinzionale risiede proprio nello svelare l'inganno e nel riflettere, problematizzandola, sulla dialettica vero-finto). Le scritture autofinzionali rischiano, in altre parole, di disinnescare quel grimaldello conoscitivo costituito dall'ambiguità delle loro strutture e dei loro contenuti, tutti atti a riprodurre e quindi a rivelare, rendendoli un po' più fragili, i meccanismi del circuito comunicativo del mondo contemporaneo, ovvero la capacità dei media di massa del presente di confondere i piani di realtà e i conseguenza di distinguere tra ciò che è vero e ciò che non lo è, ciò che è mediato e ciò che non lo è. Rischiano, in altre parole, di adeguarsi al meccanismo che tentano di smascherare a causa della complessità delle loro strutture e dello sforzo richiesto al lettore per penetrare in profondità la loro tensione conoscitiva e il loro contenuto, tutto in negativo e necessariamente ambiguo, di verità. Romanzo sperimentale della contemporaneità, l'autofinzione è una forma di scrittura complessa e raffinata, obbligata a ragionare su se stessa a partire dalle proprie fragilità e per questo ad alto rischio di fraintendimento per il lettore comune, ovvero per il lettore quantitativamente maggioritario e quindi almeno idealmente obiettivo primario di quella letteratura motivata da un serio impegno etico e civile. Con le parole di Tirinanzi de Medici: "in un'epoca che fa della disintermediazione il suo cavallo di battaglia, che mira a una (impossibile) immediatezza delle relazioni e della comunicazione, una tipologia testuale che all'apparenza punta su quella immediatezza e poi fa della rilettura, dell'interruzione del flusso narrativo, la sua strategia primaria di senso è a forte rischio incomprensione da parte dei lettori e anche degli autori che potranno prenderne i meccanismi e utilizzarli per favorire, anziché contrastare, questi processi"⁸³. Nonostante questo rischio, alcune autofinzioni italiane riescono o sembrano riuscire a scongiurare questa incomprensione, soprattutto in presenza di autori o autrici che appunto a partire da questo rischio muovono per tentare, tramite la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione, di opporsi tramite la letteratura al regime dominante dell'indistinzione. Autofinzione che, lo ribadiamo, sembra coagulare in sé tendenze e spinte di lunga data nel tentativo di produrre una forma di scrittura capace di rispondere in una maniera adeguata alla impossibilità, propria del *novel* all'interno del sistema iperrealistico del contemporaneo, di garantire trame realistiche tramite narratori impliciti. Se "lo sforzo dei migliori romanzieri delle ultime generazioni appare [...] quello di riuscire a giustificare narratori-autori e trame fittizi ma apparentemente veri, che riescano a esprimere l'attuale indistricabile connessione tra fiction e non fiction senza rimanere invischiati nella stessa

⁸³ Tirinanzi de Medici C., *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, in *Il verri*, numero 64, 2017, pag. 39

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

logica culturale, cioè senza diventare in ultima istanza falsi”⁸⁴, è proprio l’autofinzione (e, più in generale, tutto il comso pseudo-autobiografico) la forma che più e meglio d’altre si è incaricata di veicolare e sostanziare questo sforzo, con risultati spesso validi, importanti.

L’autofinzione, insomma, pur distinguendosi da altre tipologie testuali del presente per la bontà della sua sperimentazione narratologica e delle sue conseguenti potenzialità conoscitive, sembra configurarsi come tipo del romanzo sperimentale contemporaneo più interessante, più efficace ma allo stesso tempo più fragile, più soggetto a limiti strutturali. Forma di scrittura fondata su un paradosso (ovvero sulla incongrua compresenza di protocollo nominale e di patto romanzesco: vera e propria contraddizione non risolvibile), l’autofinzione sembra, soprattutto alla luce delle parabole, quasi sempre discendenti, dei testi e dei cicli autofinzionali della narrativa italiana contemporanea, essere legata “a premesse narrative che non possono durare troppo a lungo e non hanno l’autonomia di forme storiche più forti e di lunga durata all’interno del macroinsieme del romanzo”⁸⁵. Sorta di avanguardia del romanzo italiano (e non) contemporaneo, la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione, capace di aumentare (problematizzandole) le potenzialità conoscitive del romanzo realista e di farlo più e meglio di altre sperimentazioni narrative, sembra configurarsi come forma letteraria ad esaurimento programmata, destinata a non godere di una fortuna di lunga durata. Nella maggior parte dei casi e degli autori, ivi compresi i tre (Bruno Pischetta, Walter Siti e Giuseppe Genna) dei quali attraverseremo oltre alcuni esempi testuali, le opere autofinzionali risultano essere per lo più o apax all’interno della produzione letteraria dei singoli autori o momenti di cicli narrativi autofittivi che, col passare del tempo, tendono a perdere mordente, a farsi consumare dal paradosso narratologico che li sottende, spesso manifestando “un logoramento irreversibile dell’autore-personaggio”⁸⁶. Scommettendo su un io narrativo ipertrofico, forse anche per risarcire l’individualità dell’uomo (e dello scrittore) contemporaneo dalla irrilevanza che lo contraddistingue, l’autofinzione ha avuto ed ha il merito di donare nuova linfa al romanzo contemporaneo, reinvestendolo di una viva tensione conoscitiva ed etica ed interrogandosi a fondo sulle possibilità nel presente e per il presente del genere egemone della modernità letteraria occidentale. Tuttavia, fondata su un paradosso, su una contraddizione non eliminabile, la scrittura autofinzionale sembra incapace di risolvere il problema che la sottende e al quale,

⁸⁴ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pagine 19-20

⁸⁵ Marchese L., *L’io possibile*, pag. 266

⁸⁶ Ibid., pag. 265

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

allo stesso tempo, sembra di dare una risposta. Sembra, in altre parole, destinata a far divampare, anche nel lettore, il dubbio derivante dalla consapevolezza dell'indistinzione, dell'indecidibilità tra vero e finto (e falso) che inquina la realtà contemporanea, sia individuale che collettiva, senza però dare risposte soddisfacenti e senza riuscire a disgregare da dentro il sistema al quale tenta di opporsi. Rimane il fatto che le scritture autofinzionali, soprattutto in seno alla loro vocazione il più del volte eminentemente saggistica, al loro strutturarsi a partire dalle riflessioni sulla società e sul mondo dei loro autori-narratori, costituiscono una delle zone più vive, più interessanti e più meritevoli di attenzione della narrativa e, più nello specifico, del romanzo contemporaneo.

2.2 SUL SAGGISMO

Delle quattro principali modalità di autenticazione del racconto realistico italiano contemporaneo individuate da Casadei⁸⁷ le più fortunate e convincenti sembrano essere, come già affermato in precedenza, autobiografia (soprattutto nella sua variante autofinzionale) e saggismo. Approfondita nel capitolo precedente la modalità autobiografica, considerandola nella sua variante aggiornata alla contemporaneità, cioè l'autofinzione, tenteremo ora di comprendere come e quanto la scrittura saggistica, trovando diffusamente spazio all'interno della forma romanzo, costituisca una delle più importanti ed efficaci strategie discorsive utilizzate dai narratori italiani contemporanei. Cercheremo quindi di dimostrare e verificare l'ipotesi sottesa a questa analisi: che all'interno del romanzo italiano contemporaneo che si pone in continuità con la tradizione (reinterpretando da un lato il *novel* e dall'altro la categoria estetica di realismo) la forma narrativa più convincente e dotata di più potenza conoscitiva sia quella, tra l'altro anche quantitativamente maggioritaria o per lo meno significativa, che trova nel binomio saggismo-autobiografia la propria fisionomia e la propria principale strategia narrativa.

Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di dare consistenza a quell'idea complessiva sulla narrativa italiana contemporanea che individua nella doppia ri-attualizzazione da un lato della tradizione del *novel* e dall'altro della categoria estetica di realismo l'aspetto forse più importante e interessante dell'attuale produzione romanzesca, sia nazionale che internazionale. Nel farlo, abbiamo individuato nell'autofinzione, come forma di scrittura in prima persona capace di adattare modi e strutture dell'autobiografia tradizionale al contemporaneo, il tipo più riuscito e forse più ambizioso del romanzo sperimentale del presente. Autofinzione che, più e meglio di altre forme di scrittura capaci di affermarsi nello spazio letterario del contemporaneo, si interroga (e ci interroga) in profondità sui tre aspetti più soggetti a criticità che caratterizzano il rapporto tra letteratura e mondo nel nostro presente: il ruolo e la funzione di autore e di io testimoniale nell'opera letteraria; le possibilità conoscitive del romanzo, come macro-forma di lunga durata; lo sforzo di realismo che, pur assumendo forme eterogenee e rispondendo ad esigenze non sempre condivise e omogenee, sembra caratterizzare buona parte della narrativa contemporanea. Forma capace di attirare buona parte dell'attenzione, specie se volta ad interpretare la narrativa contemporanea, della critica, l'autofinzione non è tuttavia, nonostante la visibilità di cui

⁸⁷ Le ripetiamo: iperbolicità, saggismo, autobiografia, allegoria.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

gode, forma di scrittura e fenomeno sufficiente a permettere e a sostanziare le due ri-attualizzazioni di cui sopra.

Difficile negare che il romanzo genericamente realista, almeno e marcatamente a partire dal primo Novecento, abbia trovato nella compresenza, nella ibridazione tra narrazione, autobiografia e saggio quella che ancor oggi sembra configurarsi come la sua più importante strategia discorsiva. Soprattutto nel Novecento, secolo di crisi e di rimescolamento dei generi letterari, proprio la saggistica, come genere meno rigido e più disponibile di altri alla contaminazione, si è diffuso capillarmente e, in particolare, è penetrato in profondità nel romanzo. In continuità con la tradizione del *novel*, soprattutto nella sua versione per così dire tramandata dalla stagione del modernismo, anche il romanzo italiano contemporaneo, attraverso forme a volte nuove a volte adattate al presente, sembra trovare nella compresenza di autobiografia e saggismo e nel loro rapporto reciproco una strategia solida ed efficace. Abbiamo già accennato in precedenza, anticipando ciò che a breve seguirà, come e quanto le opere autofinzionali, come esempi più interessanti e forse più felici della narrativa contemporanea, siano per lo più opere a dominante saggistica, innervate capillarmente di brani in cui la riflessione si alterna, spesso completandola e investendola di senso, alla narrazione. Le autofinzioni italiane contemporanee, interpretate in questa prospettiva, possono essere considerate o romanzi-saggio veri e propri o saggi narrativi inglobati, a volte nascosti, in un involucro romanzesco. È bene e necessario tuttavia, a questo punto, cercare di spiegare che cosa intendiamo per saggismo, genere per eccellenza fluido e privo di determinazioni teoriche ben sedimentate, e come e in che modo la narrativa contemporanea trova nel saggio, inserendolo e mimetizzandolo in forme narrative più riconoscibili e codificate, quella che sembra emergere come forma più adatta a permettere di rappresentare e di interpretare tramite la parola scritta la realtà contemporanea.

In massima sintesi, la saggistica è una forma di scrittura, un genere letterario indispensabile ad interpretare la realtà storica e sociale alla quale, per lo più in presenza, si riferisce: ad essa dobbiamo la descrizione dei contesti storico-culturali nei quali si dispiegano i generi letterari più codificati e considerati maggiori. Genere poco normato, non dipendente da regole formali e stilistiche precise, il saggismo si configura come il più informale, il più fluido e il più disponibile a ibridazioni tra i generi letterari, capace di trovare spazio all'interno delle altre forme di scrittura e di farlo anche con pervasività. Caratteristiche principali della scrittura saggistica, in continuità con quelle esemplificate e inaugurate dai padri del moderno genere saggistico, ovvero Montaigne prima e Kierkegaard poi, sono: "il punto di vista rigorosamente

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

soggettivo, l'onestà sincerità, l'occasionalità e la singolarità concreta, il diletterismo antispecialistico che permette una flessibile aderenza all'oggetto e all'esperienza vissuta" e "l'acume intellettuale e dialettico"⁸⁸. In altre parole, il saggista (tale, come scrittore, se e solo se dotato di un certo talento letterario e di una certa padronanza delle tecniche e delle figure della scrittura letteraria) è un individuo che, in un rapporto concreto e organico con la realtà nella quale è materialmente inserito e sulla quale si esprime, riflette su di sé, sul mondo e sul rapporto tra sé e mondo a partire dalla propria esperienza personale, senza pretendere di produrre verità assolute o sistematiche e rivendicando la soggettività e la parzialità del proprio punto di vista. Notiamo già qui che il carattere necessariamente e costitutivamente soggettivo della scrittura saggistica non può che suggerire una vicinanza e una facile sovrapposibilità appunto tra saggismo ed autobiografia, genere per così dire soggettivo per eccellenza. Non solo: il carattere consapevolmente e volutamente antispecialistico e antisistemico del saggismo letterario garantisce una particolare e profonda consonanza tra scrittura saggistica e romanzo contemporaneo. Nel nostro presente, infatti, lo scrittore, e in particolare il romanziere, a causa della iper-specializzazione dei saperi si vede precludere il gesto che era ancora in qualche misura possibile per l'intellettuale novecentesco, ovvero l'interpretazione globale, interdisciplinare e sistematica della realtà. Lo dimostra, per fare un esempio, l'assenza, nell'insieme della narrativa contemporanea, di romanzi che si occupino, con profonda e precisa cognizione di causa, della questione ambientale e dell'inquinamento globale: tematiche che riguardano sì i destini generali, che intrattengono sì un rapporto decisivo e totale con la vita dell'uomo, ma che richiedono saperi specialistici preclusi al romanziere, inevitabilmente costretto a rivendicare l'onestà e la parzialità del proprio punto di vista in opposizione all'impossibilità di produrre rappresentazioni e interpretazioni sistematiche e complessive della realtà. Nel presente, quindi, il romanzo, come "ammiraglia schierata contro il pensiero sistematico, unica forma forse possibile per cogliere i destini generali che altre formazioni discorsive faticano a raccontare"⁸⁹, e la scrittura saggistica, nella quale allo specialismo si preferisce l'acume intellettuale e lo spirito critico propri del punto di vista, sempre parziale e soggettivo, di chi scrive, si configurano come forme di scrittura consonanti e disponibili ad agire simultaneamente.

⁸⁸ Berardinelli A., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2012, pag. 20

⁸⁹ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 212

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Già a partire dai grandi romanzieri-saggisti del primo Novecento la riflessione filosofico-intellettuale trova spazio nella finzione romanzesca, venendone legittimata e contemporaneamente legittimandola e decifrandola. Dai primi decenni del XX secolo, in altre parole, il saggio penetra in profondità nel romanzo mentre questo trasforma, rispetto a quello tipicamente ottocentesco, la propria fisionomia, superando l'illusione di controllare e di interpretare complessivamente la realtà tramite narratori onniscienti in terza persona a favore dell'approfondimento della realtà soggettiva, degli itinerari conoscitivi di personaggi che, in prima persona, raccontano la propria personale esperienza. Già a quest'altezza, non così diversamente da quello che accade oggi, il saggismo, come genere che "ama dominare senza che il suo dominio appaia come tale"⁹⁰, si inserisce nella forma romanzo e lo fa con la "funzione di moderare, di tradurre comunicativamente e concettualmente esperienze artistiche solipsistiche e chiuse in se stesse, rimediando in parte al franare delle regole e dei codici tradizionali, e gettando dei ponti interpretativi in direzione di un pubblico sempre più sconcertato"⁹¹.

Tentiamo ora di ampliare ancora un po' la definizione e la descrizione del genere saggistico per come lo intendiamo e in riferimento alla sua peculiare e caratteristica vicinanza sia alla scrittura autobiografica sia alla forma romanzo, nella quale da ormai più di un secolo ha trovato stabilmente spazio. Genere, già a partire dai saggi archetipici di Montaigne, dell'autocoscienza laica e dell'impegno e della responsabilità individuale, il saggismo, come scrittura atta a tradurre e a comunicare al pubblico l'esperienza e la riflessione sulla realtà dell'individuo che pensa e scrive, risulta costitutivamente legato ad una sorta di obbligo di realismo, ad una necessaria coerenza e corrispondenza tra testo e contesto materiale e comunicativo all'interno del quale saggista e suo pubblico sono inseriti. In altri termini, possiamo definire saggistico quel genere letterario "in cui la situazione empirica di chi scrive e il fine pratico della scrittura sono i primi responsabili dell'organizzazione [...] del testo" e nel quale "il riferimento alla realtà empirica e l'impegno alla coerenza razionale non possono essere del tutto obliterati all'invenzione letteraria"⁹². Invenzione letteraria che, soprattutto nei casi in cui la scrittura saggistica abita lo spazio del romanzo o si configura come saggio narrativo, non viene negata quanto piuttosto piegata e subordinata alla necessità di mantenere una certa fedeltà agli eventi reali, appartenenti alla cronaca o alla storia e

⁹⁰ Berardinelli A., *La forma del saggio*, pag. 17

⁹¹ *Ibid.*, pag. 27

⁹² *Ibid.*, pag. 75

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

considerati come reali, come realmente accaduti, sia dall'autore che dal pubblico. Quasi parallelamente, anche se in maniera tutt'altro che speculare, alle strutture che regolano l'autofinzione (questa, ambigualmente sospesa tra invenzione e aderenza alla realtà, tra *fiction* e *non fiction*), il genere saggistico coniuga la necessità e la potenza conoscitiva dell'invenzione propria della scrittura letteraria con il suo fine pratico, con il suo configurarsi come scrittura della responsabilità e dell'impegno individuale.

Anche e soprattutto quando inventa, il saggista "vuole essere preso alla lettera, tiene aperta la comunicazione fra testo e orizzonte pratico, fra testo e contesto"⁹³. Il più sociale e il più politico tra gli scrittori, il saggista si rivolge ad un pubblico del quale accetta abitudini e pregiudizi (pena il non venir letto o il non venir compreso), a volte confermandoli e altre volte, in presenza di un maggiore o più consistente sforzo di realismo, contraddicendoli, magari fino a ripensare la realtà presente. Basato sull'esperienza personale dello scrittore e sulla contemporanea e complementare necessità di trasmetterla e di renderla comprensibile al pubblico all'interno di un determinato contesto comunicativo, il saggio si potrebbe quindi definire come forma di scrittura nella quale "una riflessione e una argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinati nella costruzione retorica e stilistica del testo"⁹⁴. Oggi come nel passato, il saggismo, come forma di scrittura non solo dotata di una sua piena autonomia letteraria ma anche capace di completare e di arricchire le altre forme di scrittura dal loro interno (soprattutto in contesti – e tale è quello odierno – in cui l'astrattezza della pura riflessione provoca l'allontanamento e la diffidenza del pubblico), occupa uno spazio di frontiera all'interno del sistema dei generi letterari. Rimanendo all'interno della metafora della frontiera, di fortiniana memoria, possiamo definire lo spazio del saggismo come quello spazio in cui è o dovrebbe essere "impossibile distinguere fra giudizi letterari, considerazioni di costume, critica della cultura, valutazioni politiche"⁹⁵; in cui la scrittura letteraria, collocandosi ostinatamente in un rapporto agonistico con la realtà nel tentativo di smascherarne le contraddizioni, si mantiene "riluttante a staccarsi dalla soggettività e dal livello della comunicazione quotidiana e, nel medesimo tempo, renitente a fingere umanità, cordialità e facilità in argomenti che non possono concederle senza menzogna"⁹⁶. Il

⁹³ Ibid., pag. 76

⁹⁴ Ibid., pag. 76, parentesi mia.

⁹⁵ Fortini F., *Quattro questioni di frontiera*, in *Insistenze*, Garzanti, Milano, 1985, pag. 94

⁹⁶ Ibid.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

saggismo, in altre parole, configurandosi come forma di scrittura dell'impegno e della responsabilità personale, si innesta e si diffonde all'interno delle altre forme di scrittura, in primis e soprattutto quella del romanzo, guadagnandosi lo spazio e le possibilità comunicative che altrimenti il gusto del pubblico e le ingerenze del mercato editoriale negherebbero con forza. In un contesto come quello contemporaneo, il saggismo, scrittura della riflessione astratta, spinto ai margini del sistema letterario e del mercato editoriale, si afferma con forza e con sorprendente vitalità all'interno di quei generi letterari che, dall'interno, riesce addirittura a dominare. Dominio del saggismo, quello dall'interno, che sembra evidente, sia per la frequenza con cui si manifesta sia per l'efficacia dei suoi risultati, soprattutto all'interno dell'insieme dei romanzi contemporanei, italiani e stranieri. Spesso caratterizzati dalla presenza di parti saggistiche, più o meno mimetizzate nel testo, che del significato complessivo del testo sembrano assumersi la responsabilità, molti tra i migliori romanzi della narrativa italiana contemporanea fanno, più o meno consapevolmente, del saggio la propria principale strategia discorsiva, specie nei casi in cui vengono investiti da un certo sforzo di realismo. Se a seguire l'analisi di alcuni brani di romanzi italiani del presente tenterà di dare consistenza a questa ipotesi, possiamo affermare già ora, come del resto fatto più volte nelle pagine precedenti, che, all'interno dell'insieme dei romanzi italiani contemporanei che si pongono in continuità con la tradizione tramite le due ri-attualizzazioni di cui sopra, quelli dagli esiti più convincenti sembrano ottenere buona parte della propria efficacia dall'azione simultanea dei modi dell'autobiografia e della scrittura saggistica. Il binomio autobiografia-saggismo sembra emergere insomma, dall'insieme dei romanzi italiani contemporanei, come strategia discorsiva capace più e meglio di altre di reinvestire il romanzo di un impegno e di una valenza non solo conoscitiva ma anche, se vogliamo, etica e civile.

2.3 (PSEUDO)AUTOBIOGRAFIA E SAGGISMO: UNA FORMA DEL ROMANZO ITALIANO CONTEMPORANEO

Come già più volte affermato, a partire dal primo Novecento il romanzo, come genere egemone della modernità e come forma di scrittura soggetta a continui assestamenti e mutamenti, subisce delle sensibili trasformazioni rispetto al romanzo tipicamente ottocentesco. Se da un lato, con la stagione del modernismo, il romanzo tende a interessarsi soprattutto alla realtà soggettiva, tramite narratori non onniscienti in prima persona, dall'altro la riflessione filosofico-esistenziale si incorpora nella struttura della finzione romanzesca, con esiti che spaziano dal romanzo-saggio in senso stretto a romanzi dalla forte vocazione saggistica, disseminati al loro interno di più o meno mimetizzati saggi narrativi. A favorire questa penetrazione della forma saggio all'interno del romanzo, lo abbiamo già accennato, è soprattutto il suo essere un genere letterario fluido, non soggetto a regole stilistiche e formali rigide, disponibile all'ibridazione e alla contaminazione con gli altri generi letterari (all'interno dei quali, tra l'altro, spesso si guadagna lo spazio che altrimenti, come scrittura della pura riflessione, gli sarebbe precluso dal e nel sistema letteratura).

Non solo: il saggio, "facendo del suo autore uno degli oggetti principali del discorso [...] sin dalla sua nascita si presenta duttile e facilmente adattabile entro strutture narrative"⁹⁷. La presenza necessaria e ineliminabile dell'autore come individuo reale che traduce e comunica la propria esperienza esistenziale e intellettuale all'interno del saggio rende quasi obbligata una certa, e del resto evidente, consonanza e vicinanza con la forma romanzo per come si afferma e si sviluppa a partire soprattutto dall'inizio del XX secolo. Romanzo del Novecento che, progressivamente assottigliata al suo interno la distanza tra autore reale e personaggio, mettendo in crisi il concetto bachtiniano di extralocalità e investendo il dato autobiografico di una rilevanza sempre maggiore, ha prodotto, soprattutto negli ultimi decenni, opere nelle quali non solo la prima persona è quasi obbligato modo grammaticale del narrare ma anche e soprattutto testi nei quali, in maniere più o meno sfumate, la coincidenza tra autore narratore e personaggio diventa condizione necessaria per l'efficacia e per l'ottenimento di una certa veridicità del testo. Necessità, quella di garantire la veridicità della narrazione tramite il coinvolgimento diretto dell'autore nel testo, che appare tanto più evidente soprattutto in tutte quelle opere che possono rientrare nel filone, coniato dalla critica, del *ritorno alla realtà*. Filone all'interno del quale, più marcatamente in quelle opere (le più, a nostro avviso, felici) che preferiscono validare il contenuto veridico del testo tramite la

⁹⁷ Marchese L., *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, pag. 153

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

testimonianza piuttosto che attraverso il documento, il romanzo italiano contemporaneo ha prodotto e preferito, tra le altre, una forma ibrida, oscillante tra la narrazione autobiografica (meglio: pseudo-autobiografica) e la riflessione saggistica. Questa sorta di compromesso tra narrazione autobiografica e riflessione saggistica trova nella forma di scrittura che chiamiamo autofinzione (nell'accezione proposta nei capitoli precedenti) quella che è forse la sua realizzazione più interessante e tale perché più capace di interrogarsi, attraverso il dialogo e il confronto con le forme tradizionali, sulle attuali possibilità e potenzialità del romanzo. Superata o rifiutata l'opposizione tra fiction e non fiction, è infatti "tra le convenzioni discorsive autobiografiche e quelle informativo-saggistiche" che il romanzo contemporaneo sembra individuare una fisionomia adatta a rappresentare la realtà contemporanea: molto spesso, infatti, "la finta autobiografia tende a configurarsi come racconto che riguarda lo spazio pubblico più che il soggetto" e, contemporaneamente, "la cronaca può ribaltarsi in racconto autofinzionale"⁹⁸.

A partire dalla metà degli anni Novanta nella narrativa italiana contemporanea si affermano, contemporaneamente, due tendenze significative: da un lato, in controtendenza rispetto alle poetiche postmoderniste, inizia a manifestarsi un recupero serio, non ludico, di forme e modi della tradizione, con la quale si tenta in qualche modo di dialogare; dall'altro, tramite forme e strategie eterogenee e con esiti anche molto distanti tra loro, narratori e narratrici, apparentemente mossi da una esigenza percepita come comune e condivisa, tentano di affidare alla letteratura una funzione eticamente (e civilmente) impegnata tramite quello che potremmo definire un generale sforzo di realismo. Dagli anni Novanta in poi, in altre parole, il romanzo italiano contemporaneo, con un leggero ritardo rispetto ad alcune opere e ad alcuni autori stranieri (i vari Roth, Houellebecq, Wallace, Bolaño già citati in precedenza), ritorna, tramite poetiche genericamente realistiche, ad occuparsi della realtà e a tentare di rappresentarla con un intento conoscitivo forte, ragionato e non privo di una qualche fiducia nei propri esiti. Questo processo, capace di andare oltre l'opposizione un po' sterile tra *fiction* e *non fiction*, avviene soprattutto tramite il recupero del romanzo tradizionale, del *roman* nella sua versione novecentesca, e tramite processi di ibridazione e di contaminazione tra generi: in questi anni, infatti, "il romanzo corteggia il reportage, tra documentazione e denuncia, e la scrittura si presenta come testimonianza veridica, recuperando i modi dell'autobiografia"

⁹⁸ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 192

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

e mescolando “racconto, saggismo e testimonianza”⁹⁹. Il romanzo italiano contemporaneo, quindi, sembra tendere verso una scrittura veridica da ottenere o tramite scritture documentarie, come il reportage e le scritture ad esso affini, o tramite quello che possiamo definire realismo testimoniale, nel quale il contenuto realistico del testo viene garantito dalla presenza nello stesso dell'autore come testimone e come responsabile del narrato. In questo caso, ovvero nei romanzi in cui è il valore della testimonianza a garantire la veridicità del narrato, la validazione del contenuto realistico del testo sembra avvenire, come già affermato sulla orme di Casadei, tramite due direttrici principali, tra loro intrecciate: l'autobiografia e il saggismo. Del recupero dei modi dell'autobiografia, adattata alla fisionomia dell'io contemporaneo e spinta tramite il paradosso autofinzionale verso i suoi limiti sia epistemologici che conoscitivi, ci siamo occupati in precedenza. Ricapitolando: la validazione del contenuto realistico del testo non può che passare (così ci sembra), oggi, attraverso l'implicazione diretta dell'autore nel cosmo del narrato, in continuità con ciò che da più di un secolo avviene nel romanzo realista occidentale. Implicazione, tuttavia, apparentemente diretta, non mediata, ma costitutivamente e necessariamente ambigua: l'autofinzione, nella quale la narrazione è affidata a un alter-ego dell'autore che, apparentemente vero, si rivela come finto, come inventato, provoca una frizione tra vero e non vero, tra reale e inventato che, suscitando un dubbio irrisolvibile nel lettore, produce uno sforzo ermeneutico e obbliga ad una riflessione sull'indistizione tra i vari livelli di realtà di portata altrimenti difficile da ottenere. I fatti raccontati dall'io vero-finto dell'autofinzione, fatti non accaduti o immersi in un flusso che li falsifica, spostano, svuotati della loro valenza empirico-fattuale, l'attenzione sui significati di secondo grado del testo, quasi sempre e capillarmente trasmessi tramite i brani saggisti di cui è disseminato. Svalutata la trama del testo, che non è fine ma semplice mezzo, motore della narrazione, e in assenza, nella maggioranza dei casi, di un *plot* solido e dotato di significato in sé, il regime autofinzionale sposta il baricentro del testo verso il significato che le riflessioni del protagonista si assumono il compito di trasmettere, traducendo e rendendo comunicabile l'esperienza intellettuale dell'autore. Sintetizzando e semplificando, sembra legittimo ipotizzare che la soluzione autofinzionale, in quei casi (maggioritari) in cui il testo rivela una forte vocazione saggistica, sfrutti la fiducia e la possibilità di identificazione da parte del lettore derivanti dal coinvolgimento diretto dell'autore nel testo non tanto per trasmettere il significato una

⁹⁹ Afrifo A., Zinato E., *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Carocci editore, Roma, 2011, pag. 92

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

esperienza individuale, del resto percepita come incapace di farsi carico di una qualche esemplarità, quanto piuttosto per permettere all'autore, attraverso il gesto saggistico che alla radice sembra motivarne la scrittura, di dare una qualche concretezza e quindi una certa credibilità alle proprie riflessioni astratte e generalizzanti su di sé, sul mondo e sul rapporto tra sé e mondo. In altre parole, autori e autrici autofinzionali, utilizzando l'autobiografia non come fine ma come mezzo, si collocano "sul versante di coloro che al genere letterario dell'autobiografia hanno unito il saggismo, a cominciare da Montaigne": ad essi è, infatti, "l'analisi in secondo grado del sé che interessa [...], non l'esibizione di un'esperienza"¹⁰⁰. Analisi di secondo grado del sé che, su questo versante, sembra il più delle volte motivata da uno sforzo di realismo alla maniera del *novel*, dall'esigenza o dalla volontà di mettere in primo piano e di approfondire non tanto il sé autoriale quanto piuttosto i rapporti interpersonali, sociali e storicamente determinati che questo sé può permettere di descrivere e di interpretare sulla pagina.

La commistione di autobiografia, come autofinzione, e di saggismo sembra inoltre regolata da una gerarchia precisa: nonostante l'apparente centralità dei fatti raccontati, particolarmente attraenti in quanto riferiti a un narratore-personaggio che sembra coincidere con l'autore in carne ed ossa, il significato del testo, sia particolare (in riferimento ai singoli fatti narrati) sia complessivo, sembra contenuto proprio nei brani saggistici che, incorporati nella e permessi dalla finzione narrativa, costituiscono il nucleo profondo del narrato. Scopo dei romanzi italiani contemporanei ai quali ci stiamo riferendo, in altre parole, non è la trasmissione di una esperienza esistenziale esemplare quanto piuttosto la possibilità di "condensare [...] attraverso racconti dalla forte componente saggistica"¹⁰¹ le riflessioni sul mondo che, sì legate alla propria particolare esperienza esistenziale ma capaci di un gesto includente e generalizzante, gli autori faticherebbero, tramite forme altre, a trasmettere ai lettori.

La mescolanza e la coazione di autobiografia e saggismo nel romanzo italiano contemporaneo sembrano affermarsi come tentativo apprezzabile di produrre una nuova forma narrativa che, reinterpretando forme di lunga durata, scommetta sulla possibilità di rappresentare realisticamente la realtà contemporanea, il mondo attuale. Sul sostrato di base del *novel*, costituito da rappresentazione seria del quotidiano di individui qualsiasi su di uno sfondo storico-sociale determinato, il romanzo contemporaneo, italiano e non, forte del

¹⁰⁰ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 251

¹⁰¹ *Ibid.*, pag. 15

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

fatto che il racconto serio e credibile della vita di individui comuni continua ad interessare il pubblico, innesta forme e modi sperimentali nel tentativo di mantenere una certa vitalità. In quest'ottica, la scelta di una postura saggistica forte all'interno di una forma di scrittura sperimentale come l'autofinzione sembra dovuta alla volontà di rappresentare la realtà scongiurando il rischio, corso dai più, di fare della realtà e della sua rappresentazione uno sfondo condivisibile, riconoscibile come credibile, sul quale dispiegare una esibizione di sé che, seppur mascherata, risulta anacronistica. Saggismo e paradigma autofinzionale servono l'uno a scongiurare, esplicitandolo ed esaltandolo, questo rischio e l'altro, tramite il paradosso sul quale si struttura, a mettere in dubbio la possibilità di una ingenua affermazione autobiografica, che appare ormai fuori tempo massimo. Saggismo e paradigma autofinzionale, ibridati a produrre una possibile forma del romanzo contemporaneo, agiscono inoltre nella medesima direzione: avendo come comune obiettivo la demolizione della confusione tra piani, del falso in forma di realtà che caratterizza il mondo contemporaneo, sfidano l'indistinzione tra vero e finto da dentro, nel tentativo, a volte riuscito, di far esplodere il puro fittizio.

Prima di analizzare, nel tentativo di confermare e di dare una qualche validità a ciò che abbiamo fin qui affermato, operiamo, per evitare confusione, una distinzione, in riferimento al romanzo autofinzionale sul quale ci siamo concentrati, tra romanzo-saggio e saggio narrativo. Due forme, queste, che, mescolando narrazione e riflessione, finzione romanzesca e scrittura saggistica, sembrano affermarsi nella narrativa italiana contemporanea come quanto meno rilevanti e sembrano farlo anche come romanzo autofinzionale. Difficile affermare che il romanzo autofinzionale, così come lo abbiamo descritto e inteso fino ad ora, sia ascrivibile in tutto e per tutto alla forma del romanzo-saggio. Altrettanto difficile sembra tuttavia ipotizzare che le opere autofinzionali siano dei romanzi nei quali, più o meno mimetizzati nel testo, trovano spazio saggi narrativi, sia tra loro dipendenti sia in maniera puntiforme e per così dire autonoma. Più facile, apparentemente corretto ma meno legittimo, ritenere il romanzo autofinzionale una sorta di ibrido tra romanzo-saggio e saggismo narrativo. Forma sperimentale del romanzo contemporaneo, l'autofinzione non sembra tanto assumere o sfruttare, riproducendole, forme della tradizione, quanto piuttosto creare una nuova forma narrativa capace di assumersi, problematizzandoli, i compiti assunti delle forme e dei generi letterari tradizionali. Per quanto riguarda il romanzo-saggio, l'autofinzione ne assume e ne attualizza più il compito, più l'intento conoscitivo che la forma: se, infatti, il romanzo-saggio, così come ce lo tramandano i suoi archetipi primo-

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

novacenteschi, si era incaricato non solo di rappresentare, attraverso una forma per lo più ipertrofica e dal sapore per così dire enciclopedico, la realtà coeva ma anche di ripensarla, di scommettere su di un'utopia, il romanzo autofinzionale, tramite una forma più nervosa e più contratta, sembra invece configurarsi come "forma ideale per trarre bilanci sulla propria epoca, per congetturare su un mondo che non può essere diverso da quello che appare"¹⁰². Al *there's no alternative* che sembra caratterizzare la realtà contemporanea l'autofinzione, sia tramite la forma che tramite il contenuto, oppone la propria capacità di svelare, a mo' di antidoto, i meccanismi del mondo contemporaneo con la speranza da un lato di renderli più fragili e dall'altro di educare il lettore ad un esercizio di distinzione tra i piani di realtà che, sovrapposti e tra loro confusi nel nostro presente, ci gettano in una condizione conoscitiva piuttosto precaria. Per quanto riguarda, invece, la forma di scrittura che chiamiamo saggio narrativo, l'autofinzione si configura come forma che, grazie al racconto genericamente autobiografico sul quale si struttura, apre spazi altrimenti difficilmente ottenibili a una forma di scrittura prevalentemente astratta come quella saggistica, a patto che questa sfrutti i meccanismi e le possibilità garantite dalla finzione romanzesca. Nell'autofinzione, infatti, narrazione veridica, rigorosamente in prima persona, e riflessione si avvicendano e si confermano a vicenda l'un l'altra col fine di rendere più concreto il discorso saggistico e, allo stesso tempo, di investire di un significato di secondo grado, e magari complessivo, i fatti narrati (spesso privi di un senso capace di connetterli agli altri). Nel romanzo autofinzionale, in questo senso ascrivibile alla dimensione del saggio narrativo, "il racconto dei fatti fornisce al saggio una traccia da seguire, conferisce un'ipotesi di unità che non ne preclude la natura di testo dalla trama frammentaria e dalla scrittura aperta"¹⁰³. Nell'autofinzione, e sfruttandone i complessi meccanismi, la scrittura saggistica, fattasi scrittura anche narrativa, riesce a guadagnarsi un spazio (da intendersi anche come spazio di leggibilità da parte di un pubblico relativamente ampio) che altrimenti, come scrittura astratta e non narrativa, le sarebbe altrimenti precluso. Il saggio, come saggio narrativo o narrativizzato, si serve insomma, nelle opere autofinzionali, della finzione/invenzione narrativa per validare, per "dare forza a un discorso teorico che", se chiuso in sé stesso, "viene percepito come inerte e distante dal pubblico di massa: lo *storytelling* e il coinvolgimento mimetico servono", in massima sintesi,

¹⁰² Marchese L., È ancora possibile il romanzo saggio?, pag. 154

¹⁰³ Ibid.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

“a controbilanciare la percepita astrattezza del saggio” ¹⁰⁴e a scongiurarne la scarsa leggibilità.

Nei prossimi capitoli, nel tentativo di verificare tramite l'analisi, nella loro varietà concreta, di tre romanzi italiani contemporanei l'ipotesi astratta che abbiamo formulato, analizzeremo segmenti testuali prelevati dalle tre opere autofinzionali che abbiamo scelto col fine di descrivere e di far emergere quella commistione, quella dialettica tra autobiografica e saggismo nella quale abbiamo individuato una delle più interessanti e valide forme del romanzo italiano contemporaneo.

¹⁰⁴ Ibid.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

III. TRE ESEMPI

Tra i molti, moltissimi romanzi italiani pubblicati dalla metà degli anni Novanta in poi che possono rientrare nella nebulosa dell'autofinzione, individuare quelli che più e meglio d'altri possono permetterci di verificare l'ipotesi interpretativa sulla narrativa italiana contemporanea che abbiamo proposto nei capitoli precedenti non può che dipendere, almeno in parte, dalle letture e dal gusto di chi scrive.

Michele Mari, Antonio Moresco, Rino Genovese, Giulio Mozzi, Giuseppe Genna, Tiziano Scarpa, Emanuele Trevi, Antonio Scurati, Mauro Covacich, Walter Siti, Vitaliano Trevisan, Giorgio Vasta: questi narratori, prelevati un po' casualmente sfogliando le pagine del già citato studio sull'autofinzione di Lorenzo Marchese, sono solo alcuni degli autori e delle autrici italiani contemporanei che, grosso modo dalla metà degli anni Novanta in poi, si sono cimentati in scritture che (a patto di intenderla nella maniera ampia e includente proposta nei capitoli precedenti) possono rientrare all'interno della forma di scrittura che chiamiamo autofinzione. Il sovraccarico quantitativo relativo alle opere pubblicate negli ultimi anni non può che costringerci, nel motivare la scelta di alcune opere e la conseguente esclusione delle altre, ad esplicitare e ad ammettere i limiti sottesi ad un'analisi sulla letteratura contemporanea come la presente: non potendo leggere tutti gli autori e tutte le opere considerabili e/o considerate autofinzionali, la scelta dei testi da analizzare non può che essere viziata da una non trascurabile parzialità (è inevitabile, insomma, che sfugga o che possa sfuggire qualcosa). Se, tuttavia, lo scopo dell'indagine e del tentativo interpretativo qui proposto è quello di produrre una ipotesi complessiva sulla narrativa italiana contemporanea sì consapevole della propria parzialità ma motivata da un gesto serio e dignitoso, allora anche la scelta (che giustificheremo in seguito) di soli tre esempi testuali può bastare per lo meno a dare una qualche legittimità a questo lavoro.

La scelta dei tre romanzi autofinzionali che stiamo per analizzare risponde innanzitutto ad un criterio cronologico: *Com'è grande la città* (1996) di Bruno Pischetta e *Italia de profundis* (2008) di Giuseppe Genna, passando per *Troppi Paradisi* (2006) di Walter Siti, coprono un arco temporale di più di dieci anni (che diventano più di quindici considerando le edizioni riviste dei testi di Siti e di Genna, ripubblicati nel 2014). Lette e analizzate in ordine cronologico di pubblicazione queste tre autofinzioni, proprio perché tra loro distinte da differenze ascrivibile anche al mutamento di contesto nel quale sono state prodotte, come *exempla* potranno permetterci di mostrarne continuità e discontinuità. Il tutto, rimanendo fedeli ad un approccio alle forme e ai fenomeni letterari che li consideri sempre come parte

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

di un processo, di una sorta di continuità (disseminata di discontinuità) storica. Non solo: le differenze che, ferma restando la loro struttura autofinzionale, contraddistinguono i testi presi in esame, le poetiche e i contesti di provenienza e di azione dei nostri tre autori ci daranno la possibilità di mostrare come e quanto questi romanzi autofinzionali trovino tutti nella commistione di (pseudo)autobiografia e saggismo la loro strategia discorsiva preferita e più significativa.

Ricapitolando: nell'affollato insieme delle autofinzioni italiane contemporanee la nostra scelta è ricaduta su tre opere che, munite di una certa qualità letteraria e capaci di una certa efficacia conoscitiva e comunicativa, ci sembrano riflettere a partire da e suoi presupposti della società occidentale contemporanea. Tre romanzi che, inoltre, sembrano tutti intrattenere un rapporto con la tradizione, con forme letterarie di lunga durata e soprattutto con la forma del *novel*, reinterpretata dai tre autori presi in esame con esiti sì differenti ma accomunati dalla preferenza per una strategia, per una fisionomia comune. Sia Pischetta sia Siti sia Genna, infatti, nei rispettivi romanzi autofinzionali costruiscono il testo tramite l'intreccio di due scritture (quella autobiografica e quella saggistica) che si validano l'una con l'altra e nel farlo confermano quella tendenza forte e forse maggioritaria nel romanzo italiano contemporaneo che trova nella contaminazione e presenza di (pseudo)autobiografia e scrittura saggistica la propria fisionomia preferita.

3.1 BRUNO PISCHEDDA, *Com'è grande la città* (1996)

Dunque mi apprestai a organizzare il materiale lungo due direttrici convergenti, una in forma di diario, volta a catturare quanto potevo della vicenda contemporanea [...], l'altra a carattere saggistico, talora extravagante, occasionale.¹⁰⁵

Così scrive Bruno Pischedda¹⁰⁶ nella postfazione al suo romanzo *Com'è grande la città* nell'edizione del 2008, a dodici anni dalla sua prima pubblicazione. In questo romanzo, come afferma retrospettivamente lo stesso autore nella parte di postfazione appena citata, la commistione e la contaminazione tra scrittura autobiografica (tale è, quintessenzialmente, quella diaristica) e scrittura saggistica si delinea come consapevole e ragionata strategia discorsiva che l'autore sceglie per rappresentare (Pischedda utilizza, a riguardo, il verbo *catturare*) tramite la scrittura la realtà lui circostante e, quindi, per commentarla, interpretarla, comprenderla. Romanzo costruito sulla struttura ritmata e cronologicamente lineare della scrittura diaristica, *Com'è grande la città* è un testo che può rientrare a pieno titolo nella forma di scrittura che chiamiamo autofinzione (sempre a patto di intenderla nella maniera ampia e inclusiva che abbiamo proposto in precedenza): in esso, infatti, convivono protocollo nominale (A=N=P) e patto romanzesco, ovvero identità tra autore, narratore, personaggio e invenzione letteraria. Testo pubblicato in un anno, il 1996, durante il quale la fortuna dell'autofinzione come forma del romanzo sperimentale contemporaneo e il dibattito ad esso annesso, in Italia, erano ancora in fase embrionale, *Com'è grande la città* è autofinzione non tanto perché pensato come tale quanto piuttosto perché testo nel quale l'autobiografia, non a caso molto libera e non legata all'obbligo di aderenza all'accaduto, all'empiricamente verificabile, si configura come mezzo e non come fine della scrittura. In altre parole, nonostante il fine solitamente autobiografico della forma diaristica, il romanzo-diario di Pischedda è un racconto nel quale il dato autobiografico costituisce una sorta di intelaiatura sulla quale l'autore, avendo come obiettivo non tanto il racconto della propria

¹⁰⁵ Pischedda B., *Com'è grande la città* (1996), ShaKe Edizioni, Milano, 2008, pag. 248-249

¹⁰⁶ Bruno Pischedda nasce a Cesate, nell'hinterland milanese, nel 1956. Laureatosi in Lettere moderne, insegna come docente di ruolo nelle scuole superiori, per poi ottenere un dottorato e un post-dottorato di ricerca. Direttore della rivista *Linea d'ombra*, diventa nel 2002 professore a contratto presso l'Università degli studi di Milano. Nella stessa università, dove è ricercatore confermato dal 2006, è oggi docente di Letteratura italiana contemporanea. Narratore e saggista, ha pubblicato due romanzi (*Com'è grande la città* nel 1996 – edito, con qualche variazione stilistica, nel 2008 – e *Carùga Blues*, ideale ripresa del primo, nel 2003) e numerosi studi. Tra i più recenti ricordiamo: *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco* (2011), *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante* (2006) e *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere* (2004). Ha scritto, tra gli altri, per "Belfagor", "L'indice", "Corriere della sera", "Domus".

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

vita materiale e reale come *exemplum* quanto piuttosto la trasmissione e la condivisione della propria esperienza intellettuale, innesta fatti inventati o fatti reali ma amplificati, esagerati in chiave romanzesca. È lo stesso Pischetta, in un altro luogo della postfazione sopra citata, ad ammetterlo: il se stesso che l'autore racconta è personaggio in parte reale e in parte inventato, allo stesso tempo saldamente realistico e palesemente picaresco, sempre tendente, nel racconto dei fatti della propria vita, all'esagerazione, all'iperbole, all'invenzione. È bene precisare, inoltre, che in *Com'è grande la città* la presenza del protocollo nominale assume sfumature particolari, differenti da quelle che incontreremo nei prossimi capitoli leggendo e analizzando i romanzi di Walter Siti e di Giuseppe Genna. Qui, nel testo di Pischetta, l'identità tra autore, narratore e personaggio¹⁰⁷ non si presta, nella narrazione, a verifiche referenziali e al conseguente svelamento dell'inganno propri dell'autofinzione: il paradosso autofinzionale, infatti, viene qui utilizzato non per produrre spaesamento e dubbio nel lettore, quanto piuttosto per permettere all'autore di utilizzare una forma capace di andare al di là di quella autobiografica nella sua obbligata aderenza all'empiricamente accaduto (aderenza che, in un testo romanzesco come quello in esame, sarebbe non solo limite ma anche contraddizione in termini). Autofinzione precoce ed eterodossa, quella di Pischetta è pensata dall'autore e poi, una volta letta, percepita dal lettore, come forma di scrittura che, pur senza rifiutarlo, sposta in secondo piano il paradosso identitario proprio del genere autofinzionale in senso stretto. Se, come vedremo in seguito, la non coincidenza tra il Walter Siti reale e il suo omonimo romanzesco si coglie, con un certo scomodo e produttivo sforzo ermeneutico, smascherando l'inganno autofinzionale, nel testo di Pischetta, autofinzione dall'inganno depotenziato (forse disinnescato, o addirittura privo di innesco), il fatto che tra autore reale e suo alter-ego testuale non ci sia piena identità non produce quella possibilità conoscitiva in negativo, quello svelamento che ritroviamo in autofinzioni più recenti e per così dire più canoniche. *Com'è grande la città*, insomma, è sì romanzo autofinzionale in quanto autobiografia di fatti non accaduti (o in parte non accaduti) ma si basa più sulla *riconoscibilità*¹⁰⁸ autobiografica tra autore e suo avatar testuale che sull'inganno identitario tra questi due.

¹⁰⁷ Identità anche esplicita, onomastica: il "Brunastro" di pagina 243, per esempio, rimarca, anche se senza particolari necessità essendo in un punto del testo già avanzato, l'identità tra il Bruno Pischetta autore e il Bruno narratore e protagonista.

¹⁰⁸ Concetto, questo, che preleviamo dallo stesso Pischetta: vedi Pischetta B., *L'autobiografia secondo Lejeune*, in *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2006

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Com'è grande la città è un romanzo autofinzionale in forma di diario nel quale l'autore racconta, a partire da annotazioni diaristiche che coprono (seguendo una cronologia sì lineare ma cadenzata in maniera non regolare, occasionale) il biennio 1994-1996, la propria esperienza di riscatto, di emancipazione sociale ottenuta per lo più attraverso la cultura. Come già accennato in precedenza, se tra autore reale del romanzo (ovvero il Bruno Pischedda in carne ed ossa) e suo narratore-personaggio sussiste un rapporto di piena e palese riconoscibilità, il racconto dei fatti e delle vicende della vita di Pischedda si configura come liberamente autobiografico, ovvero come non obbligato ad una piena fedeltà rispetto al fattualmente accaduto. Esiste, insomma, uno scarto, uno iato evidente e percepibile tra il racconto, per lo più inventato e iperbolico, della propria vita da parte del narratore-personaggio del romanzo e la vita reale del Bruno Pischedda autore.

In *Com'è grande la città* Pischedda, corroborando le riflessioni saggistiche di cui il testo è disseminato tramite il racconto delle vicende e delle esperienze della propria vita, condensa in forma narrativa le proprie riflessioni e considerazioni sulla società e sulla cultura di massa nel tentativo di opporsi dialetticamente a quella sinistra antimoderna che, nell'arco temporale coperto dal racconto, trovava in intellettuali come Goffredo Fofi o Alfonso Berardinelli le proprie figure più rappresentative. Inaugurata (suo malgrado) dalla vittoria di Berlusconi alle elezioni politiche del 1994, la scrittura diaristica sulla quale Pischedda costruisce il romanzo si configura come ostinato tentativo di coerenza concettuale nei confronti di quella modernità di massa che, sì guardata con ineliminabile e sacrosanto disincanto, non poteva allora e non può oggi essere considerata la fonte di tutti i mali e di tutte le contraddizioni del mondo contemporaneo. In questo romanzo, tramite il racconto liberamente autobiografico di alcuni fatti (in parte o completamente inventati) della propria vita Pischedda tenta di coniugare sinistra e modernità, opponendosi all'antimodernismo di certa sinistra colpevole d'aver assunto, paradossalmente, posture elitarie e addirittura conservatrici. Il romanzo, come evidenziato sia dalla critica sia dallo stesso Pischedda, si configura come scrittura dalla triplice tessitura: narrativa, diaristica (pseudo-autobiografica) e saggistica. Se alla struttura diaristica viene affidata una funzione di supporto, atta a garantire la leggibilità di un testo che in sua assenza risulterebbe troppo puntiforme ed episodico, in *Com'è grande la città* è la scelta di affidare ad una forma contemporaneamente (pseudo)autobiografica e saggistica il nucleo narrativo del testo a configurarsi come dato saliente della scrittura. Tramite una forma per quegli anni tanto sperimentale quanto

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

disponibile “a lasciarsi dipanare da un lettore mediamente attrezzato”¹⁰⁹, il romanzo di Pischedda trova nella contaminazione e compenetrazione tra narrazione (autobiografica) e scrittura saggistica una fisionomia capace di assumersi il compito di rappresentare, controllare e verificare la realtà contemporanea scongiurando il rischio di produrre un discorso troppo astratto e quindi poco leggibile.

In *Com'è grande la città* il tempo della narrazione, scandito dalla struttura diaristica, è sostanzialmente tripartito: all'annotazione e alla descrizione della realtà simultanea alla scrittura si aggiungono, rievocate retrospettivamente con lo scopo di sostanziare la storia della formazione e della emancipazione imperfetta del protagonista, il racconto della sua infanzia/adolescenza (tutto ambientato, almeno fino al picaresco e conclusivo viaggio in solitaria a Zagabria, a Cesate) e quello, oscillante tra Milano e il suo hinterland, della sua esperienza di studente universitario e di attivista politico. L'originale impasto di questi tre filoni narrativi, che si distendono nel testo rispettando ognuno al proprio interno una certa linearità e consequenzialità cronologica, costituisce quel contenuto (pseudo)autobiografico della narrazione che dialoga, capillarmente e sistematicamente, con i numerosi brani saggistici che costituiscono la direttrice forse più importante del testo. Nel romanzo Pischedda, muovendo di volta in volta da annotazioni cronachistiche (brani televisivi o radiofonici, articoli giornalistici, eventi pubblici appartenenti alla memoria condivisa degli anni Novanta) o dall'analisi e dal confronto con opere o pubblicazioni letterarie, mantiene vivaci e produttive le proprie riflessioni saggistiche controbilanciandone l'astrattezza con la concretezza, con la solidità della vicende (come già affermato in precedenza in parte o completamente inventate) raccontate dal Pischedda personaggio. Le tesi in difesa della modernità elaborate dall'autore nei brani saggistici, in altre parole, vengono validate tramite le vicende narrate dal narratore-personaggio. La forza e l'efficacia del testo risiedono soprattutto in questo, ovvero nel fatto che le riflessioni saggistiche “trovano conferma, prima ancora che nelle argomentazioni saggistiche, nelle stesse vicende narrate”¹¹⁰.

Parti saggistiche e parti narrative sono nel testo prevalentemente distinte, spesso tramite l'utilizzo di uno spazio, di un rigo bianco o da uno stacco forte tra racconto concreto autobiografico e riflessione saggistica, e per lo più alternate meccanicamente (un fatto dell'attualità o un incontro nel tempo della scrittura provoca il ricordo di fatti e vicende del passato che, raccontanti romanzescamente, costituiscono quel contenuto concreto che

¹⁰⁹ Pischedda B., *Com'è grande la città*, pag. 249

¹¹⁰ Turchetta G., *Chi non è moderno scagli la prima pietra*, in Belfagor, 52, I, 1997

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

permette alla riflessione saggistica che li segue di trovare in essi una sorta di conferma solida, fattuale). In altre parole, in *Com'è grande la città*, testo che embrionalmente presenta quella compresenza tra (pseudo)autobiografia e saggismo nella quale abbiamo individuato una delle tendenze dominanti della narrativa italiana contemporanea, la forma saggio viene utilizzata (pur intrattenendo un rapporto costitutivo con le parti narrative che la autorizzano e dotano di una certa concretezza) in una maniera meno impura, meno ibridata rispetto all'utilizzo, molto più inglobato nella narrazione romanzesca, che ne fanno Siti e Genna nei romanzi che analizzeremo in seguito. Il romanzo di Pischedda sembra insomma testimoniare una fase precoce, iniziale di quel processo di affermazione della forma romanzo come commistione tra (pseudo)autobiografia e saggismo che soprattutto a partire dagli anni Zero si stabilizzerà come una delle più diffuse e preferite nella narrativa italiana contemporanea. Nelle prime pagine del romanzo¹¹¹ è presente, ad esplicitarne già in apertura tramite una parentesi metanarrativa motivazioni e fini, quella che potremmo definire una dichiarazione e di poetica e di intenti:

Immagino siano davvero molti, a partire dall'insediamento del governo Berlusconi (o anche dai mesi precedenti, da quando è scoppiato Tangentopoli), ad aver deciso di tenere un diario. La voglia di farsi testimone diretto, il bisogno di riflettere in un tempo non occasionale e istantaneo, ma scritto, meditato, ha in sé qualcosa di attivistico; e insieme di passivo: è una testimonianza che si sviluppa nel perimetro ristretto di una scrivania, assumendo le forme di un discorso intimo (diaristico, appunto), mentre fuori grandeggia la sfida.¹¹²

Da queste poche righe possiamo estrarre buona parte degli elementi chiave del testo e del loro possibile significato. Innanzitutto, il riferimento diretto a nomi (Berlusconi) e fatti (Tangentopoli) appartenenti alla sfera della cronaca e del pubblico mostra come e quanto chi scrive intenda occuparsi della realtà lui coeva, catturandola e rappresentandola seriamente e con le parole del presente (senza allusioni e potendosi permettere, grazie all'impianto diaristico, di evitare mascheramenti e distorsioni protettive). Molto significativa, inoltre, l'affermazione del valore di testimonianza diretta di cui viene investita la scrittura: testimonianza personale, quindi, nella quale la responsabilità del racconto viene esplicitamente assunta non solo dal narratore dentro al testo ma anche dall'autore in carne ed ossa che del testo è responsabile (sempre all'intero di quella riconoscibilità tra autore, narratore e personaggio che caratterizza *Com'è grande la città* in quanto romanzo autofinzionale). Importante anche e soprattutto il riferimento alla natura

¹¹¹ All'interno della notazione diaristica che apre il racconto, datata mercoledì 18 maggio 1994.

¹¹² Pischedda B., *Com'è grande la città*, pag. 19

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

contemporaneamente attivistica e inevitabilmente passiva di una scrittura che faccia, come in questo caso, della riflessione sul fuori, sulla realtà grande e sfiduciante, il proprio nucleo più profondo e allo stesso tempo meno capace di incidere fattualmente sul mondo oggettivo. Sintetizzando, già in queste righe emergono quelle tre direttrici (diaristica, saggistica, narrativa) sulle quali Pischredda costruisce il suo romanzo producendo quella forma tra (pseudo)autobiografia e scrittura saggistica che analizzeremo a breve tramite la lettura di altri frammenti testuali. È utile notare già qui come e quanto in *Com'è grande la città* "la commistione di cronaca, autobiografia e saggismo in chiave narrativa, retta da un avatar dell'autore" che fa pendere il romanzo dalla parte dell'autofinzione sia una forma funzionale al "nuovo ruolo assunto dal soggetto narrante: tra passività (osserva, ascolta) e riflessività (ragiona, ricorda), tra apertura romanzesca (il picaresco) e adesione cronachistica", a distendere il romanzo tra concretezza e referenzialità del particolare della vita del protagonista e astrattezza generalizzante della riflessione saggistica.

Quale fisionomia assume, nel testo di *Com'è grande la città*, quella forma ibrida tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica a cui abbiamo ripetutamente accennato? Qui sotto, un esempio prelevato dal testo e molto simile, per struttura e per modo compositivo, alla maggior parte del romanzo:

*Sabato 6*¹¹³

«...e tra 15 e 18 milioni di anni dalla comparsa di una forma organica sul pianeta terra sei nato tu!» [didascalia di un programma di divulgazione scientifica su Tele+3].

Potrebbe essere emblema del narcisismo moderno: insieme all'esaltazione dell'io, sotto forma di spettatore televisivo, c'è anche la sua scomparsa; lo spazio macrotemporale si fa tempo metafisico, comprensivo di nascita e di morte sotto indice di nulla. Era anche l'immagine di Leopardi nella *Ginestra*. Ma mentre Leopardi si appellava al genere, l'uomo, qui, si sollecita il singolo. «Tu!»: non c'eri e non ci sarai, dunque vivi e godi più che puoi, come se il nulla che preme fosse.

Nottata afosa. Anche in giardino, a luci spente, non c'è requie. Samanta si passa una mano alla gola, sbuffando. Indossa un pigiama che le ho imprestato, bianco, e tiene i piedi raccolti sulla sedia [...].

Non è che sappia molto di lei. I libri, il jazz: nulla sul suo modo di vivere, di avere relazioni. Alle domande ha risposto sempre con discorsi vaghi, sorridendo, senza mai rimproverarmi l'insistenza [...].

Mettiamo fine alla tortura delle zanzare e rientriamo. Il divano è già pronto, ampio, fresco. Samanta sgombra il lenzuolo e si sdraia supina. Cerco di farmi più vicino, tanto da apprezzarne l'odore, il respiro breve [...].

Si volta su un fianco. Verso il muro. E almeno apparentemente si addormenta.¹¹⁴

¹¹³ Agosto, 1994

¹¹⁴ Pischredda B., *Com'è grande la città*, pagine 60-61

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Le righe di testo appena riportate, pur non contenendo riflessioni saggistiche di particolare profondità speculativa e nonostante si prestino meno di altre a mostrare l'efficacia della commistione tra (pseudo)autobiografia e saggismo che costituisce la fisionomia del romanzo in questione, hanno il merito, nella loro brevità, di introdurre in maniera sintetica e di esemplificare la modalità di composizione del testo capillarmente utilizzata da Pischèdda. All'annotazione diaristica della data (*Sabato 6*) segue la citazione di un brano televisivo, in questo caso una didascalia di un programma di divulgazione scientifica. Nel romanzo, la citazione di brani prelevati dalla televisione, dalla radio, dalle pagine di giornale e più in generale dai media di massa costituisce la più frequente modalità di apertura delle annotazioni diaristiche che costituiscono l'ossatura e determinano il ritmo del testo. Dati di realtà verificabili e verosimilmente appartenenti, più o meno nitidamente, alla memoria del lettore, questi brani producono un certo effetto di realtà e permettono alla realtà rappresentata nel romanzo di aggrapparsi alla realtà oggettiva, di catturarne brandelli con i quali rendere realisticamente credibile il racconto. Non solo: anche se ripetuta in maniera un po' meccanica, la citazione di questi brani garantisce a Pischèdda un duplice beneficio, una duplice possibilità. Da un lato, l'utilizzo di frammenti di realtà dei quali anche il lettore (in quanto lettore di giornali, spettatore televisivo o radiofonico) è o può essere in possesso facilita quella che potremmo definire identificazione con il protagonista del romanzo, conferendo al testo una veridicità altrimenti difficile da ottenere. Dall'altro, questi brani, in seno alla loro natura occasionale e alla loro diponibilità ad essere commentati, danno a Pischèdda la possibilità di inaugurare riflessioni saggistiche col fine di produrre un discorso generale a partire dal contenuto particolare degli stessi. Anche nelle righe sopra riportate, infatti, alla citazione del brano televisivo segue una breve e densa riflessione saggistica sul narcisismo moderno che si distende proprio a partire, nel tentativo di decifrarlo, dal brano che la precede. Dal particolare concreto del brano televisivo il discorso diventa, tramite il brano saggistico, più astratto e più generale, a condensare le riflessioni sul tema in questione derivanti dall'esperienza intellettuale di Pischèdda. La dialettica tra particolare e generale non si esaurisce tuttavia con la fine della riflessione saggistica. Dopo uno spazio, un rigo bianco, al brano saggistico segue un brano di narrazione autobiografica (*Nottata afosa...*) ambientato in un tempo o contemporaneo o poco distante da quello della scrittura diaristica. Dopo una serata trascorsa, tra un locale e l'altro, a Milano, il Bruno personaggio è nel giardino di casa sua in compagnia di una donna, Samanta, della quale ammette di saper ben poco e con la quale sembra intrattenere una relazione occasionale. Rientrati in casa, al tentativo del

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

personaggio di avvicinarsi fisicamente la donna, questa oppone un rifiuto silenzioso, voltandosi su un fianco e fingendo di addormentarsi. Il racconto di questa esperienza (pseudo)autobiografica¹¹⁵, pur non essendo esplicitamente legato alla riflessione saggistica che lo precede, contribuisce a validare, a dare una certa concretezza, una certa solidità al contenuto del discorso sul narcisismo moderno dell'autore. La vicenda raccontata da Bruno, rifiutata da una donna che non conosce e che non sembra voler veramente conoscere e mosso più dal bisogno di godimento che da un desiderio pieno nei confronti dell'altro, sembra volere confermare il ragionamento sul narcisismo moderno contenuto nel brano saggistico. Instaurando una omologia tra propria vita particolare e ragionamento astratto sulla vita dell'uomo moderno in generale, Bruno conferma, validandola, la propria riflessione sul narcisismo ammettendo, col racconto della propria vicenda personale, di esserne in qualche modo e suo malgrado vittima. Il dialogo tra riflessione saggistica e narrazione (pseudo)autobiografica contribuisce a validare vicendevolmente entrambe e mostra già con queste righe come e quanto la fisionomia del testo si costruisca soprattutto sulla contaminazione e sulla dialettica tra scrittura saggistica e scrittura autobiografica. L'efficacia del testo, in altre parole, dipende proprio e soprattutto dalla "sua struttura mista che, sullo scheletro cronologico di un diario innesta narrazione romanzesca, riflessione saggistica e commento d'attualità"¹¹⁶ producendo appunto quella commistione tra racconto (pesudo)autobiografico e scrittura saggistica che stiamo cercando di verificare.

Riportiamo ora un altro esempio testuale, più disteso e più articolato rispetto a quello letto e analizzato in precedenza:

*Mercoledì 5*¹¹⁷

A Cheiry e a Salvan, nella Svizzera romanda, 48 persone, contemporaneamente, si sono tolte la vita. Un sacchetto in testa e un colpo alla nuca da parte di qualche sovrastante, che poi ha dato fuoco agli edifici. Appartenevano a una setta esoterica [...].

Ma imperversa anche un millenarismo apocalittico che si vuole di sinistra [...]. Qualche settimana fa, presentando a Milano un libro sull'Aids, Fofi diceva: «Nel Mille tutti temevano la fine del mondo, ci credevano sul serio, e non era vero. Oggi, alle soglie del secondo millennio, preferiremmo non crederci, e invece la fine del mondo arriva».

Voglio pensare che parli per metafora. Che l'apocalissi riguardi una somma di mondi, tradizionali e primo-industriali, che in modo sempre più accelerato vengono superati, distrutti,

¹¹⁵ Preso atto della brevità della narrazione di questa esperienza del protagonista (disponibile più a una lettura orizzontale che ad una lettura in verticale, in profondità), la sensazione che questa donna, questa Samanta, così nebulosa e inconsistente, possa essere in parte o completamente inventata è forte.

¹¹⁶ Turchetta G., *Chi non è moderno scagli la prima pietra*, cit.

¹¹⁷ Ottobre, 1994.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

disgregati dall'irruzione di un nuovo sempre meno appetibile. [...] È la fatica della modernità: il lutto che prevale sulle ragioni di adattamento, e che disegna un orizzonte crepuscolare, denso di inquietudini, catastrofico per i più estremisti.

[...]

(Nel momento di massima integrazione dei mondi, anche questo è un segnale in controtendenza, come il risorgente etnicismo, l'ambientalismo fondamentalista [...]. E si fa presto a dire che la vita si sta virtualizzando, che sta perdendo concretezza a causa dello strapotere mediatico: ciò che più mette in crisi l'opinione pubblica d'Occidente è proprio la presenza dei corpi, la massiccia e inarrestabile circolazione delle genti.)¹¹⁸

Utilizzando lo stesso modo compositivo esemplificato dal brano citato in precedenza e capillarmente presente in tutto il testo del romanzo, l'annotazione diaristica della data (*Mercoledì 5*) è seguita, in questo caso, dalla descrizione cronachistica di un evento prelevato dai media. Il suicidio di gruppo compiuto, tra Svizzera e Francia, da qualche decina di persone appartenenti a una setta esoterica genericamente millenaristica, si offre a Pischedda, in quanto fatto reale appreso attraverso il circuito comunicativo di massa, come occasione conoscitiva a partire dalla quale l'autore può, dall'evento particolare prelevato dalla realtà, produrre una riflessione saggistica di carattere generale. La riflessione che segue il fatto di cronaca in questione, procedendo in maniera libera, non sistematica, occasionale, riferendosi all'esperienza diretta del protagonista e al contesto concreto nel quale esso è inserito, si configura come eminentemente saggistica. Il perturbante suicidio di gruppo appena avvenuto permette a Pischedda di creare ponti interpretativi che, all'interno del suo gesto di difesa (disillusa ma volontariamente tenace) della modernità, lo portano in questo caso a commentare e ad opporsi ad una dichiarazione di Goffredo Fofi di qualche giorno precedente all'annotazione diaristica in questione. All'antimodernismo idiosincratico di Fofi, sicuramente legittimo ma in odore di nichilismo catastrofista, Pischedda oppone la coerenza razionale del proprio ragionamento a sostegno della modernità di massa. Se è vero che quest'ultima, come avevano precocemente intuito e affermato (due su tutti) in Italia e per l'Italia Pasolini e, prima di lui, Fortini, ha provocato la fine del mondo come mondo tradizionale e preindustriale, è altrettanto vero che la fine di questo tipo di mondo non coincide con la fine del mondo in generale (nonostante il futuro sembri riservarci più inquietudini che speranze). A chiudere la parte di testo appena citata la riflessione saggistica porta a compimento il percorso argomentativo dal particolare al generale qui in atto: segnalate da un utilizzo delle parentesi tipicamente saggistico, le ultime righe (contenute appunto tra le parentesi) del brano appena citato condensano in una sorta di affermazione

¹¹⁸ Pischedda B., *Com'è grande la città*, pagine 93-94

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

dal valore generale le riflessioni precedenti. Appellandosi sempre alla ostinata coerenza razionale del proprio ragionamento, sempre indirizzato a controllare e a verificare la realtà, Pischedda oppone, icasticamente, alla fine del mondo profetizzata da Fofi la concretezza irriducibile dei corpi, la forza viva e concreta delle masse che si muovono, che si spostano, che rinegoziano e rideterminano i parametri del mondo senza tuttavia necessariamente decretarne la fine.

Ancora una volta, tuttavia, il movimento dal particolare concreto del fatto di cronaca al ragionamento generale non si esaurisce nel ragionamento saggistico. In una sorta di dialettica continua tra argomentazioni saggistiche e vicende narrate, dove le prime trovano conferma nelle seconde e viceversa, al brano saggistico appena riportato segue¹¹⁹ un brano narrativo nel quale Pischedda (lo ricordiamo: allo stesso tempo, in regime autofinzionale, autore, narratore e personaggio) racconta retrospettivamente e concedendosi ampi spazi di libertà e di invenzione una esperienza lavorativa della sua adolescenza che con la vitalità e la forza del movimento delle genti intrattiene un rapporto profondo:

Nell'inverno successivo alla mia esperienza di aiuto magazziniere presso la Villa Equipement, la moto l'avevo poi comprata: bella capiente, dispendiosa. E avevo promesso a Pietro Vento che ai primi di agosto l'avrei raggiunto in Jugoslavia, a Zagabria [...]. A giugno, con un minimo di anticipo, mi misi nuovamente in cerca di lavoro. Un centone almeno tra pernottamenti, pasti, carburante era necessario [...] Offerte valide, tuttavia, non ne venivano. Sicchè in treno, una mattina, ne parlai con Channon, e lui trovò la soluzione: «Se vuoi, posso portarti alla Forca come cameriere. Il padrone è uno bravo, cattolico, di quelli vecchi [...]».

«Ma io non so fare il cameriere.»

Non sembrava essenziale. A sentire Channon, bastava fossi svelto [...].¹²⁰

Segue, ad occupare una manciata di facciate, il racconto del mese trascorso dal protagonista lavorando presso la Forca, tavola calda nel centro di Milano, in piazza Diaz. Il racconto si collega, rispettando un ordine sostanzialmente cronologico, alle narrazioni che, retrospettivamente, ricostruiscono nel testo fatti, persone ed esperienze più significative della prima fase (dall'infanzia alla tarda adolescenza) della vita del protagonista ed anticipa quello che sarà poi il racconto conclusivo, ovvero quello del viaggio in Croazia¹²¹, di questo filone narrativo che attraversa il romanzo. Comprata la moto necessaria al viaggio in

¹¹⁹ La scrittura, caratterizzata dall'alternarsi di narrazione e di riflessione, procede tramite quelle che potremmo definire lasse sciolte: unità o narrative o saggistiche di lunghezza limitata (mai più di due o tre facciate ciascuna), queste lasse, spesso distinte una dall'altra da uno spazio o da un rigo bianco, scandiscono il ritmo della scrittura e, raggruppate, degli eventuali capitoli del romanzo. Interessante notare che il romanzo contemporaneo in generale tende ad essere composto proprio dalla successione di queste unità di breve lunghezza che abbiamo appunto chiamato lasse sciolte.

¹²⁰ Ibid., pag. 95

¹²¹ Pagine 167 e seguenti.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Jugoslavia grazie ai soldi guadagnati durante l'estate precedente, Bruno, concluso l'anno scolastico, si trova a dover cercare un lavoretto per potersi pagare la tanto desiderata avventura verso est. La narrazione del mese trascorso alla Forca, resa memorabile da episodi e da personaggi che paiono per lo più inventati o per lo meno iperbolicamente esagerati (dalle botte al commendatore, cliente tanto estroso quanto restio a pagare, allo sguardo triste e sconcolato di una cameriera che Bruno incrocia per caso, finito il proprio turno, mentre questa, mutandine abbassate e prona su una sedia nello sgabuzzino del ristorante, cede suo malgrado a quel padrone che era stato descritto come "bravo, cattolico, di quelli vecchi"), acquisisce, in rapporto alle riflessioni saggistiche che la precedono, significati particolari. Se da un lato, infatti, la Forca, che si rivela essere ristorante per turisti dove il cibo viene spacciato per autentico e tradizionale pur non essendolo affatto, rappresenta una sorta di correlativo di quella fine del mondo pre-industriale e della sua autenticità, dall'altro l'esperienza lavorativa del giovane Bruno si configura nonostante questo come piena, ricca, meritevole non solo di permettere, coi soldi guadagnati, il viaggio in Croazia ma anche e soprattutto di educare il protagonista a un mondo sì diverso da quello precedente alla piena affermazione della modernità di massa, sì a tinte spesso cupe, sì pieno di contraddizioni, ma vivo, possibile. Esperienza necessaria al compimento del picaresco viaggio in Croazia, quella del lavoro alla Forca condensa in sé, sì semplificandole ma allo stesso tempo confermandole tramite la solidità e la concretezza del racconto di una esperienza che in qualche modo le conferma, le riflessioni saggistiche sulla modernità di massa prodotte nelle righe precedenti. Tramite una forma ibrida, frutto della dialettica tra scrittura (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica, queste righe mostrano come e quanto la forza conoscitiva e comunicativa del romanzo di Pischetta stia proprio nel suo optare per una fisionomia tanto sperimentale per quegli anni quanto dotata di possibilità forse precluse ad altre forme. Tramite il rapporto di reciproca validazione tra particolare concreto della narrazione (pseudo)autobiografica e generale astratto della riflessione saggistica, *Com'è grande la città* riesce o sembra riuscire nel tentativo ambizioso di coniugare la seria volontà speculativa e conoscitiva del testo con la necessità di mantenerlo leggibile anche per un lettore medio capace di dipanare, di sciogliere la complessità del contenuto saggistico tramite l'esemplarità e la solidità del contenuto esperienziale, (pseudo)autobiografico del testo.

Leggiamo e commentiamo, per concludere, un ultimo frammento testuale, prelevato questa volta dalle pagine conclusive del romanzo:

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

*Sabato 18*¹²²

Andando a scuola in macchina, su Radio 2, un servizio sul XIX congresso dei Verdi. Intervistato, Carlo Ripa di Meana, il portavoce del movimento, parla di «sogno di una società non massificata».

In università ero partito per laurearmi in storia, ma convinto, massiccio. Poi lessi per caso *La storia* di Elsa Morante e mi laureai in lettere.

Era una correzione di rotta non piccola. Con opportune soste di mesi, per lavoro, militanza, e non saprei cos'altro [...] presi passione per Ida e Usepe, Nino, Davide, Bella, Blitz, e inizia a considerare con occhio nuovo la cattedra di Letteratura italiana contemporanea.

L'impatto non fu positivo. Con grande senso di estraneità, mi ero recato in visita durante un appello d'esame. Officiava Spinazzola, Vittorio. A casa ne riportai un'irritazione profonda per il suo atteggiamento, come dire, estenuato. [...] ¹²³

Ancora una volta, Pischedda procede rispettando lo schema compositivo che abbiamo descritto analizzando i due frammenti riportati in precedenza. Alla annotazione diaristica della data (*Sabato 18*) segue una citazione prelevata dai media, questa volta una frase sentita ascoltando, in macchina, la radio. La frase innesca un ricordo: dopo il solito spazio o rigo bianco, inizia una narrazione (pseudo)autobiografica, in questo caso relativa all'esperienza universitaria del protagonista. Iscrittosi all'università con l'obiettivo di laurearsi in Storia, Bruno decide ben presto (a motivare questa decisione, simbolicamente, la lettura di un romanzo della Morante) di cambiare programmi e di laurearsi in Lettere. Nelle pagine dedicate al racconto della propria esperienza universitaria, dominata dalla figura di Vittorio Spinazzola (inizialmente guardato dal protagonista con una certa e malcelata antipatia; poi, per così dire, riabilitato, tanto da essere considerato come Maestro), il protagonista (che in questo filone narrativo relativo all'università gode di una riconoscibilità con l'autore, con Bruno Pischedda in carne ed ossa, più chiara, meno sfumata rispetto a quello relativo all'infanzia/adolescenza) descrive il proprio itinerario di maturazione intellettuale ed esistenziale, coincidente con l'inizio di quel processo che lo porterà, tramite la cultura, ad emanciparsi e a diventare, pur provenendo da una famiglia subalterna, professore universitario. Tra scottanti bocciature e promozioni inaspettate, letture matte e disperatissime, seminari, amicizie, primi amori e militanza politica, gli anni (molti, e molto densi: Pischedda si laurea a ventinove anni) dell'università permettono al protagonista, tramite la cultura, di maturare come persona e di perfezionare, facendo tesoro degli insegnamenti di Spinazzola, la propria maniera di conoscere la realtà e di farlo, soprattutto,

¹²² Marzo, 1995

¹²³ Ibid., pag. 190

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

attraverso la letteratura. La parabola universitaria, sia intellettuale sia esistenziale, di Pischedda costituisce, tra le altre vicende (pseudo)autobiografiche narrate, la conferma forse più solida alle tesi in difesa della modernità di massa che costituiscono l'ossatura riflessivo-saggistica del romanzo. Venuto dal basso e nato proprio negli anni del boom economico, figlio della mutazione e dell'avvento (orrendo, secondo quella sinistra antimoderna alla quale l'autore si oppone) della piena modernità di massa, Pischedda si trova di fronte a un bivio, a due possibilità: emanciparsi, grazie alle possibilità garantite da quella democratizzazione del sapere che già nei primi anni del Novecento veniva aspramente critica da buona parte del ceto intellettuale europeo, grazie alla cultura o emanciparsi, soccombendo all'omologazione di massa, dalla cultura. E sceglie, un po' per fortuna, per caso, e un po' in seno a una consapevolezza fattasi più solida col passare degli anni, la prima delle due possibilità.

Come nei frammenti precedenti, il significato del testo si produce a partire dalla dialettica tra contenuto narrativo (pseudo)autobiografico e riflessione saggistica, qui caratterizzata da un ritmo meno meccanico. Narrazione e riflessione, in questo frammento che, anche nelle intenzioni dell'autore, si vuole come esemplare, il particolare concreto della narrazione e la sua generalizzazione tramite la riflessione si configurano come meno distinti (anche graficamente) l'uno dall'altra: il saggio, per così dire, penetra più che altrove nel movimento narrativo del testo, mimetizzandosi ed emergendo in maniera allo stesso tempo meno evidente e, forse, più efficace. Il racconto degli anni dell'università del protagonista, infatti, ha in Spinazzola il proprio baricentro ed è proprio a partire da suoi insegnamenti e dai suoi consigli che Pischedda, attraverso un elenco di massime generali che in maniera ritmata condensano il significato delle esperienze raccontate, compie il solito movimento (saggistico) dal particolare concreto alla considerazione generale. Citiamo, per concludere, una di queste massime, sorta di icastica sintesi saggistica dell'esperienza alla quale si riferisce:

Dopo i seminari, a sera, ci si trovava al bar per l'aperitivo: e qui gli atteggiamenti si conformavano a una grande convivialità, a una intimità scherzosa ed entusiasmante. Sorseggiando uno spumantino, una volta colsi con la coda dell'occhio Dino e Gianni accalorati di estetismi cinematografici, di raffinatezze stilistiche. Mentre Spinazzola, parlando a lato con Franco, osservava: «È curioso come dei giovani formati nell'impegno politico, poi di fronte alla letteratura sembrano voler fare solo i letterati».

Rimasi in silenzio, con il calice svaporante, a mezz'aria, quasi illuminato da una verità che non ero mai riuscito a esprimere in parole: che la lettura del romanzo della Morante mi aveva fatto comprendere in maniera nebulosa, per via sentimentale. Mandai a memoria l'obiezione, e in treno, sul risvolto di una fotocopia lasciai impresso: TRE – il bello della letteratura, la sua importanza, sta nel confronto con quanto letteratura non è.¹²⁴

¹²⁴ Pischedda B. *Com'è grande la città*, pag. 194

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Se la vicenda esistenziale (come riscatto, come ascesa dal basso tramite la cultura) di Pischedda è in buona parte sovrapponibile a quella di Walter Siti, del quale leggeremo e analizzeremo nel prossimo capitolo frammenti prelevati da *Troppi Paradisi*, tali (cioè sovrapponibili) non sono le modalità con cui i due autori utilizzano, nei loro romanzi, quella commistione tra (pseudo)autobiografia e scrittura saggistica che riteniamo costituisca una delle più importanti ed efficaci forme del romanzo italiano contemporaneo.

3.2 WALTER SITI, *Troppi paradisi* (2006)

Terzo ed ultimo capitolo della trilogia autofinzionale¹²⁵ di Walter Siti¹²⁶, *Troppi Paradisi* è un romanzo (stando ai giudizi della critica letteraria uno tra i migliori prodotti dalla narrativa italiana degli anni Zero) nel quale la commistione tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica raggiunge una forma e ottiene risultati conoscitivi di grande valore, soprattutto grazie alla qualità della scrittura dell'autore e al suo indiscutibile talento mimetico. Siti, scrittore contraddistinto da una profonda consapevolezza teorica e da una conoscenza del fatto letterario preclusa (per formazione o per appartenenza a generazioni cresciute al di fuori di una formazione culturale propriamente umanistica come quella di Siti) a buona parte dei narratori e delle narratrici italiane contemporanei, è, tra i nostrani, quello che con più efficacia ha utilizzato la forma di scrittura che chiamiamo autofinzione (non tanto per quanto riguarda lo statuto dell'io¹²⁷ in letteratura o la sua vocazione intimistica, quanto piuttosto per la sua capacità di imitare e di riprodurre la confusione dei piani di realtà generata dai media col fine di, rendendola visibile, contrastarla e di educare il lettore a un faticoso ma necessario esercizio di distinzione). La sua produzione romanzesca, sia quella legata al ciclo autofinzionale sia quella più recente e più vicina alla tradizionale forma romanzo, è attraversata in maniera grossomodo costante dalla presenza, all'interno delle strutture narrative dei suoi testi, di ampi spazi (spesso maggioritari) riservati ad una scrittura saggistica che, contraddistinta da un acume intellettuale degno di nota, si incarica nella maggior parte dei casi di condensare e di esprimere i contenuti di senso del testo.

¹²⁵ Trilogia composta da *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e appunto *Troppi Paradisi* (2006). I tre romanzi che compongono questa trilogia sono stati pubblicati (con un testo che presenta correzioni lievi, non strutturali e non sostanziali rispetto a quello delle singole edizioni dei tre romanzi) in un unico volume edito da Rizzoli nel 2014 ed intitolato *Il dio impossibile*, sul testo del quale ci baseremo per leggere ed analizzare frammenti testuali prelevati da *Troppi Paradisi*.

¹²⁶ Walter Siti (Modena, 1947) è attualmente saggista e tra i più importanti narratori italiani contemporanei. Laureatosi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, è stato docente di letteratura italiana contemporanea presso le università di Pisa, della Calabria e dell'Aquila, dove ha insegnato fino al 2007. Importante ed affermato critico letterario, tra l'altro curatore dell'edizione critica dell'opera di Pasolini per i Meridiani Mondadori, ha pubblicato e pubblica su riviste sia italiane che straniere. Vincitore, nel 2013, del Premio Strega con il romanzo *Resistere non serve a niente* (2012), a partire dal 1994 (anno della pubblicazione di *Scuola di nudo*) ha pubblicato una decina di romanzi che hanno tutti ottenuto un certo successo e una certa attenzione sia da parte della critica sia da parte del pubblico. Tra le sue pubblicazioni più recenti il discusso e controverso romanzo *Brucciare tutto* (2017), il saggio *Pagare o non pagare* (2018) e il racconto lungo *Bontà* (2018).

¹²⁷ Nonostante l'itinerario di attraversamento dell'io sperimentale da parte del Siti autofinzialista si configuri, per la bontà dei suoi risultati, come esemplare.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

In *Tropi Paradisi*, ambientato tra il 1998 e il 2005, Walter Siti, alter-ego di carta, sosia romanzesco dell'autore reale¹²⁸ porta a compimento il percorso¹²⁹ esistenziale e conoscitivo raccontato nei precedenti due capitoli della trilogia autofinzionale. Sorta di curioso ciclo romanzesco di formazione¹³⁰ aggiornato alla contemporaneità, la trilogia autofinzionale di Siti, in massima sintesi, si esaurisce in *Tropi Paradisi*¹³¹ con l'integrazione nella realtà e con la sua accettazione (realtà prima rifiutata e osteggiata, soprattutto e rabbiosamente in *Scuola di nudo*) da parte del protagonista.

Walter Siti, in *Tropi paradisi*, è legato nella prima parte della narrazione a Sergio, conduttore televisivo alle prime armi che introduce Walter nell'ambiente della televisione, descritto tramite il ricorso ad abbondanti dettagli relativi al gossip e ai retroscena del jet set (dettagli che, attraverso l'utilizzo preciso e calcolato di nomi di personaggi e luoghi televisivi noti al grande pubblico, contribuiscono a produrre quell'insieme di effetti di realtà necessari permettere il pieno funzionamento dell'inganno autofinzionale). Vera protagonista della prima parte del romanzo è proprio la televisione, oggetto privilegiato e principale delle riflessioni saggistiche che affollano la pagina a produrre una sorta di analisi sociologico-antropologica ad ampio spettro, molto acuta e dall'indiscutibile caratura conoscitiva, del fenomeno televisivo in Italia e, più in generale, nell'Occidente contemporaneo. Presto, grosso modo verso metà romanzo, il rapporto con Sergio si esaurisce: Walter riscopre, riesumandola per una necessità alla quale non sembra potersi sottrarre, la passione per il corpo dei culturisti, correlativo mondano del suo inesauribile desiderio di Assoluto (descritto distesamente in *Scuola di nudo*). Intercettato, durante un viaggio negli Stati Uniti, il settore dei culturisti-escort, Walter scopre che il suo desiderio (riattivato simbolicamente, nel racconto, dal corpo di Pietro Taricone, celebre personaggio del primo Grande Fratello) può essere soddisfatto (anche se non esaurito) semplicemente pagando¹³². Nella seconda metà del romanzo Walter, conclusa la relazione con Sergio, spende i propri risparmi in culturisti-escort e, nel farlo, incontra Marcello Moriconi, body-builder delle borgate romane del quale

¹²⁸ Con il quale, in pieno regime autofinzionale, intrattiene un ambiguo e paradossale rapporto di identità, anche nominale (in presenza del solito protocollo nominale, per il quale A=N=P).

¹²⁹ Che, come ammesso dallo stesso autore, rimanda allegoricamente al tripartito viaggio dantesco della Commedia.

¹³⁰ Ironicamente definito dallo stesso autore *body-bildungsroman*.

¹³¹ Composto di sei capitoli, ai quali si aggiungono due ampi poscritti (datati rispettivamente 2004 e 2005).

¹³² Attraversati in maniera sotterranea anche i primi due romanzi della trilogia, il tema del denaro si affianca, a costituire una sorta di triade tematica che non sarà abbandonata da Siti nemmeno nei romanzi successivi alla trilogia, a quelli centrali del desiderio/Assoluto e del consumismo.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

si innamora. Tra i due si instaura un rapporto ambiguo: Marcello, cocainomane e contraddistinto da un attivismo caotico che ne dimostra la confusione identitaria e psicologica, sembra sfruttare Walter, usato come fonte sicura di denaro, ma allo stesso tempo gli sembra sinceramente legato. Walter, dal canto suo, proietta su Marcello la figura della madre (nucleo, probabilmente, di un Edipo non risolto) e, forse per questo motivo, soffre di impotenza selettiva proprio nei confronti di Moriconi. Dopo l'impianto di una protesi peninea (che sembra tra l'altro alludere, non senza un certo intento auto-ironico e parodico, alla protesi che, stando ad alcuni retroscena, si sarebbe impiantato Berlusconi) Walter riesce finalmente a possedere Moriconi: soddisfatto il proprio desiderio sembra quindi riconciliarsi col mondo. Dal rifiuto della realtà raccontato nelle pagine rabbiosamente ciniche e impotenti di *Scuola di nudo*, Walter, nel finale di *Troppi paradisi*, ottiene quella riconciliazione (comunque piuttosto ambigua) col mondo alla quale sembrava anelare. Dichiaratosi finalmente "nato", fuoriesce dalla scrittura (pseudo)autobiografica, esaurite le possibilità e le potenzialità del proprio io sperimentale, e dichiara di volersi rivolgere all'altro. È infatti con la frase¹³³ "se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me"¹³⁴ che *Troppi paradisi* si chiude. La tessitura del testo di *Troppi Paradisi* è sostanzialmente tripartita, a suggerirne una (per noi) significativa vicinanza con il romanzo di Pischedda che abbiamo analizzato nel capitolo precedente. Il romanzo di Siti qui preso in esame è infatti costruito su tre piani principali: "uno biografico, relativo alla vita sentimentale di Walter; uno «sociale», che riguarda (soprattutto) l'ambiente televisivo; uno saggistico, che fissa con chiarezza quasi didascalica i temi del romanzo, cioè il desiderio, l'ambiguo rapporto realtà/reality e il consumismo, che sussume gli altri due"¹³⁵.

Il primo piano, quello biografico, è costituito dal racconto, per lo più sentimentalmente connotato, dei fatti della vita di Walter Siti. In pieno regime autofinzionale e in presenza di quell'inganno identitario che nel testo di Pischedda è invece assente o disattivato, il racconto di *Troppi paradisi*, come autobiografia di fatti non accaduti, produce nel lettore, maliziosamente portato a far coincidere la figura del Walter Siti in carne d'ossa con quella del

¹³³ Caratterizzata dall'ambiguità che costituisce l'aspetto più saliente e più interessante della trilogia autofinzionale di Siti: la frase, come sorta di dichiarazione sia di poetica che d'intenti, verrà infatti smentita dalle opere pubblicate dopo la trilogia, non più autofinzionali ma sempre, più o meno obliquamente, Siti-centrate.

¹³⁴ Siti W., *Il dio impossibile. Scuola di nudo, Un dolore normale, Troppi paradisi*, Rizzoli, Milano, 2014, pag. 1039

¹³⁵ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 225

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

suo alter-ego di carta¹³⁶, una identificazione col personaggio che, svelato l'inganno autofinzionale, si tramuta in quel dubbio al quadrato, in quello spaesamento ermeneutico che costituisce l'aspetto conoscitivo più importante del meccanismo autofinzionale. Nel romanzo, insomma, l'autobiografia, avendo un fine diverso dalla disposizione sincera sulla pagina di una vita che si vuole come in qualche modo esemplare, è soprattutto mezzo, soprattutto funzione narrativa atta a permettere da un lato il dispositivo conoscitivo autofinzionale e dall'altro, per noi più interessante, a validare tramite il proprio contenuto esperienziale, personale e concreto le riflessioni saggistiche che affollano il testo.

Non solo: in *Troppi paradisi* l'autobiografia è mezzo in quanto funzionale al salto, in Pischredda compiuto solo e soltanto tramite e all'interno delle riflessioni saggistiche, dal particolare al generale, dal privato al pubblico. Il secondo dei tre piani principali sui quali si contrisce il racconto, quello sociale, è infatti strettamente legato in *Troppi paradisi* a quel piano biografico che, già dalle primissime righe del romanzo, instaura una omologia profonda tra particolare e generale, facendo scivolare l'autobiografia verso la sociologia. L'incipit del romanzo, diventato canonico per lo meno tra gli addetti ai lavori e abbondantemente citato, nella sua icastica e spiacevole chiarezza descrive efficacemente lo scivolamento dell'autobiografia verso la sociologia al quale abbiamo appena accennato:

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. Anche questa civetteria di mediocrità è mediocre, come i ragazzi di borgata che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto «original»; notano la contraddizione e gli sembra spiritosa. L'eccezionalità occupa i primi cinque centimetri, tutto il resto è comune. Se non fossi medio troverei l'angolazione per criticare questo mondo e inventerei qualcosa che lo cambia.¹³⁷

Il frammento appena citato (in verità più saggistico che autobiografico) dimostra quanto affermato in precedenza: ancor prima che nelle riflessioni saggistiche che si incaricano di dare forma alle strutture di senso del testo e di comunicarle al lettore, già nel piano autobiografico l'io autofinzionale ha la funzione di operare, ammessa la propria mediocrità e la propria appartenenza al tipo universale dell'uomo occidentale massificato, quella generalizzazione sociologica che lega nel testo i piani che abbiamo definito uno biografico e l'altro sociale.

¹³⁶ E, contemporaneamente, a far coincidere realtà e realtà rappresentata, i cui confini vengono erosi tramite l'utilizzo, ragionatissimo e calcolato, di strategie testuali che abbiamo descritto nei capitoli dedicati all'autofinzione (riferimenti precisi alla memoria condivisa a produrre effetti di realtà, sconcordanze temporali e onomastiche, reticenze calcolate atte a far interpretare il testo come racconto sincero etc.).

¹³⁷ Siti W., *Il dio impossibile*, pag. 689

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

È tuttavia il terzo piano sul quale si costruisce il testo di *Troppe paradisi*, quello saggistico, a costituire la direttrice principale del romanzo. Il libro, infatti, è costruito “intorno alle riflessioni saggistiche di Walter”, strumento privilegiato “per raggiungere quella verità più profonda”¹³⁸ che il piano piano autobiografico, dipendente da una individualità particolare inevitabilmente refrattaria a comunicare verità generali, e il piano sociale, ricreato nel romanzo imitando la complessità caotica che lo caratterizza nella realtà, non riuscirebbero a produrre. In *Troppe paradisi* gli oggetti del racconto sono infatti sempre subordinati al commento sugli stessi operato da Walter (allo stesso tempo autore-narratore-personaggio): la riflessione saggistica, atta ad interpretare e a significare i fatti narrati, occupa nel testo uno spazio maggioritario e svolge una funzione preminente. Contraddistinta da una lucidità, spesso spiacevole, addirittura maligna, capace di una grande efficacia sia conoscitiva sia comunicativa, la scrittura saggistica capillarmente presente in *Troppe paradisi* si assume la responsabilità del senso, del significato del testo. Testo la cui fisionomia è ancora una volta diretta conseguenza della contaminazione tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica, tra loro intrecciate a produrre quella dialettica tra concreto e astratto capace di validare reciprocamente entrambi. *Troppe paradisi* testimonia quella forma del romanzo italiano contemporaneo oscillante tra (pseudo)autobiografia e saggismo nella quale abbiamo individuato una delle tendenze dominanti e più significative della narrativa del presente in una maniera sicuramente esemplare e tale sia grazie alla qualità della scrittura sitiana sia all’apprrezzabile equilibrio con cui l’autore riesce a mescolare narrazione e riflessione, scrittura autobiografica e scrittura saggistica. *Troppe paradisi*, forse il migliore esempio di autofinizione italiana, è in altre parole un romanzo che, più e meglio d’altri (sia per premesse che per risultati), dialoga con le forme tradizionali (*novel* e autobiografia su tutte) e le adatta, le aggiorna alla contemporaneità interrogandone limiti e possibilità e producendo un realismo adeguato al nostro presente. Tutto questo tramite una forma che, intercettando gli aspetti più importanti della letteratura del presente e del suo rapporto col mondo, trova nella commistione, nella contaminazione tra scrittura (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica la propria fisionomia privilegiata.

Il meccanismo che regola la dialettica tra contenuto narrativo e riflessione saggistica nel testo è sostanzialmente lo stesso che abbiamo tentato di descrivere leggendo alcune pagine del romanzo di Pischetta: rispondendo alla necessità di ottenere una forma capace di garantire al testo una certa profondità conoscitiva e allo stesso tempo un certo grado di leggibilità, le

¹³⁸ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 227

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

riflessioni astratte e generalizzanti prodotte nei brani saggistici vengono validate dal particolare concreto del fatto autobiografico raccontato (e viceversa). Contenuto narrativo e riflessione, insomma, intrattengono un reciproco rapporto di validazione che permette da un lato la leggibilità di quella scrittura saggistica che si incarica di raggiungere le verità profonde del testo e dall'altro la possibilità di caricare di un senso generale le esperienze particolari della vita che viene raccontata. È lo stesso Siti, prolifico auto-esegeta di se stesso, a descrivere questo meccanismo:

Altra cosa fondamentale per me è provare a raccontare la continuità tra oggetti e pensieri. Nella nostra percezione le due cose sono strettamente intrecciate ed è solo per un pregiudizio che le separiamo (Hardy parlava di «tattilità mentale»). Così ho scelto di contaminare le tecniche più adatte a descrivere gli oggetti con quelle più adatte a descrivere i pensieri. *A volte una riflessione astratta può servire a raccontare una cosa concreta*, come un colore, mentre magari un'emozione può essere definita meglio attraverso la descrizione di un oggetto.¹³⁹

La contaminazione alla quale Siti accenna regola non solo la rappresentazione della continuità tra oggetti e pensieri ma anche, a livello macro-formale, la continuità possibile tra narrazione (pseudo)autobiografica e riflessione saggistica: la seconda, astratta, può servire a raccontare meglio il contenuto concreto della prima, e viceversa. Si tratta, beninteso, di un meccanismo che non è certo Siti a scoprire. È tuttavia interessante notare come e quanto il romanzo italiano contemporaneo abbia trovato nella contaminazione e nella dialettica tra autobiografica e saggismo una forma capace non solo di rendere efficace questo meccanismo ma anche e soprattutto di soddisfare, nel farlo, due necessità alle quali la narrativa contemporanea deve dare risposta: da un lato, quella di garantire al testo una certa leggibilità da parte un lettore che, medio, riesca a dipanarlo; dall'altro, quella di permettere quel gesto conoscitivo che procede per astrazioni e per generalizzazioni necessario a produrre contenuti di verità mediati, non superficiali, capaci di andare oltre la retorica della presa e della fruizione diretta.

Leggiamo un primo frammento testuale prelevato dal testo di *Troppi paradisi* con l'obiettivo di descrivere prima e di interpretare poi il funzionamento della dialettica tra scrittura (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica che lo caratterizza e con la volontà di evidenziarne l'apprezzabile efficacia conoscitiva e comunicativa:

[...] Il fatto che io adesso, da questo appartamento di via Tina Pica 23, possa staccare i telefoni e isolarmi da tutto, non prevedendo come interruzione che qualche onesto piacere, testimonia quanto ho lavorato e quanto mi sono attraversato. Che sia una caratteristica brava

¹³⁹ Simonetti G., *Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti*, in «Contemporanea», IV, 2006, pagine 161-167 (corsivo nostro)

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

come Tina Pica a intitolare la mia strada mi pare giusto e bello, Eduardo che è poche strade più in là sarebbe stato troppo.

Quartieri-dormitorio, li chiamano: unico faro la domenica il centro commerciale di Serpentara. Via Tina Pica è una stradetta senza uscita, conclusa da una rete metallica che la divide da una scarpata e dai campi; a tratti ci arriva ancora un po' di vento selvatico, qualche profumo d'aperto. Non c'è illuminazione pubblica: un consigliere di Alleanza nazionale martella interrogazioni al Comune, senza esito. Qui, se non ti droghi, la sera puoi anche morire; i cocainomani si trovano ai «secchioni», cioè intorno ai bidoni della spazzatura. La cocaina è la droga perfetta in un'epoca di omologazione: è ormai economicamente accessibile ai borgatari che fanno impicci, ma costa ancora quel tanto in più dell'eroina perché la si possa pensare come droga dei ricchi – è l'equivalente degli swatch e della linea jeans di Armani. Solo che per i ricchi è la droga della performance, della superprestazione, mentre per i coatti è il condimento di una paranoia immobile e passiva; al contrario degli acidi e delle droghe di sintesi in generale, non ti costringe a viaggi, puoi tirarla guardando la tivù. Sarebbe anche la mia preferita, se mi drogassi.

Intendo per mediocrità soprattutto l'impermeabilità alla disperazione e al rischio, lo scegliere sempre e comunque la strada più facile [...].¹⁴⁰

Il frammento appena citato ci suggerisce, ancor prima della descrizione e dell'analisi della dialettica tra movimento narrativo e riflessione saggistica, qualche considerazione preliminare sulle modalità di funzionamento del meccanismo autofinzionale utilizzato da Siti. La presenza abbondante, nelle righe appena riportate, di dati e marche di realtà verificabili (o apparentemente tali) e appartenenti alla memoria condivisa dimostra come e quanto l'autore, per permettere che l'inganno autofinzionale si compia, abbia bisogno di allargare il più possibile la base referenziale del testo. Con calcolata precisione, anche onomastica¹⁴¹, Siti utilizza luoghi (via Tina Pica, il centro commerciale di Serpentara) e marche di realtà (la linea jeans di Armani, il consigliere di Alleanza nazionale) per far sì che il lettore, dimenticandosi dell'inganno del quale è vittima, sovrapponga la realtà in cui si muove alla realtà rappresentata: prelevando dal mondo attuale nomi, luoghi, oggetti e situazioni per il lettore familiari e tali in quanto da lui considerati assolutamente reali, Siti fa sì che il mondo inventato del romanzo venga letteralmente invaso dal mondo reale, assottigliando fino a renderlo non percepibile lo scarto che li distingue. Il meccanismo risulta ancor più evidente ed efficace, limitandoci alle pagine di *Troppi paradisi*, nei luoghi del romanzo ambientati nel

¹⁴⁰ Siti W., *Il dio impossibile*, pag. 690

¹⁴¹ Precisione che, in un romanzo esplicitamente finzionale, non sarebbe necessaria. In questo caso, la verifica empirica dei dati di realtà utilizzati in queste righe da Siti ne conferma l'aderenza alla realtà fattuale: via Tina Pica esiste, è a Roma, è pressoché adiacente a via Eduardo de Filippo; il centro commerciale di Serpentara esiste ed è verosimile che sia luogo di ritrovo per un quartiere periferico di Roma come quello in cui è ubicato. Risulta impossibile verificare che il Siti persona reale abbia abitato, come il Siti personaggio, in via Tina Pica 23: tuttavia, la precisione con cui vengono nominati questi luoghi, porta il lettore a crederlo, a cadere nell'inganno autofinzionale.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

mondo della televisione, per i quali Siti utilizza (spesso producendo sconcordanze o incongruenze che, immerse nel flusso narrativo, non vengono riscontrate dal lettore¹⁴²) nomi di personaggi dello spettacolo, di programmi televisivi o evoca retroscena o voci appartenenti al gossip, al senso comune, alle memoria pubblica, che contribuiscono in maniera decisiva a produrre l'inganno sul quale si basa il meccanismo autofinzionale. Immerso nel movimento narrativo, reso mimeticamente avvolgente a forza di dettagli prelevati dalla realtà appartenente alla memoria condivisa, il lettore tende a sovrapporre realtà romanzesca e realtà rappresentata, Siti personaggio e Siti persona, permettendo al testo di produrre quell'inganno che è condizione necessaria per giungere poi a quello svelamento perturbante che costituisce la possibilità conoscitiva più potente della forma di scrittura che chiamiamo autofinzione.

Non è solo allargando il più possibile la base referenziale del testo che Siti "predispone il lettore ad una lettura «veridica» del testo"¹⁴³. Nelle prime righe del frammento sopra citato, infatti, il personaggio-narratore Walter Siti (forniti i propri dati biografici in apertura di romanzo) precisa il cronotopo della narrazione e offre un resoconto sintetico dei dati salienti della propria vita in una maniera che, alla luce del Walter Siti che il lettore ha imparato a conoscere (anche come persona reale) nei due precedenti romanzi della trilogia, amplifica, potenzia l'inganno autofinzionale. In una manciata di righe Siti introduce il lettore nella cosmo del narrato, quasi stesse rispondendo alle cinque domande di base (le cinque W-h questions) del discorso giornalistico, informandolo sul chi (*io*), sul quando (*adesso*), sul dove (*questo appartamento di via Tina Pica 23*), sul che cosa (*staccare i telefoni e isolarmi da tutto*) e sul perché (*quanto ho lavorato e quanto mi sono attraversato*) della situazione narrativa in atto. Con una chiarezza quasi didascalica (che sembra tuttavia celare una certa reticenza) Siti porta il lettore a leggere queste righe tramite la solita sovrapposizione impropria tra Siti persona e Siti personaggio: anche Siti persona, e non solo Siti personaggio-narratore, viene

¹⁴² In riferimento alla trilogia nella sua interezza, ricordiamo qui a titolo esemplificativo due sconcordanze o incongruenze macroscopiche che, nonostante risultino percepibili rileggendo il testo, passano per così dire inosservate durante la prima lettura dello stesso, permettendo e amplificando l'inganno autofinzionale. 1- la data di nascita del Siti personaggio-narratore cambia nei tre romanzi della trilogia ed è sempre diversa da quella relativa a Siti autore, a Siti persona reale. 2- i genitori del Siti personaggio-narratore, entrambi vivi nelle prime pagine di *Troppi paradisi*, sono o morti entrambi o uno morto e l'altro vivo in *Scuola di Nudo* e in *Un dolore normale* (e, in tutte le combinazioni appena elencate, non rispettano la cronologia dei genitori reali di Walter Siti autore).

¹⁴³ Tirinanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, pag. 92 (per le altre modalità di autenticazione del racconto come veridico utilizzate da Siti in *Troppi paradisi* rimandiamo alle pagine 91-113 dello studio appena citato).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

infatti incongruamente collocato dal lettore nel cronotopo e nella situazione raccontata nelle righe del frammento appena citate.

Passiamo quindi, premesse queste considerazioni generali sul funzionamento nel testo sitiano del meccanismo autofinzionale, alla dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica testimoniata dal frammento sopra riportato. Alle righe nelle quali, in apertura di frammento, si distende un breve movimento narrativo (pseudo)autobiografico segue, separata da uno spazio bianco, una parte in cui la riflessione saggistica è dominante (da *Quartieri-dormitorio* in poi). Se in questo caso “lo scarto tra piano saggistico e piano narrativo è netto [...], marcato da un accorgimento tipografico”¹⁴⁴ (il rigo bianco), nel testo di *Troppi paradisi* il rapporto tra narrazione e riflessione, tra contenuto autobiografico e scrittura saggistica risulta nella maggior parte dei casi (ne attraverseremo alcuni inseguito) più organico, più inglobato nella tessitura del testo. Diversamente dal testo di *Com'è grande la città* di Pischetta, nel quale l'alternarsi di narrazione e di riflessione saggistica è regolato da un modo compositivo meccanico e procede per blocchi tra loro nettamente distinti, *Troppi paradisi* produce una forma nella quale la riflessione saggistica, sempre validata dal contenuto autobiografico con il quale dialoga e sempre capace a sua volta di validarlo, si inserisce maggiormente nel movimento narrativo del romanzo, evitando stacchi troppo netti e permettendo al testo di fluire in una maniera più continua e più leggibile.

Determinato il cronotopo narrativo nelle prime righe del frammento, nelle quali il racconto di sé da parte del Siti personaggio-narratore occupa tutto lo spazio disponibile, la narrazione (pseudo)autobiografica cede il posto ad una riflessione di carattere sociologico-antropologico che proprio nello spazio periferico romano appena descritto trova il proprio oggetto di analisi. Responsabile della riflessione, a testimoniare la natura di osservatore per lo più passivo, è un Walter Siti per il quale sembrano saltare le possibili distinzioni tra persona e personaggio: quest'ultimo, infatti, nelle parti saggistiche del testo sembra coincidere senza troppe sfumature e senza ambiguità con l'autore in carne ed ossa, del quale (lo ripetiamo: limitatamente alle parti in cui domina la scrittura saggistica) sembra farsi portavoce. La riflessione saggistica, regolata da un movimento che anche al suo interno sembra procedere dal particolare concreto all'astrazione di carattere generale, presenta in nuce le tematiche principali che verranno attraversate distesamente nelle pagine successive del romanzo. La cocaina, droga dell'omologazione per eccellenza, diventa grimaldello conoscitivo per comprendere e per descrivere i meccanismi dell'occidente contemporaneo a partire dal caso

¹⁴⁴ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 226

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

particolare della periferia romana e dei borgatari che ne fanno uso. È già in una riflessione come questa, prelevata dalle primissime pagine del romanzo, che Siti tenta di interpretare il proprio presente a partire dalla triade tematica che attraversa tutta la trilogia: rapporto realtà-reality, consumismo e desiderio, merce e denaro. Nel micro-saggio socio-antropologico presente in queste poche righe Siti produce una interpretazione dei meccanismi del presente lucida, profonda, leggibile e tale in quanto capace di instaurare una omologia tra particolare e generale a partire da una situazione solida e concreta come quella della vita nella periferia romana. I borgatari, nel tentativo impossibile di evadere tramite la cocaina dalla *paranoia immobile e passiva* che contraddistingue la loro condizione di subalterni, si offrono allo sguardo di Walter e gli permettono, tramite lo spazio occupato dalla scrittura saggistica, di interpretare il mondo in una dimensione capace di andare in profondità, di andare sotto alla superficie dell'immediatezza e di produrre nel testo contenuti di verità di secondo grado. "L'atteggiamento di Walter", infatti, "che si premura di chiarire, dettagliare, commentare [...] tutto quello che passa sulla scena, è saggistico": se nel mondo contemporaneo, pura superficie sulla quale la narrazione di una vita individuale non può che rimandare solo a quella vita, non è possibile raggiungere la radice degli eventi, "il salto verso il generale richiede un cambio di strategia discorsiva"¹⁴⁵, ovvero il passaggio da narrazione a riflessione (saggistica). Anche attraverso l'utilizzo tanto efficace quanto spiacevole di similitudini e metafore (il saggismo di Siti si contraddistingue infatti per un alto tasso di figuratività, tra i motivi salienti della sua bontà conoscitiva), la riflessione saggistica di Siti riesce nel rischioso e difficile tentativo di estrarre una verità generale da un contenuto particolare e concreto: la cocaina assunta dai borgatari, in questo senso, permette di enunciare, rendendoli comunicabili e quindi ponendo le basi per una loro ridiscussione, nella loro brutale spiacevolezza i meccanismi del moderno mondo occidentale (reificazione del desiderio, incapacità delle masse di distinguere, merce come oggetto di un godimento ripetitivo senza desiderio, progressiva divaricazione della forcella tra poveri e ricchi etc.). Letto e interpretato il breve e denso frammento testuale sopra citato, prelevato dalle primissime pagine di *Troppi paradisi*, riportiamo ora un brano più disteso e complesso nel quale la dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e riflessione saggistica sembra configurarsi come forma esemplare del movimento narrativo-riflessivo che caratterizza il testo del romanzo di Siti:

¹⁴⁵ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 226

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Alla distratta carognata di Lucchi (sempre che sia stato lui) forse ho contribuito io con un errore di sociologia del pubblico. Lo so che non dovrei mai parlare di pedofilia, perché alla fine do l'impressione di stare dalla parte dei pedofili. [...] 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, come già ho anticipato, 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.

È lui stesso uno dei bambini che ama. [...] Ovviamente i suoi piccoli amanti li trova nel Terzo Mondo, tra i ragazzi di strada, o in Italia tra zingarelli e sottoproletari. Non nega di avere rapporti completi, scherza senza ipocrisie [...].

Ma su certi punti il mio conoscente ha ragione: prima di tutto difende 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 danneggiare l'integrità dei bambini – per esempio guardare fotografie. [...] Mi piacerebbe che Costanzo, quando guarda fisso in camera e insulta l'immaginario pedofilo («caro gentiluomo, spero che tu mi ascolti: io ti disprezzo profondamente, so che sei un vigliacco, ma una volta o l'altra ti staneremo e ti guarderemo in faccia») – mi piacerebbe che distinguendo precisasse che si sta rivolgendo ai pedofili che fanno male ai bambini, mentre i pedofili che nutrono in solitudine il loro desiderio non meritano di essere disprezzati (e forse avrebbero perfino il diritto che gli si desse del lei). Non si può impedire che un uomo fantastichi guardando *Il signore delle mosche* di Peter Brook, o *La guerra dei bottoni* di Yves Robert, più di quanto si possa impedire alla linfa di risalire il tronco di una quercia.¹⁴⁶

Le righe appena riportate da un lato condensano in sé buona parte delle caratteristiche salienti della scrittura sitiana e dall'altro ci permettono di verificare come e quanto Siti riesca a produrre una scrittura coerente con la sua poetica personale e, in particolare, con la sua definizione di realismo.

Il frammento citato è regolato, in piena continuità sia con quello precedente relativo al binomio borgatari-cocaina sia con quelli prelevati dal romanzo di Pischedda, dalla solita dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e riflessione saggistica. Il particolare concreto, il contenuto dell'episodio narrato in precedenza¹⁴⁷ viene utilizzato da Walter per un commento di natura eminentemente saggistica sul tema della pedofilia. L'oggetto della riflessione saggistica in questione, in quanto capace di produrre reazioni istintivamente idiosincratiche nella grande maggioranza delle persone (e, omologamente, nella maggior parte dei lettori), sembra costringere Siti ad optare per un saggismo estremamente narrativo o narrativizzato, nel quale ogni considerazione astratta sulla questione della pedofilia sembra necessitare di un correlativo concreto non solo per essere validata e resa credibile ma anche

¹⁴⁶ Siti W., *Il dio impossibile*, pagine 750-752

¹⁴⁷ Una diceria tra gli addetti ai lavori del programma in cui lavora Sergio, attribuita dal narratore al Lucchi nominato nel testo, che addita al compagno di Walter, Sergio, una attrazione per i vertici estremi dell'età (ad ipotizzare che la relazione con l'anziano Walter sia per Sergio il bilanciamento di una sua nascosta pedofilia).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

e soprattutto per evitare che il lettore la rifiuti percependola come troppo cinica o troppo stravagante. Non a caso, è attraverso la storia di un pedofilo che il Walter personaggio afferma di conoscere personalmente che la riflessione saggistica sulla pedofilia riesce, forse, a guadagnarsi quella possibilità conoscitiva che le sarebbe altrimenti negata. Anche la descrizione di questo pedofilo (probabilmente funzione narrativa, personaggio inventato ed utilizzato come mezzo all'interno del meccanismo autofinzionale) sembra confermare la necessità appena accennata: per permettere a Walter di riflettere su un tema proibito come quello della pedofilia, sul quale il senso comune si rifiuta anche solo di ragionare, la breve descrizione del pedofilo è tutta orientata (viene descritto come obeso, dall'aspetto buffo e infantile, sofferente di aerofagia) a provocare nel lettore quel poco di partecipazione patetica che può contribuire a rendere accettabili le considerazioni che seguiranno.

Il discorso saggistico sulla pedofilia, contraddistinto da una lucidità e da una coerenza razionale tanto efficaci quanto spiacevoli, evita di distinguersi nettamente dalla narrazione nel tentativo di sfruttarne al massimo la capacità di renderlo leggibile, permettendogli di accedere a contenuti di verità non superficiali. In pagine come questa (le più frequenti, per tenore saggistico, in *Troppi paradisi*) il "lucido saggismo scelto da" Siti come privilegiato "approccio alla realtà"¹⁴⁸, altrove capace di smarcarsi dal contenuto propriamente narrativo del testo e di produrre pagine di scrittura saggistica a carattere generale dalla notevole caratura conoscitiva, sembra costretto a cercare nella narrazione (pseudo)autobiografica quella leggibilità di cui, essendo motivato da un intento anche comunicativo, necessita.

Se la natura di questo frammento sembra dimostrare con la forza dell'evidenza che solo tramite la narrazione, nel circuito comunicativo del contemporaneo, possono esistere spazi produttivi di riflessione a carattere generale capaci di affrontare e di attraversare in profondità tematiche scomode come quella della pedofilia¹⁴⁹, il brano citato in precedenza può essere letto anche come caso esemplare del realismo secondo Siti. La scelta di affrontare un tema come quello della pedofilia, infatti, sembra determinata anche e soprattutto dalla volontà di Siti di produrre una scrittura che si faccia carico di un realismo inteso come anti-stereotipo, come gesto capace di farci vedere ciò che non vediamo di ciò che vediamo della realtà. In questo senso, attraverso un realismo capace di rispondere alle suggestioni evocate

¹⁴⁸ Giglio F., *Una autobiografia di fatti non accaduti*, pag. 125

¹⁴⁹ Tema della pedofilia che attraversa (motivato, come dichiarato dallo stesso autore, anche da necessità di approfondimento di sé e del proprio inconscio) tutta la produzione romanzesca di Siti e che culmina, diventandone il tema principale, in *Bruciare tutto*, ultimo romanzo di Siti che nelle pagine qui analizzate di *Troppi paradisi* sembra abbozzare il proprio nucleo tematico.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

dal mondo contemporaneo, *Troppi paradisi* si configura come caso emblematico di quella forma del romanzo italiano contemporaneo che trova nella contaminazione tra scrittura (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica una fisionomia capace di sostenere il peso di una letteratura pensata come strumento conoscitivo forte, capace non solo di interpretare la realtà ma anche, in qualche modo, di agire sulla realtà stessa. La dialettica tra narrazione e scrittura saggistica, infatti, coniugando alla necessità di spazi complessi e mediati come quello saggistico, indispensabili per una conoscenza profonda, la leggibilità anche immediata garantita dalla narrazione, permette al romanzo di Siti di descrivere e di interpretare con una certa dignità e con una certa potenza conoscitiva i presupposti e le contraddizioni del mondo occidentale contemporaneo (in questo caso partendo da un tabù, da un rimosso collettivo come la pedofilia).

Leggiamo ora, omettendo solo qualche riga di testo, la continuazione del frammento riportato sopra:

[...] Un secolo fa, per un uomo, anche andare con altri uomini era considerato mostruoso; «ma quelli» si dirà, «erano adulti consenzienti». Qui il discorso si fa più delicato, perché bisognerebbe parlare di bambini consenzienti; se ammettiamo che il bambino abbia una volontà (e nel momento in cui accusiamo un pedofilo di averlo stuprato «contro la sua volontà» implicitamente lo ammettiamo), allora dovremmo anche ammettere che questa volontà, in certi casi, possa piegare verso il sì. E se sosteniamo che un adulto, col suo poter intimidatorio, può sempre condizionare il bambino a dire sì, allora è tutta la pedagogia che dovremmo condannare; anche la mamma che lo convince a mangiare gli spinaci.

Modena, frazione Mulini Nuovi, luglio 1947. C'era un ventiduenne tarchiato e bellissimo, dall'antiquato nome di Venusto, che andava a buttarsi nella rimessa del grano tutti i giorni alle due, ora di intervallo per l'officina; io ero in vacanza dalla terza elementare e finito il pranzo sapevo che l'avrei trovato lì, nella stanza buia, con indosso solo lo slip, addormentato sul frumento. Covai il progetto per settimane, di sfilargli lo slip mentre dormiva, il giorno che ci riuscii aveva un'erezione nel sonno e gli baciai il cazzo mentre sognava. Si svegliò e si ritrasse di scatto, minacciò di dirlo a sua madre. [...] Se Venusto mi avesse abbracciato, se fosse stato dolce con me, se si fosse abbandonato alla mia bocca...Forse in quel caso un atto pedofilo sarebbe stata la scelta giusta, la scelta di carità, un'opera del bene e non del male.¹⁵⁰

Affermata la legittimità del desiderio pederasta in quanto desiderio (a patto che questo non danneggi l'integrità dei bambini, che non si tramuti in soddisfacimento concreto tramite i bambini), la riflessione di Siti, forte di una coerenza razionale e di una lucidità interpretativa tanto efficaci quanto di difficile digeribilità, si spinge oltre, rovesciando (con un gesto tipico del realismo secondo Siti) una delle convinzioni più solide (e tale, paradossalmente, proprio perché stereotipate) sulla pedofilia. La riflessione si conclude infatti, al culmine del processo

¹⁵⁰ Siti W., *Il dio impossibile*, pagine 752-753

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

di astrazione e di generalizzazione su cui si struttura, con l'affermazione di una possibilità che, razionalmente limpida e frutto di un ragionamento senza sbavature, fa esplodere dall'interno l'opinione sulla pedofilia fatta propria dal senso comune: se è vero che il pedofilo agisce contro la volontà del bambino, questo è dotato di una sua volontà; e se il bambino possiede una propria volontà, bisogna, a patto di ragionare con una certa coerenza logica, ammettere che questa volontà possa scivolare verso il sì, ovvero ammettere che il bambino possa essere consenziente. La conclusione della riflessione, almeno in parte provocatoria, mirata non tanto a convincere della propria verità quanto piuttosto a scardinare lo stereotipo al quale si oppone, è l'esito di un ragionamento che, perché dotato di "troppa serietà, di troppa intelligenza saggistica, di troppo calcolo"¹⁵¹, corre il rischio di essere rigettato dal lettore. Ancora una volta, è tramite la narrazione di un fatto (pseudo)autobiografico che Siti soccorre, validandola tramite un contenuto personale e rendendo in qualche modo accettabile l'inaccettabile, la riflessione appena prodotta. Con uno scarto tra piano saggistico e piano narrativo ben percepibile anche se non marcato da accorgimenti tipografici – nessun rigo bianco, nessuna parentesi – Siti cambia improvvisamente strategia discorsiva. Esaurite le possibilità anche conoscitive del ragionamento astratto e venuta meno (anche per il suo contenuto indigeribile) la sua piena leggibilità, Siti personaggio-narratore riattiva un ricordo relativo alla sua infanzia e ci offre, tramite una narrazione retrospettiva breve e densissima (da *Modena, frazione Mulini* in poi), la quintessenza di una sua esperienza personale indirizzata a validare la veridicità della riflessione saggistica con la quale dialoga. Siti racconta con dovizia di particolari (nel tentativo di validare le affermazioni poco prima sostenute sulla possibilità che i bambini non solo siano sessualmente consenzienti ma che possano anche, per così dire, fare il primo passo nei confronti dell'adulto) d'avere, bambino, tentato volontariamente di approcciare un ragazzo poco più che ventenne. Il fatto che il racconto di questa vicenda si riferisca al passato di Siti narratore-personaggio (che, in pieno regime autofinzionale, si sovrappone ambiguamente al Siti persona reale) le conferisce, come confessione apparentemente sincera di un contenuto esistenziale portatore quanto meno di una certa vergogna e di un certo imbarazzo, un tasso di credibilità tale da contribuire a validare (almeno in parte) la riflessione saggistica appena precedente.

È in luoghi del testo come questo che il meccanismo autofinzionale dimostra di essere forma veicolare adatta ad ospitare quella dialettica reciproca tra narrazione e riflessione saggistica che stiamo tentando di verificare. È infatti solo grazie all'inganno autofinzionale che il ricordo

¹⁵¹ Donnarumma R., *Ipermodernità*, pag. 115

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

scabroso relativo all'infanzia del Siti di carta viene percepito, incongruamente, come veridico, come fatto relativo alla vita vera del Siti persona reale. E proprio perché attribuito alla vita reale dell'autore, il racconto di questo ricordo acquisisce abbastanza forza per validare l'esito altrimenti difficilmente accettabile della riflessione saggistica sulla possibile volontà anche sessualmente connotata dei bambini. È interessante notare, tramite alcune tessere testuali, come e quanto l'episodio relativo al Siti bambino sia o completamente o in buona parte inventato, nonostante venga percepito, durante una prima lettura del testo, come racconto vero o per lo meno verosimile, come fatto non inventato. A confermare la natura romanzesca, cioè finzionale, dell'episodio raccontato è innanzitutto la sua cronologia: se, infatti, c'è piena coerenza temporale tra età del Siti personaggio di *Troppi paradisi* – che afferma di aver superato i sessant'anni – e la collocazione nel tempo (1947) dell'episodio raccontato¹⁵², questa coerenza viene completamente meno se il fatto viene attribuito al Siti persona reale (che, nato nel maggio del 1947, non poteva di certo avere, nel luglio del 1947 nel quale è collocato il fatto raccontato, appena concluso la terza media). Il meccanismo autofinzionale funziona, pur mostrandosi (non visto) maliziosamente al lettore tramite sconcordanze cronologiche come quella appena descritta, per il fatto che l'esercizio di distinzione necessario per non confondere Siti persona con Siti personaggio (e viceversa) viene reso piuttosto arduo ad un lettore poco attrezzato, inevitabilmente destinato a cadere nella rete autofinzionale tessuta magistralmente dall'autore. Anche un dettaglio lessicale minimo, meno evidente della macroscopica sconcordanza cronologica appena trattata, come l'utilizzo della parola *slip* potrebbe segnalare la natura finzionale del fatto raccontato. Se è infatti possibile che l'autore utilizzi la parola *slip* per designare genericamente la biancheria intima indossata dal ragazzo dell'episodio raccontato, è tuttavia più probabile che la parola *slip* funzioni come spia lessicale¹⁵³ atta a suggerire che l'episodio non è realmente accaduto (o che, per lo meno, non è accaduto così come viene raccontato). Nel 1947, infatti, la diffusione degli *slip*, che per l'Europa continentale va collocata verso la fine degli anni Sessanta, era stata tanto limitata (quasi esclusivamente al Regno Unito) da rendere quanto meno poco probabile (anzi: piuttosto inverosimile, quasi impossibile) che in quell'anno, a Modena, un garzone addormentato in una rimessa del grano indossasse un paio di *slip*.

¹⁵² Se *Troppi paradisi* è ambientato tra il 1998 e il 2005 e se Walter (personaggio-narratore) afferma di avere superato i sessant'anni, allora è legittimo collocare la sua nascita tra fine anni Trenta e i primissimi anni Quaranta.

¹⁵³ Difficile affermare se Siti l'abbia utilizzata con questo fine in maniera consapevole (alternativa per noi più probabile) o in maniera non consapevole.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Ammesso che l'inganno autofinzionale venga svelato¹⁵⁴ (poco importa se durante la lettura o rileggendo il testo, anche a distanza) la dialettica tra riflessione saggistica e narrazione (pseudo)autobiografica, attraverso il paradosso autofinzionale, permette al testo di accedere a e di comunicare una verità di secondo grado, una verità profonda che va al di là del contenuto particolare del frammento preso in esame. Mostrando come e quanto la finzione sia in grado di imitare la realtà così bene da far percepire come addirittura più vero del vero qualcosa che è finto, le pagine di *Troppi paradisi* enunciano, indebolendoli, i meccanismi del mondo contemporaneo riuscendo a scongiurare il rischio di aderire agli stessi processi ai quali si oppone. In altre parole Siti, in *Troppi paradisi*, "mentre imita i meccanismi della società contemporanea, li enuncia, dunque rende visibile ciò che era nascosto¹⁵⁵; ancora, attraverso le denegazioni di autenticità e una serie di incongruenze [...] ci permette di dubitare di questo romanzo-reality [...], smonta il meccanismo che sta costruendo, ci illude i ci mostra l'illusione"¹⁵⁶.

Scorriamo ancora le pagine di *Troppi paradisi* fino a quelle, esemplarmente sitiane sia per modalità compositiva sia per stile conoscitivo, in cui la grande Storia, con l'attacco alle Torri Gemelle dell'11/9/2001, torna prepotentemente a far parte della vita delle masse:

[...] I due nuovi ordinari hanno pieno diritto di essere chiamati, nei loro confronti si sta consumando una ingiustizia pura, una vendetta trasversale. Tutti gridano ingiurie esorbitanti e fuori bersaglio – ma rientrando dal corridoio di corsa la filologa romanza alza tutt'e due le braccia per imporre silenzio: «Pare che gli Stati Uniti siano stati attaccati, non si sa da chi: è crollato il Pentagono, sono state bombardate le Twin Towers e un aereo nemico si sta dirigendo sulla Casa Bianca».

Sì, e io sono diventato di colpo un ornitorinco. Ma la Cassandra dei provenzalisti viene rinalzata da altre voci: chi dice È stato il Mossad [...].

Arrivato a casa, dalla Cnn finalmente le vere dimensioni del fatto: l'aereo che entra nel grattacielo come nel burro, con relativa nuvoletta, e i crolli, e la smania di sapere se gli edifici intorno crolleranno, il blocco numero 5, il 6, il 7, con un effetto domino. 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. Che differenza col patetismo degli affamati etiopi, o con gli alluvionati del Bangladesh. Se si liberano gli uomini dal dolore e dalla miseria, per mantenere alto il loro tasso di dignità è necessaria una tecnologia dispendiosissima.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Come già affermato nei capitoli sull'autofinzione, è forte il rischio che il lettore medio, disabituato a dover sciogliere strategie narrative mediate quanto quella del meccanismo autofinzionale, non comprenda il senso di una operazione come questa. Senza svelamento dell'inganno (e senza lo spaesamento ermenutico che ne deriva) il lettore, disinnescando l'autofinzione come possibilità conoscitiva e sovrapponendo Siti persona e Siti personaggio, favorisce anziché contrastare la confusione tra vero e finto che l'autofinzione tenta di smascherare.

¹⁵⁵ Questo, volendo, il realismo secondo Siti.

¹⁵⁶ Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 228

¹⁵⁷ Siti. W., *Il dio impossibile*, pag. 867

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

In università, durante una irrilevante fase di guerra tra professori per l'assegnazione di due cattedre, irrompe inaspettatamente una guerra (o per lo meno un evento capace di scatenarla) tutt'altro che irrilevante. La notizia dell'attacco alle Torri Gemelle, superata l'iniziale incredulità manifestata anche da Walter personaggio-narratore e invaso in un tempo brevissimo lo spazio di tutti i media di tutto il mondo, incolla ognuno di fronte allo schermo della televisione (prevalentemente) o del computer. Nel frammento appena citato la dialettica tra narrazione e riflessione saggistica sembra sbilanciata, a testimoniare la maggiore importanza, dalla parte di quest'ultima. La descrizione, filtrata dallo sguardo di Walter che guarda la televisione, dell'attacco terroristico riproduce infatti quasi oggettivamente quello che ognuno, praticamente in ogni parte del mondo, ha visto quella mattina dell'11/9/2001: in una perfetta omologia (in questo caso come omologazione) tra privato e pubblico, tra singolo e collettivo, le immagini dell'attacco che si sono incise nella memoria di ognuno sono grosso modo le stesse per tutti e in tutto il mondo. È invece il commento da parte di Walter al fatto appena accaduto e alla rappresentazione mediatica del fatto tramite la quale, a distanza, il mondo ne ha fatto esperienza, che si assume il compito di interpretare questo evento capace di rimettere in moto la storia in una maniera meditata e non immediata, capace di andare in profondità e di produrre verità complesse e ragionate. Cifra del gesto saggistico, che trova in questo caso spazi soprattutto in commenti alle immagini o alle dichiarazioni trasmesse dai media relative all'attacco alle Torri, che caratterizza queste righe è soprattutto la spietata spiacevolezza¹⁵⁸ razionale della quale si tingono le lucide riflessioni di Walter. In poche righe, con icastica efficacia, Siti smaschera il colpevole errore di centratura che, amplificato a dismisura dall'azione maliziosa dei media di massa, vizia l'interpretazione della realtà da parte dell'occidente contemporaneo. Il paragone tra l'obesità grottesca (*culoni*) degli americani che si allontanano affannosamente dalle Torri che crollano e la magrezza terribile degli affamati etiopi, per esempio, pur essendo mascherato da una parvenza di ironia, comunica la tagliente, cinica serietà della riflessione di Walter. Torna utile, a riguardo, ricordare qualche riga dal testo di C. Lasch che abbiamo citato in uno dei precedenti capitoli. L'attacco alle Torri Gemelle, come tenta di dimostrarci Siti tramite la riflessione incistata nella narrazione del frammento sopra citato, si offre come occasione per dimostrare che la realtà è, nonostante lo si percepisca sempre meno, distinta

¹⁵⁸ Spiacevolezza come grimaldello sia conoscitivo sia comunicativo che ha spesso portato la critica a notare una certa aria di famiglia (del resto sostanzialmente ammessa da Siti) tra il nostro autore e il francese M. Houellebecq.

dalle sue rappresentazioni – che, nell’epoca della post-realtà, “le nostre impressioni del mondo non derivano da osservazioni che facciamo sia come individui sia come membri di una comunità ma da sistemi elaborati di comunicazione che vomitano informazioni, in gran parte incredibili, su eventi di cui abbiamo raramente conoscenza diretta”¹⁵⁹. Se, in altre parole, la possibilità di assistere in diretta al crollo delle Torri Gemelle sembra permettere, secondo il senso comune, di fare esperienza piena, vera di ciò che sta accadendo, la retorica mediatica della presa diretta contiene tuttavia un grande potere falsificatorio, capace di offrire rappresentazioni della realtà spacciate per ciò che non sono, ovvero spacciate per genericamente realistiche. Il paragone stridente e spiacevole utilizzato da Siti tra le immagini relative al crollo delle Torri, affollate di americani obesi, e l’immagine di un africano ridotto per inedia ad una magrezza disumana ha l’obiettivo, pienamente realistico nell’accezione sitiana di realismo, di ribaltare lo stereotipo, di far vedere al lettore ciò che non vede di ciò che vede. Di far vedere al lettore come e quanto, tramite l’immagine, il sistema mediatico riesca a “rendere facile accettare l’inaccettabile”¹⁶⁰, falsificando la realtà e offrendone una rappresentazione orientata, falsamente immediata. Proprio per questo, nelle righe che seguono, Siti si cimenta in un paradossale, provocatoria apologia del terrorismo islamico:

L’eleganza e la perfezione di una mossa di karate: hanno usato le invenzioni «pesanti» dell’Occidente per dirigerle contro: la mia ammirazione per la genialità strategica di Bin Laden è enorme. Più che ammirazione, entusiasmo, euforia: la distruzione è meglio dei culturisti. Wow Bin Laden, sei il mio idolo! Dovremo ringraziarlo, per averci fatto uscire dalla belle époque e aver rimesso la storia in movimento. [...] Contro un terrorista disposto a morire le nostre difese saltano quasi tutte, organizzate come sono intorno a un deterrente che a noi pareva ultimativo: «se fai questo, muori». La nostra economia ci ha abituato a sopravvalutare la vita e a occultare la morte – ora è sul quel punto che veniamo puniti, con eccitante simmetria.¹⁶¹

A poche righe di distanza, tuttavia, l’apologia del terrorismo islamico/anti-occidentale nella quale, tramite la solita icastica lucidità, Walter si era cimentato viene improvvisamente (e realisticamente) ribaltata:

Sono passati solo tre giorni e il mio filo-islamismo è svanito: se dovessi davvero scegliere se stare di qua o di là, tutta la mia vita mi griderebbe di stare di qua. A parte il fatto che di là verrei incarcerato, in quanto omosessuale. [...] Ma c’è una resa dei conti morale a cui soprattutto non posso sottrarmi: sono debitore dell’Occidente per i miei desideri, i culturisti e gli escort si producono solo qui. Se accetto i suoi regali, devo accettare anche le sue guerre.

¹⁵⁹ Lasch C., *L’io minimo*, pag. 92

¹⁶⁰ Ibid., pag. 97

¹⁶¹ Siti W., *Il dio impossibile*, pagine 867-868

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Gli estremisti musulmani mettono a rischio i miei soldi, bisogna ucciderli tutti; solo gli americani possono farlo e quindi devo ubbidire agli americani. [...]

«D'ora in poi», dice Luttwak, «qualcosa dovrà restare segreto: il governo americano non potrà più rendere trasparenti ai cittadini le proprie ragioni, perché rischierebbe di passare informazioni ai terroristi: i cittadini dovranno fidarsi ciecamente». Libertà in cambio di sicurezza, è ovvio: e guerre tutte le volte che ci sarà da dichiararle, e vincerle in fretta. Abituarsi ai morti per terrorismo come ci siamo abituati ai morti del sabato sera, in nome della qualità della vita. «Noi vogliamo vivere alla grande, non vogliamo sapere quanto costa».¹⁶²

Queste righe dimostrano come e quanto, a partire da un evento (in questo caso, l'attacco alle Torri Gemelle) e dal racconto dell'esperienza personale di quell'evento, Siti riesca a produrre riflessioni saggistiche, di volta in volta più o meno mimetizzate o dissimulate nel testo, capaci di produrre considerazioni valide e a carattere generale sull'occidente contemporaneo, sempre rispondendo a quella esigenza di realismo che lo obbliga ad opporsi agonisticamente (e, il più delle volte, spiacevolmente) alla realtà nel tentativo di smascherarne le contraddizioni. Interessante notare, anche limitandoci alle sole ultime righe citate, che l'impianto concettuale utilizzato da Siti per catturare prima e per saggiare poi, nel romanzo, la realtà, trovi sempre e con coerenza nelle tematiche del desiderio, della realtà-reality e del binomio denaro-consumismo chiavi interpretative capaci di interrogare in profondità il mondo. Tutto questo a partire dalla constatazione della "mediocrità inevitabile"¹⁶³ dell'uomo contemporaneo e dalla conseguente possibilità di instaurare, attraverso le chiavi interpretative appena citate, quella omologia tra privato e pubblico, tra individuale e genarle, tra singolo e collettivo con cui Siti apre il testo di *Toppi paradisi*.

Se i tre frammenti di *Troppi paradisi* sopra riportati, letti e commentati testimoniano ognuno un caso particolare, un caso limite della dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e riflessione saggistica all'interno del romanzo di Siti, è in frammenti come quello che riporteremo sotto che emerge con più chiarezza la fisionomia che con maggiore frequenza assume nel testo la contaminazione tra narrazione e scrittura saggistica. È, in altre parole, in brani come quello che seguirà che Siti, "nella lucidità di un saggismo che segue il racconto del quotidiano senza soffocarlo; nel porre con lucidità il problema del realismo, della sua fragilità e delle sue ambizioni"¹⁶⁴, dimostra quanto equilibrio e quanta efficacia conoscitivo-comunicativa possa ottenere il romanzo contemporaneo attraverso una forma composita, oscillante tra narrazione e riflessione:

¹⁶² Ibid., pagine 868-89

¹⁶³ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 258

¹⁶⁴ Donnarumma F., *Ipermodernità*, pag. 116

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

[...] In me è tornata a farsi sentire la protrusione del disco, tra le due vertebre lombari (L4 e L5): sono uscito col bastone, un bel bastone inglese con la testa di cane. Sul camion dei finanziari era aperto il tendone di dietro, una decina di ventenni in divisa ha visto questo vecchio che li minacciava per gli schizzi, il bastone sollevato nella destra: inchiodato in un'illustrazione popolare, il futuro ipotecato dai cliché.

Contro la televisione è inutile lottare: se vuole, può portarci via in nostri figli. Ha diritto di vita e di morte su di loro, perché è lei che gli ha insegnato per cosa valga la pena di vivere o morire. Io poi sarei il combattente meno indicato. [...] Mai, nella storia, gli esseri umani sono stati esposti così a lungo all'indistinzione tra ideale e reale: una mimesi avvolgente, che viene a trovarti lei invece d'essere tu costretto ad andare in biblioteca o al museo. Mai la gente ha tanto parlato, nei bar e nelle file alla posta, di fiction. Di storie possibili e parallele, che modellano il pensiero e il quotidiano, oltre che i sogni. Bonolis è fiction, la guerra è fiction. Ma la fiction è la realtà a cui aggrapparsi quando la nostra privata realtà non regge al confronto della fiction. Non importa quanto siano brutti 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. [...]

Quanto più l'economia contemporanea costringe gli uomini a vivere separati e quindi in debito di realtà, tanto più questa abnorme opera d'arte planetaria, mimetica come nessuna ha potuto essere prima, restituisce ai suoi consumatori il sapore di una realtà più vera del vero, da cui mani esperte hanno abolito le sorprese incoerenti, stonate. Così succede nei mondi romanzeschi. Solo che qui il demiurgo non è il singolo romanziere, ma l'anonimo meccanismo produttivo [...] ¹⁶⁵

Le righe sopra citate, nelle quali si distende, sfruttando gli spazi che gli vengono resi disponibili dal movimento narrativo del romanzo, un vero e proprio saggio socio-antropologico sul fenomeno televisivo, Siti riesce ad ottenere una forma capace di coniugare profondità conoscitiva e leggibilità del testo, analisi di secondo grado della realtà e continuità della narrazione. Tutto questo proprio tramite quella forma del romanzo italiano contemporaneo oscillante tra (pseudo)autobiografia e saggismo che stiamo tentando di verificare e che ci sembra ottenere, nella scrittura di Siti, risultati di grande valore. In conclusione, e in diretto riferimento alla riflessione contenuta nell'ultimo frammento citato, individuiamo, con le parole di Tirinanzi de Medici, la maggiore qualità di *Troppi paradisi*, resa possibile nel testo soprattutto dalla dialettica tra narrazione autobiografica e riflessione saggistica: il romanzo di Siti "prova a vaccinarci dall'incubo di una post-realtà in cui tutto è indecidibile inocolandoci quello stesso virus, vivo ma depotenziato [...], nella speranza che si sviluppi una reazione immunitaria duratura" ¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Siti W., *Il dio impossibile*, pagine 794-795

¹⁶⁶ Tirinanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, pag. 113

3.3 GIUSEPPE GENNA, *Italia de profundis* (2008)

Autofinzione nella quale il racconto dei fatti (non) accaduti al protagonista-narratore si struttura a partire dalla possibilità di una omologia tra personale e collettivo, tra privato e pubblico, *Italia De Profundis* di Giuseppe Genna è un romanzo che compie un percorso parallelo a quello di *Troppi paradisi* di Walter Siti¹⁶⁷. È il paratesto, nello specifico nelle *Note e ringraziamenti*, a confermare, in uno spazio distinto da quello del testo che su di essa di costruisce, questa omologia:

Questo libro si intitola solo occasionalmente *Italia De Profundis*, poiché, meno occasionalmente, si intitolerebbe «Giuseppe Genna» *De Profundis*. [...] ¹⁶⁸

Giuseppe Genna¹⁶⁹ (torneremo in seguito sulla omologia alla quale ci siamo appena riferiti) si distingue dai due autori trattati nei capitoli precedent, sia per contesto di formazione¹⁷⁰ sia per campo e spettro d'azione. Appartenente ad una generazione loro successiva, Genna “rappresenta un nuovo tipo di intellettuale: dalla vena [...] abbondante e dallo stile non sempre controllato [...], usa anzitutto la rete per prese di posizione frequentissime, e non limitate all'attività letteraria” e può essere considerato “lo scrittore italiano che usa con più consapevolezza i nuovi media”¹⁷¹, internet e social networks in primis. Ciò che accumuna, invece, Genna a Pischedda e a Siti è, non unico, il fatto che in molte delle sue opere, in particolare nei romanzi, il nostro affida l'individuazione e la comunicazione dei significati del testo proprio a quella forma oscillante tra narrazione (pseudo)autobiografica e riflessione saggistica che stiamo tentando di verificare. Seppur distinti e forse distanti (anche, spesso, per qualità dei risultati) da quelli esemplificati qui dai testi letti e analizzati di Pischedda e Siti, i romanzi di Genna sembrano confermare quella tendenza della narrativa italiana

¹⁶⁷ *Troppi paradisi* che viene definito da Genna, in una sua recensione al romanzo di Siti, miglior libro dell'anno 2006 e che quindi può essere legittimamente considerato un modello, seppur recentissimo, per l'autore milanese. Vedi: <https://giugenna.com/2012/08/31/walter-siti-troppi-paradisi-2/>, 01/10/2018

¹⁶⁸ Genna G., *Italia De Profundis*, minimum fax, Roma, 2008 (2014), pag. 325

¹⁶⁹ Per la biografia dell'autore rimandiamo alla *biobibliografia* consultabile nel sito web da lui gestito al link: <https://giugenna.com/> (01/10/18). Ricordiamo qui, tra i moltissimi racconti, saggi e romanzi di mano dell'autore, *Dies Irae* (Rizzoli, 2006), *Hitler* (Mondadori, 2008), *History* (Mondadori, 2017). Mentre scriviamo (ottobre 2018), e da qualche settimana, l'autore pubblica regolarmente sul settimanale *L'Espresso* reportage narrativi ambientati in luoghi dell'Italia dei nostri giorni (politicamente connotati, denotano come e quanto Genna si muova soprattutto in spazi estranei – web, blog, social networks, settimanali – a quelli più tradizionali o accademici solitamente frequentati dagli scrittori italiani delle generazioni precedenti).

¹⁷⁰ In quanto estraneo al mondo dell'università.

¹⁷¹ Donnarumma R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in Allegoria n. 57, Palumbo editore, Palermo, 2008, pag. 33

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

contemporanea che stiamo tentando di interrogare e di interpretare per la quale il romanzo, nel tentativo di coniugare leggibilità e profondità conoscitiva, sceglie di optare per una forma determinata dalla contaminazione tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica.

Italia De Profundis è un romanzo autofinzionale che, sia per struttura che per modo compositivo, si configura come quanto meno eterodosso: formato da sezioni appartenenti a generi discorsivi diversi – racconto cronachistico, racconto (pseudo)autobiografico, reportage narrativo – e in presenza di una cronologia sì riconoscibile ma non lineare, questo testo di Genna, strutturalmente poco leggibile (almeno per un lettore poco attrezzato) per precisa volontà autoriale, sembra “voler uscire dai confini dei romanzi contemporanei”¹⁷², spesso colpevoli di adattarsi al meccanismo narrativo proprio dei media di massa e dell'intrattenimento. Per quanto eterodosso, tuttavia, il testo di Genna sembra dialogare, recuperandola con un intento che non appare né ludico né parodico, con la forma romanzo tradizionale¹⁷³: al netto della sua natura marcatamente sperimentale, in altre parole, “il tentativo di Genna corrisponde a un'idea di *novel* così come la si può ipotizzare nell'era del web e della connessione ininterrotta fra informazioni pubbliche, vite (vere o inventate) messe nella rete, ricreazione narrativa, reale e insieme inevitabilmente fittizia, quale è ora consentita in tempo reale dai blog o dai siti”¹⁷⁴ web.

Il romanzo è formato da due parti, due macro-sequenze narrative, intitolate rispettivamente *La narrazione* e *Il racconto*. La prima (*La narrazione*), composta da sette capitoli ordinati secondo una cronologia riconoscibile ma non lineare, costituisce una sorta di premessa, sia narrativa sia per così dire esistenziale, alla seconda parte del romanzo (*Il racconto*), nella quale Giuseppe Genna¹⁷⁵, contemporaneamente persona e personaggio (in pieno regime autofinzionale), ripercorre la propria improbabile esperienza compiuta nell'estate del 2007

¹⁷² Tirinanzi de Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, pag. 210

¹⁷³ Lo affermiamo nonostante l'autore dichiari, anche nel testo di *Italia De Profundis*, di rinnegare o per lo meno di diffidare dalla forma romanzo: “Ma quale senso avrebbe l'operazione finzionale romanzesca? [...] *La verità è che il romanzo non coincide più con il veicolo della narrazione*” (nel romanzo a pagina 66, corsivo suo). Abituato ad affermare – consapevolmente - tutto e il contrario tutto e spesso auto-smentendo le proprie affermazioni, riteniamo che Genna ci permetta di ritenere che *Italia De Profundis* sia un romanzo.

¹⁷⁴ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 86

¹⁷⁵ In *Italia De Profundis* l'inganno autofinzionale, rispondendo anche ad una profonda ed esibita esigenza da parte dell'autore di dare risposta alla domanda – alla quale non sembra possibile rispondere – «Chi sono io?», si fa tanto iperbolico da renderne difficile l'interpretazione. Nel testo chi dice «io» è Giuseppe Genna ed afferma, in maniera iterata, concetti come questo: “Io sono lo scrittore Giuseppe Genna. Io fingo.” (a pagina 29 del romanzo). Difficile individuare nella scelta autofinzionale di Genna significati ulteriori (forse presenti, sicuramente ineffabili) a quelli già individuati per Siti.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

in un villaggio vacanze siciliano. Nei sette capitoli che formano la prima parte del romanzo lo scrittore Giuseppe Genna (sempre, lo ricordiamo, in pieno ed esplicito regime autofinzionale) narra situazioni ed eventi lui capitati antecedenti al viaggio in Sicilia, tra loro legati da una logica allucinatoria e scanditi da una cronologia mirata a esaltarne la frammentarietà. Tutta la prima parte del romanzo, infatti, sembra scaturire dalla frustrazione dovuta all'impossibilità di iniziare il racconto della principale vicenda del testo (quella del viaggio in Sicilia), rimarcata dal frequente, ripetuto utilizzo di sintagmi come "Non inizio"¹⁷⁶ o "Non inizio mai". Nei capitoli de *La narrazione*, prima parte del romanzo, Genna racconta la morte del proprio padre (che si spegne, solo in casa, dopo anni di tumore, la notte del 31 dicembre 2005) e l'esplosione di una orticaria (probabile somatizzazione del trauma) che inizia a tormentarlo; si impegna quindi in una biliosa, lucida descrizione dell'Italia contemporanea (nel capitolo che si intitola, come il romanzo, *Italia de Profundis*), e nel racconto d'una propria infelice storia d'amore; conclude, infine, con il racconto delle *quattro storie di merda che non ricordo più* (reazioni estreme, e palesemente inventate, all'assideramento dell'amore nei suoi confronti da parte della donna amata) e con il resoconto della sua esperienza come giurato alla Mostra del cinema di Venezia del 2006 (durante la quale ha l'occasione di dialogare a tu per tu con David Lynch). Nella seconda parte del romanzo, come già accennato, Genna racconta i cinque tragicomici giorni trascorsi in un villaggio vacanze nei pressi di Cefalù. Reportage narrativo che dialoga esplicitamente con *Piattaforma. Nel centro del mondo* (2001) di M. Houellebecq e, soprattutto, con *Una cosa divertente che non farò mai più* (1997) di D. F. Wallace, *Il racconto* si configura come narrazione che, a partire dalle vicende di un io che, come quello di *Troppi paradisi*, si scontra con la consapevolezza di essere omologato, pur nel suo senso di estraneità, alla massa (un Giuseppe Genna, insomma, *come tutti*), si distende in una descrizione e in una analisi sociologico-antropologica dell'Italia contemporanea (e, per traslato, dell'Occidente in generale). Lo spazio del villaggio vacanze si offre allo sguardo di Genna come vetrina nella quale l'Italia, sorta di corpo collettivo in una condizione di avanzata metastasi, espone i propri prodotti: donne e uomini che, figli malati di un paese malato, indossata una maschera fantozziana che non riescono più a togliersi (fantozziani senza far ridere, generatori di sola sofferenza), sembrano realizzare in sé l'incubo distopico del post-umano di Burroughs (autore con il quale Genna dialoga, mutuandone sia forme sia contenuti, in maniera fitta ed esplicita). La narrazione del soggiorno nel villaggio, realizzata tramite una dialettica tra racconto (pseudo)autobiografico e riflessione saggistica

¹⁷⁶ Titolo, questo, del capitolo che apre il romanzo.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

che sembra adattarsi (nel ritmo e nello stile) alla rabbia impotente del personaggio-narratore, assume i connotati di un magmatico salmo funebre nel quale, in mancanza di alternative, Genna, alternando esplosioni verso il mondo ed implosioni verso l'io che è e che del mondo è riflesso, trae un bilancio di sé e dell'Italia dei nostri giorni.

Procediamo, come nei capitoli precedenti, ad una operazione di carotaggio testuale con l'obiettivo di individuare nel testo di *Italia De Profundis* frammenti a partire dai quali descrivere prima ed interpretare poi i modi della dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e riflessione saggistica utilizzata da Genna. Per il primo frammento, procedendo parallelamente al primo estratto di *Troppi paradisi* letto e analizzato nel capitolo precedente (ambientato nella periferia romana), scegliamo delle pagine nelle quali è a partire dalla periferia milanese che Genna, con il solito percorso dal particolare concreto al generale astratto, descrive e interpreta la realtà che lo circonda:

Arrivare al Sacco, la prima mattina degli infiniti inutili esami con cui mi rendono il corpo trasparente e leggibile, significa toccare il culmine di Milano, addentrarsi nel nord assoluto, un labirinto criminogeno che è Quarto Oggiaro e la ricostruzione che ha rivoluzionato l'immensa zona. [...] mi immetto in superstrade dove sfrecciano le auto polverose che forano la città, i guard rail intatti e, a certe curve improvvise, accartocciati e anneriti per incidenti mortali, dove le madri hanno posato mazzi ormai disseccati di fiori ridotti a rovo, le foto della vittima dell'incidente sotto plastica a protezione della pioggia, foto sbiadite comunque [...].

Il Sacco è una serie di padiglioni e la popolazione locale affluisce per le cure inutili con un vestiario da periferia.

Le classi sociali sono state ridotte a caste. Qui, nel corso di vent'anni: da classe a casta. Questa è l'Italia che va, il mondo che va.

Si attende in massa di fronte all'accettazione [...]. Si paga. I vecchi sono rintanati in fisionomie impenetrabili, dagli sguardi svuotati. Le loro identità si contraggono, le loro memorie, ora che incombe la fine, manifestano la loro natura mistificatrice: un pugno di ricordi, un gesto eclatante, ricordano che lavoravano là e là sono stati per vent'anni e lo ricordano in pochi secondi di racconto contratto, tutta la vita coagulata in niente [...].

Questi depositari, che in età arcaiche furono i saggi, sono ora i residui incarboniti di una piroso universale. Tutto in loro ha già dato l'ossigeno perché il loro universo ardesse fino a questo punto di dimenticanza, di presa di coscienza che li allibisce. Sono allibiti. Storditi. Non si capacitano.¹⁷⁷

Nel tentativo disperato, ultimo di una lunga serie, di trovare una possibile cura all'orticaria che da tempo lo perseguita, Giuseppe Genna, in motorino, si reca all'ospedale Sacco di Milano. Durante il tragitto e durante l'attesa del proprio turno, dentro l'ospedale, il narratore-personaggio, pienamente calato nel ruolo di osservatore passivo che riflette su ciò che vede e sente (questo, tendenzialmente, l'eroe anti-eroico tipico del romanzo realista contemporaneo, sia italiano che internazionale), si rivolge, a produrre un gesto conoscitivo

¹⁷⁷ Genna G., *Italia De Profundis*, pagine 38-39

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

che procede per esplosioni ed implosioni progressive, alla “realtà normale, la realtà casuale” con “la presunzione e la speranza di poter estendere lo studio della parte alla comprensione del tutto”¹⁷⁸. Il particolare concreto della grigia periferia milanese prima e dell’umanità che popola la sala d’accettazione del Sacco poi, in altre parole, viene utilizzato da Genna come contenuto particolare e concreto a partire dal quale, tramite una riflessione anche in questo caso dalla marcata vocazione saggistica, estrarre una o più verità generali. Interessante notare come e quanto il frammento, caratterizzato da una intensità espressiva che se da un lato ne aumenta il voltaggio dall’altro ne diminuisce forse l’efficacia sia conoscitiva sia comunicativa, si distanzi da quello (che abbiamo letto e commentato nel capitolo precedente) parallelo di Siti. Se in Siti, infatti, il particolare concreto della periferia romana viene descritto, con icastica efficacia, in una maniera essenziale e controllata, la descrizione della periferia Milanese è invece in Genna caratterizzata da un’ansia (riprodotta anche sul piano linguistico e stilistico) conoscitiva che si risolve in una prosa magmatica e sovrabbondante. Ciò premesso, l’intento conoscitivo sembra essere, alla radice, il medesimo per entrambi: descrivere ed interpretare la realtà loro circostante nel tentativo di vedere e di farci vedere, di quella realtà, ciò che non vediamo di ciò che vediamo (a suffragare quell’idea inclusiva di realismo come svelamento di ciò che è nascosto o non visto che sembra attraversare buona parte dei romanzieri italiani contemporanei). Non solo: è la medesima anche la forma che, al netto delle differenze che distinguono la scrittura di un autore dall’altro, entrambi scelgono per permettere al testo l’intento conoscitivo appena descritto. Come in Siti, anche in Genna è la dialettica tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica, infatti, ad incaricarsi da un lato di garantire al testo una certa leggibilità e, dall’altro, di produrre e di comunicare contenuti di verità profondi, complessi e motivati da una forte volontà mediatrice. *Italia De Profundis*, in altre parole, sembra costituire un momento di quel processo – all’interno del quale *Troppi paradisi* si configura come tappa fondamentale – che individua nella forma ibrida tra narrazione autobiografica e riflessione saggistica una delle più efficaci e preferite fisionomie del romanzo italiano contemporaneo. Forma ibrida, questa, tramite la quale il romanzo di Genna, “mantenendo la vocazione saggistica dell’insieme”, rende possibile “l’ambizione conoscitiva che il romanzo applica nella sfera pubblica e in quella personale, dove la seconda è”, più o meno obliquamente o ambiguamente, “riflesso della prima”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Vasta G., *Spaesamento*, Editori Laterza, Roma, 2010, pag. 9

¹⁷⁹ Marchese L., *L’io possibile*, pag. 161

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Nel righe sopra citate la volontà di Genna (contemporaneamente, lo ricordiamo, in pieno regime autofinzionale autore, narratore e personaggio) di produrre, anche se per frammenti, una analisi socio-antropologica dell'Italia contemporanea a partire da situazioni, luoghi e uomini concreti appare evidente. Luoghi in cui povertà e malattia costituiscono un binomio quasi inscindibile, l'estrema periferia milanese e l'ospedale Sacco emanano, tramite l'umanità che li popola, quella sensazione di paranoia immobile acutamente percepita anche da Siti in riferimento alle borgate romane. Luoghi sospesi, sacche di agonia che sembra potersi protrarre per un tempo non determinabile, l'estrema periferia e le sale d'attesa dell'ospedale si offrono a Genna come oggetti concreti capaci di condensare in sé, massimizzandole, le contraddizioni più profonde dell'Italia e, più in generale, dell'Occidente contemporaneo. Venuta meno (non per tutti: per molti) la possibilità di accedere a quell'ascensore sociale che sembrava poter garantire a tutti almeno un po' di emancipazione, la popolazione che affolla il Sacco permette a Genna di affermare che il passaggio da classi sociali a caste (gerarchie sociali rigide, tra loro non comunicanti) è ormai avvenuto. Volutamente iperbolica nel suo tentativo di produrre una interpretazione generale e complessiva dell'attuale stato delle cose, l'affermazione di Genna ha tuttavia il merito di mostrare ciò che, pur risultando evidente, rimane nascosto: i poveri (e tali non in senso stretto ma relativamente agli standard imposti dalla moderna società dei consumi e dei servizi) aumentano, come aumenta lo scarto, la sproporzione tra i pochi che detengono la maggior parte della ricchezza e i moltissimi che possiedono quello che rimane. Le chiavi interpretative utilizzate da Genna non differiscono molto da quelle utilizzate da Siti: è a partire dalle tematiche del denaro e del consumo, della confusione tra realtà e sua rappresentazione, dalla mercificazione dell'immaginario e del desiderio che Genna interpreta il presente. Lo dimostrano le righe che seguono, subito successive, nel testo, a quelle citate in precedenza:

I giovani affluiscono nel luogo nosocomiale, innaturale per l'idea che si sono formati della giovinezza assoluta. I loro percorsi esistenziali dipendono dalla casta di provenienza, i loro sogni sono preformattati da un abuso di condizionamento immaginario. [...]

Questo è il tempo che ha divorato, digerito, evacuato i sogni. Questo è il tempo che ha sostituito i sogni con ombre iridescenti di inesistenza sempregale.

Sono cresciuti qua attorno, nei casermoni giallastri con la vernice scrostata, come me, nel mio quartiere assediato dai piccioni. [...]

Aggregano finzioni di desiderio, mutuate dalle riviste [...]. Si indignano per le evasioni fiscali di centauro Valentin Rossi, a cui invidiano tutto, comprese le evasioni fiscali. [...] Desiderano: la loro unica verità, che esprimono senza posa e che urge loro enunciare pubblicamente, è desiderare ed emozionarsi. Il desiderio e l'emozione [...] sono inganni del tempo: finzioni

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

nell'attesa di arrivare ai tronchi incarboniti dei vecchi in fila, statue di indifferenza per nulla spirituale.

Il grande avversario è la noia, avvertita anche al culmine del loro divertimento, che li annoia profondamente e che viene cicatrizzato con una finzione ulteriore, un ulteriore strato di crema plastica, colloidale, che si contrae asciugandosi sui loro volti impreparati all'invecchiamento. [...]

Io: cosa desidero?¹⁸⁰

Il lamento egocentrato che si distende nelle righe appena citate, il cui dato saliente è forse la compattezza linguistica e stilistica propria della foga espressiva del narratore-personaggio, è il frutto della solita dialettica tra narrazione e riflessione. Scrittura saggistica dissimulata all'interno del movimento narrativo del testo, quella di Genna, partendo grosso modo dalle stesse premesse concettuali utilizzate da Siti in *Tropi paradisi*¹⁸¹, produce esiti che, sì contraddistinti da un valore conoscitivo dignitoso, sembrano tuttavia non possedere la qualità dei "brani impressionanti, per lucidità e per scatti del pensiero"¹⁸² contenuti nel romanzo sitiano. Il fatto che Genna come scrittore (e, a monte, come cittadino motivato da un esuberante senso del civico e del politico) senta il bisogno di dire tutto, di sapere tutto, di non nascondere niente, se da un lato conferisce al testo una potenza espressiva sicuramente apprezzabile, dall'altro depotenzia la qualità conoscitiva del testo, nel quale a volte la volontà e la speranza di comprendere il presente si tramutano in uno strato di presunzione abbastanza spesso da assottigliare, limandolo, il valore del testo. Lo stesso discorso può valere per la tensione stilistica del testo, ravvisabile anche nel frammento sopra citato. Se il lavoro sulla lingua (che sembra mirare al tragico), ottenuto tramite l'utilizzo di un lessico che tende verso l'aulico e il sublime, ricercato, ritmato dall'uso anche efficace di certe figure retoriche (soprattutto figure di ripetizione: anafore, anadiplosi e simili), caratterizzato da un alto tasso metaforico (vecchi come *tronchi incarboniti*, per esempio) e figurale, contribuisce a conferire coesione ed espressività al movimento narrativo, esso si esprime tuttavia spesso attraverso "il balbettio, l'ambiguità o la fragilità dell'organizzazione sintattica"¹⁸³. In altre parole, il lavoro sulla lingua operato da Genna sembra corrispondere "alla sostanza di una narrazione che vuole rappresentare e giudicare il presente, e tuttavia non ha modo di farlo

¹⁸⁰ Genna G., *Italia De Profundis*, pagine 40-41

¹⁸¹ La triade interpretativa composta da rapporto realtà-reality, binomio denaro-consumismo, mercificazione ed omologazione dell'immaginario e del desiderio da un lato; dall'altro, l'esplicita omologia tra vita personale e vita collettiva, tra privato e pubblico, tra particolare e generale ("cresciuti qui attorno, nei casermoni giallastri con la vernice scrostata, *come me*" scrive infatti Genna anche nelle righe sopra citate) sulla quale viene costruito il testo

¹⁸² <https://giugenna.com/2012/08/31/walter-siti-tropi-paradisi-2/> (02/10/18)

¹⁸³ Casadei A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, pag. 87

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

in termini «neutri», ma deve ricorrere al tragico per farsi notare”¹⁸⁴. Anche per questo, *Italia De Profundis*, testo nel quale le fragilità rappresentano forse i suoi maggiori punti di forza e di interesse, si rende disponibile come esempio di romanzo realista contemporaneo capace di evocare con più efficacia di quello di Siti e Pischedda le suggestioni provenienti da un mondo che, rispetto al loro (molto, per così dire, novecentesco), è costitutivamente mutato. Se nei due romanzi letti e analizzati nei capitoli precedenti la rappresentazione e l’interpretazione del presente si riferisce ad un presente quasi cristallizzato, come (in parte) sottratto a quelle trasformazioni continue ed improvvise che sembrano determinarlo, in *Italia De Profundis* il presente rappresentato è più aggiornato a quello attuale¹⁸⁵. Presente nel quale, per esempio, l’avvento di internet (tema poco presente in Siti, assente – e tale vista la data di pubblicazione – in Pischedda) ha avuto ed ha ripercussioni non trascurabili. I romanzi di Genna, infatti, e soprattutto *Italia De Profundis*, rappresentano sia per forme sia per contenuti “l’equivalente della rete: macchine narrative che riassorbono nella *fiction* informazioni di ogni genere, in un ininterrotto bisogno di dire la propria, svelare storture, protestare”¹⁸⁶. E, ad imitazione di quel meccanismo che – per necessità – si verifica anche e soprattutto nella rete, i testi di Genna tendono all’eccesso e alla dismisura per far sì che i giudizi sulla realtà di Genna, facendosi notare i quanto eccessivi, possano emergere dal mucchio selvaggio e indistinto che ha il suo principale correlativo nello spazio di dibattito del web. Tutti quegli aspetti, sia formali che contenutistici, del testo di *Italia De Profundis* che rientrano in quella categoria che potremmo definire dell’eccesso o dell’estremo, sono in altre parole motivati da ragioni profonde e, se interrogati con serietà, oltrepassando la prima negativa impressione che tendono a provocare, ci permettono di interrogare le strutture, e in particolare quelle comunicative, del mondo contemporaneo nell’era di internet.

Passiamo ora alla lettura e all’analisi di un altro frammento prelevato dal testo di *Italia De Profundis* nel quale, tramite la solita dialettica tra racconto (pseudo)autobiografico e riflessione saggistica, Genna tenta di rappresentare e di interpretare la realtà lui circostante:

[...] Gli italiani appaiono indifferenti al clima psichico. Da vent’anni la loro collettività è entomologica, termitica. [...]

Gli italiani stanno raggiungendo il culmine dell’idiozia. Concionano. Berciano contro le tasse. Non si muovono. Non intuiscono la crepa. L’orizzonte della deflazioni psichica a cui stanno correndo incontro, con gioiosa incoscienza. Nemmeno la morbosità, nemmeno la rassegnazione, nemmeno l’indignazione hanno più presa su questo popolo diviso in due caste

¹⁸⁴ Ibid., pag. 87

¹⁸⁵ Probabilmente, e banalmente, per il fatto che Genna appartiene a una generazione di intellettuali più giovane, più *moderna*, rispetto a quelle di Pischedda o di Siti.

¹⁸⁶ Donnarumma R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, pag. 33

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

sommarie, la ricca e la povera che vive nella finzione di una ricchezza elusiva, l'agio ostentato a spese di una povertà occulta ritmata dal pagamento delle cambiali: debiti contratti per andare in vacanza in luoghi di culto estivo per vip e segnalati come costanti del desiderio dai magazine del gossip [...]

Sono raddoppiate le procedure di pignoramento. [...]

La spesa per la telefonia cellulare è la più alta del continente.

I SUV hanno invaso le metropoli, inutili abbozzi di Transformers.

La parola sta cadendo.

L'immagine sta cadendo. [...]¹⁸⁷

Le righe appena citate, prelevate dalle prime pagine del capitolo intitolato, come il romanzo, *Italia De Profundis*, costituiscono la prima parte di una lunga requisitoria, di una lunga denuncia biliosa e sofferente che Giuseppe Genna rivolge all'Italia (e, nel farlo, a se stesso). Il tono del frammento, mantenuto nelle pagine che seguono, è eminentemente saggistico: la constatazione delle brutture e delle contraddizioni dell'Italia e degli italiani del presente, infatti, è il frutto del tentativo del narratore-protagonista di saggiare la realtà che lo circonda e di cui è parte e si risolve in un lungo e martellante atto d'accusa nei confronti del proprio paese. Se, rispetto a brani a questo paralleli presenti in *Troppi paradisi*, la qualità conoscitiva e interpretativa della scrittura di Genna sembra in qualche modo depotenziata, è tuttavia interessante notare come e quanto, per esempio, a partire dagli elementi coi quali l'autore amplia la base referenziale del testo, *Italia De Profundis* si faccia invadere da una realtà (materiale e immateriale) molto più prossima a quella che effettivamente ci circonda nel mondo attuale. L'attenzione, del tutto o quasi assente non solo in Pischredda ma anche in Siti, per (limitandoci alle righe citate) fenomeni come quello legato all'aumento esponenziale dell'utilizzo dei telefoni cellulari o quello dell'invasione dei SUV nella città dimostra come e quanto, a partire grosso modo dalle stesse categorie o chiavi interpretative proprie degli intellettuali più anziani (come lo sono sia Pischredda che Siti), Genna sia non solo un intellettuale che si occupa del presente ma anche e soprattutto un intellettuale del presente e che, sia come individuo in carne ed ossa sia come soggetto pensante, subisce in profondità l'azione morfogenica di questo presente di cui si occupa (diversamente da ciò che accade per intellettuali che, un po' fuori dal tempo, evitano di farsi contagiare dal presente). Le righe che seguono (successive, nel testo, a quelle citate sopra), in cui l'autore denuncia l'anacronismo di buona parte del ceto intellettuale italiano, affermano proprio questo concetto:

La situazione peculiare italiana è percepita, dallo striminzito e giustamente inascoltato comparto degli intellettuali, come decadenza. L'analisi degli intellettuali, che nella maggioranza non dispongono di strumenti interpretativi all'altezza della complessità della

¹⁸⁷ Genna G., *Italia De Profundis*, pagine 50-51

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

situazione, poiché non sanno nulla di neuroscienze e nuova psicologia e macro e microfisica e quantistica e teoria delle supercorde e paradigma universale olografico e [...] – questi intellettuali che non sono all'altezza né della contemporaneità né dei loro predecessori immaginano, con pessimismo apocalittico, che il Paese sia arretrato. Enunciano inaccettabili apodissi. Sono ignoranti a un grado tale da provocare il disgusto in chiunque conosca anche un brandello della realtà che è coperta di finzione. Le loro analisi coincidono con misinterpretazioni delle profezie filosofiche degli anni Cinquanta e Sessanta. Del resto, costituiscono una comunità che grida nel deserto [...]¹⁸⁸

La denuncia (che, rispondendo a sua volta all'omologia tra Giuseppe Genna e l'Italia sui cui si struttura il testo, si configura anche come paradossale auto-denuncia) nei confronti della comunità intellettuale italiana in cui l'autore si impegna nelle righe appena citate contiene in sé, contemporaneamente, apologia e palinodia di se stessa¹⁸⁹. Se da un lato, infatti, l'anacronismo di buona parte del ceto intellettuale italiano appare quanto meno verosimile, dall'altro l'andamento balbettante, sovrabbondante ma vago, dell'accusa di Genna nei confronti di questi intellettuali dimostra come e quanto, anche per le generazioni di intellettuali più aggiornate, la sfida conoscitiva nei confronti della realtà sia o sembri ardua, votata per lo più al fallimento e – poco importa se ottenuta tramite saperi e categorie del presente o del passato – sempre o quasi destinata a rimanere inascoltata.

Prima di leggere e analizzare un ultimo frammento del testo, che preleveremo dalla seconda parte del romanzo (*Il racconto*), proponiamo una breve riflessione che, a partire dal commento e dal confronto tra gli ultimi due capitoli de *La narrazione*, si interroga sulle premesse e sui motivi che portano Genna a scegliere per questo e per altri dei suoi romanzi il paradigma autofinzionale. Il sesto capitolo di *Italia De Profundis* (intitolato *Reazioni convulse all'amorosa mancanza: quattro storie di merda che non ricordo più*) contiene tre racconti dell'estremo vissuti dal personaggio autofinzionale Giuseppe Genna. I tre racconti, presentati come realmente accaduti¹⁹⁰ ma palesemente inventati, sono conseguenza all'interno del movimento narrativo della fine della relazione amorosa conclusasi nel capitolo precedente (come reazione, autolesionista e autopunitiva, alla fine di un amore) ma, in uno strato più profondo del testo, si incaricano di dare forma e di mostrare alcune delle più scomode contraddizioni dell'etica contemporanea. Genna getta il proprio alter-ego

¹⁸⁸ Genna G., *Italia De Profundis*, pag. 61

¹⁸⁹ È consapevolmente che Genna, nel testo, spesso si contraddice affermando prima una cosa e poi il suo contrario, a produrre quella resistenza alla facile leggibilità del testo che tenta di produrre.

¹⁹⁰ Il terzo è addirittura introdotto da una nota nella quale, per aumentare la veridicità della storia raccontata, per far paradossalmente credere che gli sia veramente accaduta, Genna afferma di aver falsificato e omesso nomi, luoghi, date relative alla vicenda per evitare conseguenze legali (vedi pag. 142 del romanzo).

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

autofinzionale in tre situazioni estreme, mettendo in scena, rispettivamente: la propria improbabile auto-iniziazione all'eroina ambientata nella periferia milanese (nel racconto intitolato *Una storia di merda che non ricordo più*); una altrettanto improbabile orgia sadomaso con tre drag-queens milanesi conosciute su Myspace, con la quale Genna mette alla corde la veridicità autobiografica del testo (nel racconto intitolato *Un'altra storia di merda che non ricordo più*); un caso di eutanasia praticata dal personaggio Giuseppe Genna a un malato terminale che, allegoria di un'Italia che rimane in vita pur marcendo, si rivela essere un pedofilo (nel racconto *Una terza storia di merda che non ricordo più*). Segue i tre racconti dell'estremo un mini-racconto nel quale Genna riceve una misteriosa e spiazzante lettera che, vent'anni prima, lo stesso Genna aveva scritto al sé stesso futuro. Nel capitolo successivo (*Passaggio a Venezia*), quindi, il protagonista racconta la propria esperienza di giurato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia dell'estate del 2006, dominata dalla conversazione tra lo stesso Genna e David Lynch.

I tre racconti dell'estremo e l'esperienza alla Mostra del Cinema di Venezia, essendo questa subito successiva ai tre, sovraccaricano (e volutamente) di tensione il meccanismo autofinzionale, mostrandone possibilità e fragilità. Se, infatti, i tre racconti dell'estremo dimostrano con la forza dell'evidenza che alla prova dei fatti non sussiste, nel testo di *Italia De Profundis*, piena identità tra Giuseppe Genna persona e Giuseppe Genna personaggio, il racconto ambientato a Venezia riafferma invece la coincidenza tra autore e narratore-personaggio per il fatto che Giuseppe Genna (come persona, come autore in carne ed ossa) è effettivamente stato giurato della Mostra del Cinema di Venezia nell'estate del 2006. Il risultato della frizione tra natura completamente inventata dei tre racconti e congruenza referenziale e fattuale relativa all'esperienza a Venezia è ambiguo, obliquo, non scontato e per questo conoscitivamente valido: anche in Genna, che a differenza di Siti svela in maniera marcata ed esibita l'inganno autofinzionale sul quale si struttura il testo, il meccanismo autofinzionale produce quel dubbio, quello spaesamento ermeneutico che costituisce la possibilità conoscitiva forse più interessante dell'autofinzione come romanzo sperimentale della contemporaneità. Imitando la sovrapposizione tra realtà e sue rappresentazioni prodotta dal sistema comunicativo di massa così bene da svelarne i meccanismi, rendendoli più fragili, anche Genna utilizza il dispositivo autofinzionale per opporsi all'indistinzione tra piani di realtà, tra vero e finto, che caratterizza il mondo contemporaneo. È del resto lo stesso Genna ad ammetterlo (e a farlo con una concisione per lui rara): *Italia De Profundis*, così come le altre autofinzioni nelle quali si è cimentato, è infatti "una sorta di autobiografia tesa

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

a spaccare il finzionale mettendolo in ambiguità¹⁹¹. Contemporaneamente, tuttavia, sottoporre ad una tensione così elevata un dispositivo raffinato e fragile come quello autofinzionale porta il testo di Genna a correre il rischio di adeguarsi, paradossalmente, al meccanismo che tenta di contrastare. Il carattere smaccatamente romanzesco dei tre racconti dell'estremo appena raccontanti, per esempio, produce nel testo una torsione che lo porta ad essere percepito da semplicemente finto a falso. In altre parole, "le strutture narrative" di *Italia De Profundis*, indebolite dall'eccessiva accelerazione del meccanismo autofinzionale, spesso "assumono una sfumatura derealizzante" correndo il rischio di portare il testo non a *spaccare il finzionale*, quanto piuttosto ad adeguarsi agli schemi dell'intrattenimento ai quali si vorrebbe opporre.

Terzo ed ultimo frammento di *Italia De Profundis* che leggeremo e commenteremo, quello che seguirà è prelevato dalla seconda parte del romanzo, intitolata *Il racconto*. In essa Giuseppe Genna racconta il proprio tragicomico soggiorno presso un villaggio vacanze nei pressi di Cefalù, meta scelta in seguito all'impossibilità di recarsi nella prima improbabile destinazione pensata dal protagonista per le vacanze estive, il Burkina Faso. Sorta di spedizione auto-punitiva dall'evidente fine (auto)conoscitivo, la permanenza nel villaggio vacanze, vero e proprio orrore socio-antropologico, si offre a Genna come materiale (pseudo)autobiografico a partire dal quale estrarre considerazioni e verità generali sugli italiani, sull'Italia e, in seno all'omologia già descritta, su di sé. Osservatore passivo che riflette su ciò che vede, il Giuseppe Genna in bermuda che si muove nello spazio del villaggio vacanze oppone al piacere ideale che la vacanza gli dovrebbe procurare il dolore reale causato dal suo acuto senso di estraneità. Estraneità rispetto agli altri vacanzieri che, ben più forte del senso di superiorità che potrebbe salvare (e non salva) il protagonista dall'auto-umiliazione che si infligge e che gli infliggono, obbliga Genna a contemplare il cadavere dell'Italia, rappresentato dal popolo dei vacanzieri, e a comprendere che quel cadavere è anche il suo, figlio malato di un paese malato. Ne *Il racconto* fatti e situazioni raccontati dal protagonista costituiscono una sorta di intelaiatura narrativa concreta sulla quale Genna incida capillarmente riflessioni, commenti e giudizi su ciò che vede e ciò che sente. I vacanzieri che si offrono al suo sguardo costituiscono in altre parole quel particolare concreto a partire dal quale, tramite un saggismo ritmato dal procedere per progressive esplosioni e implosioni che caratterizza il pensiero e la scrittura di Genna, il narratore-personaggio estrae e comunica

¹⁹¹ *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, in *Allegoria*, n. 57, Palumbo editore, Palermo, 2006

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

lucide e nervose verità. Nel frammento che seguirà il particolare concreto a partire dal quale muove la riflessione di Genna è un imprenditore del nord, sorta di campione di realismo capitalista all'italiana che, seduto a cena alla stessa tavolata alla quale siede da qualche sera Genna, si confida (ritenendolo, per come parla, un lettore colto, forse uno psicologo) con il nostro narratore-personaggio. Una domenica, racconta a Genna l'imprenditore, trovatosi solo in casa (situazione per lui inedita), si manifesta una crepa: in salotto, obbligato sul divano da una paura che non riesce a spiegarsi, trema, suda freddo, non respira; è letteralmente terrorizzato. Genna, oscillando tra l'odio e la pietà nei confronti dell'uomo che gli racconta le proprie "sofferenze omologate", capisce che si è trattato, quella domenica, di un attacco di panico. Potrebbe parlare, ma tace. L'imprenditore, quindi, raccontata la propria sofferenza, chiede a Genna che lo ha ascoltato «Perché?». Il nostro quindi esplode, implodendo, come segue:

Perché sei un idiota, nel senso più letterale e meno etimologico del termine: sei un individuo che si crede individuato e che in realtà non ha mai fatto i conti con l'abissale vuoto non dico spirituale, ma perfino psicologico che sei tu. [...] Perché sei sotto il livello dell'«io», quello che ti sembra il tuo «io» è un accrocchio di percezioni e imposizioni dettate dall'esterno a cui è data una forma incoerente e fragile, pronta a sgretolarsi quando si trova di fronte al vuoto. Perché l'efficienza, il fare l'andare linearmente da A a B è il verbo della tua esistenza, è tutto il tuo successo di antiuomo. [...] Perché sei come il 99% degli italiani di cui recito il De Profundis: [...] sei abitato e mosso da potenze di cui non hai controllo, poiché né ignori la potenza e la natura [...]. Perché non ti sei mai chiesto, come il 99% dei neoitaliani per cui recito il De Profundis non si è mai chiesto, che cosa tu desideri realmente. [...] Perché sei sposato ma non per desiderio. Perché hai figli che non *vedi*, i quali non ti *vedono*.¹⁹²

E ancora, poche righe oltre:

[...] Perché sei adeguato alla tua sottocultura che è esplicitamente razzista, reazionaria, interessata al particolare, al vantaggio proprio, avida, attaccata a un sé che nemmeno conosci, oscurantista, violenta di una violenza invisibile o visibile a seconda della tua posizione momentanea, votata al consumo che ti dà identità, votata alla figliazione che ti dà identità, disinteressata al rischio profondo che è il nucleo dell'uomo e del comunitario [...]. Perché sei l'incarnazione della merda che ti sei sorbito per cinque decenni come fosse manna. Perché sei il futuro che il manichino dei crash-test automobilistici in V. di Thomas Pynchon diceva di essere per tutta l'umanità: questo futuro realizzatosi, che è l'umano che sembra umano e non lo è. Perché questo fatto definisce irrimediabilmente l'italianità: questa è l'avanguardia dell'antiumano, l'Italia, e tu sei italiano fino all'ultimo mitocondrio. Perché sei nulla e non ti va di esserne consapevole.

Ecco perché sei stato male, quella domenica, in casa da solo.¹⁹³

¹⁹² Genna G., *Italia De Profundis*, pagine 282-283

¹⁹³ *Ibid.*, pagine 284-285

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Terminato il flusso magmatico, il ragionamento a perdifiato che si distende, come un lampo improvviso, nella coscienza di Genna, il nostro, calmo e disperato, risponde all'imprenditore con poche, semplici parole: "Stress. Hai lavorato troppo quella settimana". Lo sfogo corrosivo e potente – e tale perché non privo, al fondo, di una certa compassione nei confronti dell'imprenditore – implode, ancora prima di poter uscire all'esterno, nella coscienza di Genna. La risposta alla domanda dell'imprenditore rappresenta simbolicamente, nella sua secca brevità e nel suo contrasto con la riflessione che la precede, la frustrazione che sembra accomunare, al di fuori del dispositivo autofinzionale, Genna personaggio e Genna autore: nell'impossibilità di comunicare agli altri la propria parziale ma faticosamente raggiunta verità, non resta che tacere, o mentire.

Righe come queste testimoniano quella forma oscillante tra (pseudo)autobiografia e scrittura saggistica che abbiamo tentato di verificare in una delle sue possibili varianti. Capace, come nei testi di Pischredda e di Siti, di coniugare alla necessità di mantenere il testo leggibile con il bisogno di elaborare contenuti di verità complessi, mediati e meditati, la dialettica tra autobiografica e saggismo sembra qui, in un'opera che rispetto alle due analizzate in precedenza è cronologicamente più vicina a chi qui scrive, soggetta a uno slittamento. Ormai roduta senza tuttavia mostrare tracce di eccessiva usura, la fisionomia¹⁹⁴ del testo di Genna suggerisce un possibile mutamento nel rapporto tra letteratura e mondo, tra testo e contesto, tra opera e pubblico. In un presente che individua il suo correlativo nella rete, nel web, in cui ogni opinione sembra equivalente alle altre, in cui un'idea maliziosa di democrazia abolisce le distinzioni livellando allo stesso spessore ogni ragionamento, lo spazio per comunicare contenuti e verità complessi e mediati sembra assottigliarsi, anche per la letteratura. La frustrazione, evidente nell'eccesso e nell'assenza di pieno controllo razionale sulle forme e sui contenuti, che ci sembra contraddistinguere un romanzo come *Italia De Profundis* può contribuire a confermare, forse, questa impressione.

¹⁹⁴ Come contaminazione tra narrazione (pseudo)autobiografica e scrittura saggistica.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Bibliografia.

Saggi e studi di critica citati o utilizzati:

- AFRIBO A., Zinato E., *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci editore, Roma, 2011;
- AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi editore, Torino, 2000;
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979;
- BERARDINELLI A., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2012;
- BERARDINELLI A., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Venezia, 2011;
- BERTONI F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007;
- CASADEI A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007;
- DONNARUMMA R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne*, in *Allegoria 57*, Palumbo editore, Palermo, 2006;
- DONNARUMMA R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014;
- FOSTER WALLACE D., *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, Minimum fax, Roma, 2013;
- FORTINI FRANCO, *Insistenze*, Garzanti, Milano, 1985;
- GIGLIOLI D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011;
- GIGLIO F., *Una autobiografia di fatti non accaduti: la narrativa di Walter Siti*, Stilo, Bari, 2008;
- LASCH C., *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Feltrinelli, Milano, 1985 (1984);
- LAVAGETTO M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 2002;
- LEJEUNE P., *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986 (1975);
- MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011;

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

- MARCHESE L., *L'io possibile, L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014;
- MARCHESE L., *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, numero 9, 2018;
- PISCHEDDA B., *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2006;
- SIMMEL G., *Denaro e vita. Senso e forme dell'esistere*, a cura di Francesco Mora, Mimesis edizioni, Milano, 2010;
- SIMONETTI G., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in *Allegoria 57*, Palumbo editore, Palermo, 2006;
- SIMONETTI G., *Un realismo d'emergenza. Conversazione con W. Siti*, in «Contemporanea», IV, 2006, pagine 161-167;
- SITI W., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013;
- TIRINANZI DE MEDICI C., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci editore, Roma, 2018;
- TIRINANZI DE MEDICI C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, 2012;
- TIRINANZI DE MEDICI C., *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, in *Between*, V.10 (2015);
- TIRINANZI DE MEDICI C., *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, in *Il Verri*, numero 64, 2017;
- TURCHETTA G., *Chi non è moderno scagli la prima pietra*, in *Belfagor*, 52, I, 1997
- ZINATO E., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci editore, Roma, 2010;

Riviste:

- *Allegoria*, n. 57, Palumbo editore, Palermo, 2006;
- *Il verri, L'io in finzione*, numero 64, edizioni Il Verri, Milano, 2017.

Il romanzo italiano contemporaneo tra (pseudo)autobiografia e saggismo

Opere letterarie citate:

- GENNA G., *Italia de profundis*, Minimum fax, Roma, 2008;
- PISCHEDDA B., *Com'è grande la città*, Shake edizioni, Milano, 2008;
- SITI W., *Il dio impossibile. Scuola di nudo, Un dolore normale, Troppi paradisi*, Rizzoli, Milano, 2014;
- VASTA G., *Spaesamento*, Editori Laterza, Roma, 2010.

Sitografia:

- <https://www.nazioneindiana.com/2006/09/17/siete-voi-che-non-vedete/>
- <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>
- <https://giugenna.com/2012/08/31/walter-siti-troppi-paradisi-2/>