

Apollonia Striano

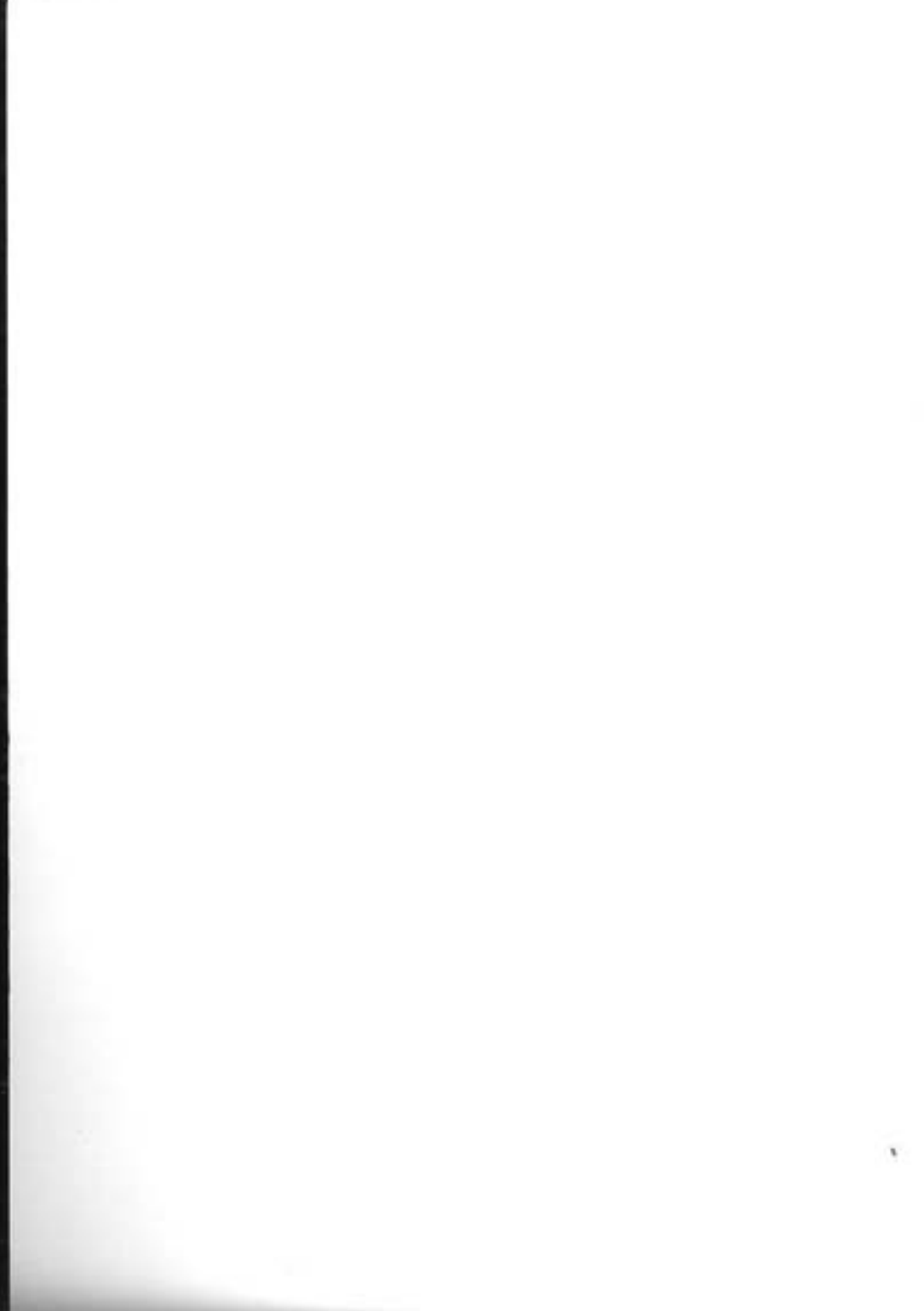
«Tutto è esatto, e tutto è mentito»

Realtà e finzione:

L'abusivo di Antonio Franchini
e *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati

Libreria Dante & Descartes

Universitaria



UNIVERSITARIA

Apollonia Striano

«Tutto è esatto, e tutto è mentito»

Realtà e finzione:

L'abusivo di Antonio Franchini

e

Il sopravvissuto di Antonio Scurati



LIBRERIA DANTE & DESCARTES

© 2021 Edizioni Libreria Dante & Descartes

via Mezzocannone, 55 | 80134 Napoli

tel. +39 081 5515368 | +39 081 4202413

libriedantedescartes@gmail.com

Cura editoriale: Raimondo Di Maio

ISBN 978-88-6157-171-6

INDICE

Introduzione	7
I. <i>L'abusivo</i>	13
II. Letteratura e cronaca	59
III. <i>Il sopravvissuto</i>	75
IV. Il nuovo campo di battaglia: il corpo	99
V. Maestri	115
Bibliografia	129

INTRODUZIONE

L'importante non è di osservare il fatto, ma di esaminare come il fatto si fa.

Il vero non è nella sua immobilità, ma nel suo divenire, nel suo «farsi».

F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*

Non v'è dubbio: la letteratura è cinica. Non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo, che non la rallegri, non tragedia che gelidamente non la ecciti, e solleciti la cauta, maliziosa intelligenza che la governa.

E si veda, per contro, quanto peritosamente, con quale ingegnoso sarcasmo maneggi gli indizi dell'onesto.

Assai antica è l'ira dei dabbene per la letteratura. Da secoli viene accusata di frode, di corruzione, di empietà. O è inutile o è velenosa.¹

Per Giorgio Manganelli sono dunque infinite le empietà di cui la letteratura è stata pronta a macchiarsi nel corso dei secoli, tautologico gioco che tutto ha sacrificato al suo intento di sopravvivenza e alla sua consustanziale profonda indifferenza verso l'uomo.

Estremo – ed ovviamente provocatorio – da questa postazione, Manganelli si è rivolto – per un breve tratto liberandosi

¹ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 172.

da condizionamenti sentimentali – alla scrittura, che è riuscito a disarcionare da ogni legittimazione razionale. Ne ha descritta l'autentica natura, indipendente dai lettori, indifferente al suo stesso ancestrale scopo comunicativo:

Scrivere letteratura non è un gesto sociale. Può trovare un pubblico; tuttavia, nella misura in cui è letteratura, esso non ne è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l'assenza dei lettori. Di conseguenza, lo scrittore fatica a tenere il passo con gli eventi; come nelle vecchie comiche, ride e piange a sproposito. I suoi gesti sono goffi e clandestinamente esatti. Assai imperfetto è il suo colloquio con i contemporanei. È un fulmineo tardivo, i suoi discorsi sono inintelligibili a molti, a lui stesso. Allude ad eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre generazioni fa.²

Diversamente non potrebbe essere, poiché la letteratura è priva di una rigorosa dimensione storica, impossibilitata a tenere il passo con gli eventi perché da sempre e per sempre ignara dei lettori, a cui si rivolge, e all'oscuro della loro concreta collocazione temporale.

Il dialogo con essi – contestuali spettatori o vaghe sagome in un approssimativo futuro – è gravato da questo incolmabile scarto, che ne condiziona l'intelligibilità, imperfetta, sfuocata, demandata ad una imprecisata dimensione.

Così, inevitabilmente l'opera letteraria è mistificazione e artificio, capace di contenerne molti altri con «il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia», secondo una «pseudoteologia, in cui

² Ivi, p. 174.

si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie: tutto è esatto, e tutto è mentito».³

Le riflessioni di Manganelli sono riconducibili agli anni Settanta, quando era condivisa una concezione mistica e stregonesca della letteratura, spesso calata nella categoria ampia e anarchica della controcultura.⁴ In questo contesto, escluso da quello tradizionale ma integrato per convesso ad esso, lo scrittore operava con le parole una ritualità da sciamano⁵ per stemperare le tensioni individualiste e per preservare l'identità collettiva.

La società, fino a questo momento tratteggiata, definita, tramandata dalla scrittura, nell'ampio alveo della post-modernità – secondo Zygmunt Bauman⁶ – non sembra poter controllare il processo di evoluzione della sua forma e della sua consistenza.

Sono risultate inadeguate non solo le strutture letterarie ma anche quelle filosofiche, antropologiche, psicologiche, sociologiche, incapaci di tenere insieme accadimenti e persone e di salvaguardare la necessaria consapevolezza del sé comune.

³ Ivi, p. 177.

⁴ Nel 1966, nel celebre *Il senso della fine*, Frank Kermode aveva puntualizzato: «Il romanzo, dunque, fornisce un quadro della realtà diverso da quello che disegna il trattato filosofico. Deve mentire. Le parole, i pensieri, i modelli di parola e di pensiero, sono nemici della verità, se questa verità è quella che si ricava dalle rappresentazioni fenomenologiche. [...] Appena parla, comincia a essere romanzo, impone casualità e concordanza, sviluppo, personaggi, un passato che conta e un futuro entro vasti limiti, determinato dal disegno dello scrittore piuttosto che dai disegni dei personaggi. Essi hanno le loro scelte, ma il romanzo ha il suo fine» (F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di D. Giglioli, Milano, Il Saggiatore, 2020, p. 139).

⁵ Cfr. R. BARTHES, *Il bruciato della lingua. Saggi critici. IV*, Torino, Einaudi, 1988.

⁶ Z. BAUMAN, *Il teatro dell'immortalità*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Vincolata alla coerenza e impostata sui valori che governano il comportamento sociale, l'identità ha da sempre necessitato di essere narrata, raccontata dai romanzi nel suo stesso paradigma, esatta e menzognera come ogni ricostruzione, come la vita stessa.

Il libro – osserva Antonio Scurati – è quindi il luogo della finzione: ma quanto più essa viene esercitata liberamente al suo interno, tanto più l'autore viene chiamato a rispondere di questioni ontologiche, di legittimazione e di autolegittimazione. E tuttavia non può sottrarsi al confronto con le istanze della contemporaneità, nei cui territori è in continuo divenire la cultura di massa, topologia di immagini, idee, simboli sempre in procinto di nuove negoziazioni con la cultura alta.⁷

Il campo letterario è oggi «dappertutto e non è in nessun luogo, la sua essenza è evaporata e la sua semenza si è disseminata».⁸ Così, l'immaginazione e la capacità di finzione non sono più esclusivo appannaggio della letteratura ma fenomeni sociali, esercitati nell'intersezione tra la scrittura e i media, per indirizzare rappresentazioni, desideri, e infine suscitare compensazioni.

In questo contesto attuale la letteratura non è in pericolo; piuttosto, nel caos globalizzato, sono gli stessi uomini a dover lottare per appropriarsi storicamente del proprio diritto a esistere. Per Scurati proprio quando la specie non può più sottrarsi «alla decisione di esistere» la scrittura è chiamata in causa;⁹ e, nella crisi, ritrova intatte le sue ragioni. La più importante, la

⁷ Cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 42.

⁸ A. SCURATI, *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani, 2012, p. 17.

⁹ Ivi, p. 19.

capacità di opporsi alla forza e alla violenza e di adoperarsi per la sopravvivenza del genere umano, per controllarne l'ossessione autodistruttiva e arrestare l'orfica ipnagogia della morte. In questo esprime la sua funzionalità primaria:

Discorso tutto rivolto e proteso alle condizioni basali della sopravvivenza degli esseri umani, all'instaurazione di un regno in cui la parola cantata in un sussurro dall'uomo all'orecchio di un altro uomo si erge, a fatica, a stento, di fronte alla violenza; un regno precario, fragile e minacciato finché si vuole, ma pur sempre un regno di questo mondo. «Non è affatto ovvio che l'uomo possa esistere». Quello che secondo Blumenberg dovrebbe essere il primo postulato di ogni antropologia, forse lo è stato e sempre lo sarà anche di qualsiasi letteratura.¹⁰

Nel patto letterario gli uomini – affannati per rinsaldare le proprie aspettative e trovare accordi tra loro – maturano come esperienza del bello la conoscenza di una plausibile realtà.

Ne sono persuasi retoricamente, trascinati dalle parole, che riordinano e dispongono personaggi, accadimenti, cose:

Disporre delle parole, disporre le parole, e disporre degli uomini con le parole. Disporre gli uomini. È il potere del discorso quando la reificazione è, al contempo, norma e necessità della vasta e lenta vita ordinaria. Definita dall'unica teleonomia della sopravvivenza.¹¹

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ Ivi, p. 199.

L'abusivo

«Ma io non voglio correggere gli altri! voglio scrivere, io!» ho detto con voce lagnosa [...].

La vecchia ha sospirato: «Scrivere volete tutti scrivere. Tutti vogliono fare i giornalisti, tutti si credono scrittori».

A. Franchini, *Esordio e ragazzi*

Disporre degli uomini con le parole, dunque. Oppure, al contrario, abbandonarsi alla forza delle parole al punto da far scaturire da esse il proprio destino.

Così è stato per il cronista Giancarlo Siani – la cui storia viene ripercorsa da Antonio Franchini¹² con *L'abusivo*.

¹² Nato a Napoli nel 1958, Franchini si è laureato in Lettere. Negli anni Ottanta si è trasferito a Milano, iniziando a lavorare per la rivista generalista americana «Reader's Digest». Questa significativa esperienza di redazione gli ha consentito di entrare poi alla Mondadori, dove, nel 1991, diventa editor della narrativa italiana. Nel 2015 ha lasciato la casa di Segrate per occuparsi della narrativa, della saggistica e della varia non illustrata per Giunti Editore. È autore di: *Camerati: quattro novelle sul diventare grandi*, Milano, Leonardo, 1992; *Quando scriviamo da giovani*, Salerno, Sottotraccia, 1996; *Quando vi ucciderete, maestro? La letteratura e il combattimento*, Venezia, Marsilio, 1996; *Acqua, sudore, ghiaccio*, Venezia, Marsilio, 1998; *Un eroe di un altro tempo: racconto su un personaggio, 18 fermate*, Milano, Subway, 1998; *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001; *Cronaca della fine*, Venezia, Marsilio, 2003; *Signore delle lacrime*, Venezia, Marsilio, 2010; *Memorie di un venditore*

to —,¹³ condannato a morte per gli articoli sul clan Gionta, pubblicati sul quotidiano «Il Mattino» tra il 1980 e il 1985.

L'inversa traiettoria tracciata dalle parole del romanzo ne ha consegnato la vita spezzata al ricordo, alla memoria. E tuttavia nell'*Abusivo* la morte non è mai scissa dalla vita: la scrittura non ha provato a rimuoverla e a camuffarla. Nella storia resta come «qualcosa» di inesorabile ed ineliminabile,¹⁴ il cui aspro appello si riflette su persone e accadimenti, luoghi veri e verosimili. Proprio nella verosimiglianza Giulio Ferroni trova la misura dello scrittore, che attinge da «eventi e situazioni reali per seguire vite sospese, cancellate, tra paura, coraggio, difficoltà di scelta».¹⁵

L'abusivo è apparso nel 2001, inserendosi in un contesto letterario in cui il formulario del postmoderno, intensamente sperimentato nell'ultimo decennio del Novecento, ha iniziato a sfaldarsi, lasciando spazio ad una scrittura più incline alla lezione del realismo.¹⁶ Rientrava in quest'alveo dopo l'estrema superfetazione praticata dai «cannibali», un'ipertrofia estetica alimentata dalla devianza:

Fino a che il delitto è rimasto legato a un movente, se ne sono occupati la cronaca, il romanzo giallo e i loro corrispondenti cinematografici. Dopo, invece, si sono rese necessarie nuove forme di narrazione per render conto

di libri, Venezia, Marsilio, 2011; *Esordio e raggiri*, Milano, Libreria degli scrittori, 2014; *Il vecchio lottatore e altri racconti posteminguciani*, Milano, NN Editore, 2020. Ha vinto il Premio Bergamo nel 1997, il Premio Fiesole Narrativa under 40 e il Premio Mondello Autore italiano nel 2003.

¹³ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit.

¹⁴ U. CURI, *Via di qua. Imparare a morire*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 5.

¹⁵ G. FERRONI, *Letteratura italiana contemporanea, 1945-2014*, Milano, Mondadori, 2019, p. 315.

¹⁶ Cfr. in merito DONNARUMMA, cit., p. 65.

nell'immaginazione collettiva del prevalere semplice e originario del sangue. Il moralismo a questo punto non basta e si rivela per quel che è, forma ed espressione del potere: strumento incapace di spiegare l'ambiguità che porta il desiderio a divenire spesso motore di dolore e sopraffazione, o di raccontare come l'indifferenza sia il principale ingrediente dell'omicidio.¹⁷

Nella violenza fine a se stessa, i "cannibali" teleologicamente hanno proiettato urgenze stilistiche, linguistiche, formali, liberi da qualsiasi proposito di redenzione e di dialettico equilibrio tra il delitto e il castigo. In questo assetto, sottolinea Emanuele Trevi, hanno conferito consistenza «al peso, alla durata, alla tragicomica povertà delle parole realmente pronunciate, filtrandone sempre il significato nel setaccio dell'uso, non arretrando di fronte alla ripetizione e allo spreco».¹⁸

Radicalmente concentrato sulla contemporaneità, *L'abusivo* ha negato le evoluzioni vorticosi di una scrittura virtuosistica, in grado di bastare a se stessa. Invece, indirizzato dallo slancio mimetico, ha assunto il ritmo della vita, in questo assetto rivendicando l'attualità e l'urgenza del romanzo, che ne riemerge rinforzato.¹⁹ Contaminato, nato sull'ibridazione di

¹⁷ D. BROLLI, *Le favole cambiano*, introduzione a *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996, p. vi.

¹⁸ E. TREVI, *Spazzatura e violenza: sull'estetica cannibale*, in *ivi*, p. 209.

¹⁹ Michail Bachtin osserva che il romanzo risulta sempre rinforzato dal rapporto con la contemporaneità, con la vita e il mondo, non solo perché la sua stessa natura gli consente di piegarsi ed accogliere altri generi ma anche perché non è assertivo ma ironico ed antidogmatico (cfr. M. BACHTIN, *Epici e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a c. di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976 e *Id.*, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979). Nella imponente bibliografia in merito, cfr. R. SCHOLLES, R. KELLOG, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970; G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999; W. SETI, *L'orgoglio del romanzo*, in «L'asino d'oro», V, n. 10, 1994.

parti autobiografiche e materiali di varia natura (interviste, inchieste, articoli, stralci delle udienze, testimonianze dirette),²⁰ è stato tirato su come un «muro a secco». È questa la metafora con cui l'autore descrive il suo procedimento:

Un giorno mi hanno parlato della tecnica dei muri a secco. Costituivano la piccola fissazione di un insegnante siciliano dotato di un talento raro e singolare. Era un uomo che metteva una vasta cultura al servizio della più umile delle compilazioni, quella di cataloghi editoriali, dove riusciva ad alleviare l'aridità degli elenchi istituendo tra i libri parentele, famiglie, percorsi. Così i suoi cataloghi diventavano vivi, un testo da leggere. [...] Lui spiegava che fare i muri a secco è un'arte, perché devono stare su senza calce né altro che li legghi. Diceva che esistono alcuni vecchi maestri capaci di alzare muri a secco alti diversi metri. Lui stava cercando di imparare e cominciava a innalzarne piccoli tratti in una certa sua terra dove tornava tutte le estati. Allora ho capito che forse stavo facendo una cosa simile, stavo scrivendo un muro a secco usando vecchie e difformi pietre, le macerie inutili che si accumulano in un angolo di ogni stanza della vita, quando si sbaracca prima di chiudersi la porta dietro le spalle e trasferirsi altrove. Così queste pagine sarebbero un muro a secco, non troppo alto, eretto nell'unica terra in cui una costruzione del genere, così fuori tempo e inutile, abbia senso, la terra dove non si vive più.²¹

²⁰ «Se si considerano le pratiche reali, si deve ammettere che non esistono né finzione pura né Storia tanto rigorose da astenersi da qualunque "messinscena" e da qualunque procedimento romanzesco; che i due regimi non sono dunque tanto lontani l'uno dall'altro, né ciascuno da parte sua tanto omogeneo che lo si possa supporre distante» (cfr. G. GENETTE, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994, p. 75).

²¹ FRANCHINI, *Labusio*, cit., pp. 242-243. Stefania Ricciardi sottolinea giustamente «l'atteggiamento doppiamente controverso dell'autore-artigiano: non solo si serve di una tecnica che non garantisce all'opera né imponenza né stabilità, ma attinge da una materia prima in decomposizione avanzata, il che lascia presagire

L'«inutilità» della letteratura è decretata quando il suo destino è ai margini del fluire, lontano dai fatti. Del resto, della complessità della società i libri possono rendere ragione soltanto per poco perché non hanno una vita lunga, eccetto sporadiche eccezioni, e non sono più profondamente radicati nell'immaginario, in continua trasformazione.²² Per questo è lecito impadronirsi dei testi, tagliarli, sovrapporli ai dati reali, disinvoltamente, nella sacra ritualità di una scrittura che prova a spingersi oltre i suoi stessi limiti. In questa pratica di assemblaggio si realizza la *non-fiction*, insistente tensione a raccontare attingendo ai fatti, categoria intorno alla quale si è animato un fitto dibattito di teoria letteraria.²³

una ulteriore fragilità strutturale. Se l'atto di costruire rinvia alla creazione, quindi al principio della vita, qui è l'idea di morte che mina l'opera dalle fondamenta, a conferma dei contrasti insiti nella natura di questo libro, eretto su un gioco avvertito di opposizione più che di amalgama» (S. RICCIARDI, *Gli artefici della non-fiction. La mescolanza narrativa in Albini, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 84).

²² In questo viene individuato l'ambito della *fiction*, della funzionalizzazione della realtà (la sua contraffazione, falsificazione e l'attitudine a raccontare il documento), tracciando una linea di demarcazione tra due modalità di scrittura che probabilmente sono più vicine e contigue di quanto non sembri (cfr. in merito C. BENEDETTI, F. PETRONI, G. POLICASTRO, A. TRICOMI, *Roberto Saviano. Gomorra*, in «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 173-180).

²³ Nell'ambito della letteratura italiana, per Ricciardi «a ben guardare scorrendo in rassegna la storia letteraria della seconda metà del Novecento, emerge che le opere fondamentali appartengono al dominio della *non-fiction*, basta pensare al Carlo Levi di *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), *L'orologio* (1950), *Le parole sono pietre* (1955) e al Primo Levi di *Se questo è un uomo* (1947), *La tregua* (1963), *I sommersi e i salvati* (1986). [...] Si desume un dato fondamentale: se fino agli anni Sessanta la *non-fiction* ha rappresentato una produzione parallela al romanzo, che permane il genere dominante, in seguito ha finito per soddisfare le esigenze narrative usualmente appannaggio della *fiction*, ma che i romanzieri non riuscivano più a garantire. Dopo aver inciso nella tradizione, in epoca più recente la scrittura referenziale costituisce un rimedio allo stallo culturale attraverso elementi innovativi che agiscono all'incrocio delle frontiere narrative» (RICCIARDI, *Gli artefici della non-fiction*, cit., pp. 25-26).

Gianluigi Simonetti suggerisce di incrociare l'esperienza di Franchini con un modello specifico, culturalmente e temporalmente vicino, quello di *Mistero napoletano* (apparso nel 1995) di Ermanno Rea,²⁴ in un certo senso prodromico sia della «ricostruzione dall'interno della borghesia partenopea», sia del «trattamento letterario del modulo dell'indagine a freddo».²⁵ Non si può, dunque, risolvere l'interpretazione dell'*Abusivo* ancorandolo alla *non-fiction* senza ulteriori percorsi di riflessione. E, tuttavia, indubitabilmente il romanzo appartiene a questo ambito, se ci si attiene ai margini di categorizzazione suggeriti da Marco Mongelli:

È importante sottolineare come il termine *non fiction* si usi da qualche decennio generalmente per indicare scritti di cronaca e reportage che ambiscono ad avere un respiro più ampio della scrittura giornalistica ma che non inventano, in senso stretto, niente. Ci sono poi ovviamente vari tipi di ibridazione (con il saggio, la biografia, l'autobiografia, ecc. – spesso anche contemporaneamente), ma l'origine di tutto è nell'incrocio tra giornalismo e letteratura, e nasce innanzitutto dalla scelta di un soggetto documentabile del mondo reale (opposto a quello inventato dalla mente dello scrittore), su cui si opera una ricerca esaustiva che dà credibilità al racconto. La prospettiva romanzesca è data invece da altri elementi: la costruzione delle scene come in un racconto; la descrizione vivida del contesto degli eventi, in contrasto con quella oggettiva dello stile giornalistico; l'utilizzo dei dialoghi, riprodotti integralmente; l'uso di uno stile più vicino alla prosa letteraria e di un linguaggio ricercato. In generale si riscontra un'attenzio-

²⁴ E. REA, *Mistero napoletano*, Torino, Einaudi, 1995.

²⁵ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 84.

ne maggiore al dettaglio rivelatore, a quei particolari che sono tipici dello sguardo del romanziere. In questo modo la non fiction mima la letteratura, aspirando a raggiungere il suo livello di complessità e di profondità.²⁶

Il sintagma che consente di rendere letterario il racconto di un fatto accaduto è nell'incidenza del narratore, nella sua evidente interferenza rispetto alla materia riferita. Lo scrittore può mantenere una posizione esterna per non lasciarsi coinvolgere, oppure può partecipare pienamente, assumendo i tratti dell'autore-personaggio, che attinge dai propri ricordi e racconta di sé. Nell'*Abusivo* – anche se non prevale – il narratore riveste questo ruolo e innesta elementi memorialistici su fonti di prima mano. Tuttavia, la misura *finzionale* e la cronaca non sono in opposizione; piuttosto, provano reciprocamente a sostenersi ed alimentarsi. Si potrebbe, in questo caso, attestarsi nell'ambito della *faction*,²⁷ che utilizza come risorse complementari i due ambiti. Del resto, anche i giornalisti – nel corso del Novecento e ancora più spesso recentemente –²⁸ hanno integrato narrazione, prosa d'arte e cronaca, per raggiungere i risultati più elevati.

In questo caso, Franchini affida la *finzionalità* alla trama familiare, ma anche alla visione interna della storia di Siani, che ha conosciuto e frequentato. Il taglio da inchiesta risponde ad un obbligo di testimonianza, ma non si esaurisce in es-

²⁶ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New Journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a c. di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 116-117.

²⁷ «Sfrondato il prefisso negativo, questo neologismo introdotto dalla critica d'oltremontana avrebbe un merito ancora maggiore se designasse l'intreccio più che la fusione tra le due istanze. Poiché non si tratta di annullare le differenze, ma al contrario di esaltarle per meglio utilizzarle» (RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction*, cit., pp. 15-16).

²⁸ Ivi, pp. 43-50.

so.²⁹ L'autore smonta e ricostruisce le dinamiche che governano alcuni ambienti della sua città, ne rievoca le correnti letterarie, i miti culturali e politici preponderanti tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta. L'analisi è indirizzata dalla sua diretta esperienza e dalla disposizione ideologica che l'aveva guidata. C'è inoltre una mai interrotta riflessione sulla morte, confermata anche in *Cronaca della fine*,³⁰ romanzo successivo dedicato all'enigmatico scrittore Dante Virgili.³¹

Anche in questo caso Franchini attinge dalla sua vita: quando era editor alla Mondadori aveva conosciuto Virgili, quasi persecutorio nel tentativo di ottenere la pubblicazione di *Il metodo della sopravvivenza*, il suo ultimo, impossibile romanzo. L'opera risultava un *monstrum* attraversato da infernali meccanismi interni, perturbante ed allucinata quanto lo era stata *La distruzione*,³² «romanzo in lode di Hitler» che Virgili aveva visto uscire proprio con Mondadori.

Alle insistenze di Virgili, che sollecitava comunque per una risposta, anche negativa, Franchini tendeva a sottrarsi, non reagendo né alle sue lettere né alle sue telefonate:

²⁹ «Grazie a una disinvoltura e insieme a una consapevolezza inedite, gli eredi del *nonfiction novel* sono in grado di operare un salto di livello, di passare da una generica narrativizzazione dell'evento [...] a una sua finzionalizzazione vera e propria: un uso quindi massiccio dell'invenzione, della prima persona narrante che si mescola alla narrazione, dei materiali fattuali alternati senza indicazioni a quelli di finzione, o addirittura simulati come tali» (MONGELLI, cit., p. 133).

³⁰ FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit.

³¹ Franchini riporta la nota biografica dell'edizione mondadoriana de *La distruzione*: «Dante Virgili è nato a Bologna nel 1928. Oltre ad essersi occupato di lavoro editoriale, ha scritto, sotto vari pseudonimi, libri di avventure e gialli per ragazzi. Attualmente risiede a Forlì, presso la Fondazione Garzanti, dove ha potuto scrivere e portare a termine questo suo primo romanzo». Nel risvolto era sottolineato che, conoscendo il tedesco perché aveva trascorso parte della giovinezza a Berlino, era stato interprete per le SS.

³² D. VIRGILI, *La distruzione*, Milano, Mondadori, 1970.

E allora mi ricordo benissimo che dopo il disagio e l'irritazione passai a un altro stato d'animo. Interruppi ciò che stavo facendo, piantai il mento sui pugni e fissando l'apparecchio pensai benissimo, tanto non rispondo, vediamo chi si stanca prima. Potevo averla vinta così, però dovevo ammettere che nella conclusione della lettera («Con uno scritto, con una telefonata resto in attesa di un tuo cenno di vita»), Virgili era stato magistrale.

Nell'iconografia classica i funzionari editoriali sono figure sbiadite, e se non lo sono lo diventano. Devono lavorare dietro le quinte, devono mediare, sono attendisti, sono cauti, non si espongono, non si lasciano andare. Sono cinici, ne hanno viste tante. Sono abituati a trattare con il genio, non se ne fanno impressionare. Quando succede, spesso fingono. A furia di essere così, guardinghi, retrattili, pronti ad impadronirsi di un successo, prontissimi a prendere le distanze da un insuccesso, rapidi a schivare, a scaricare, a chiudere, ma lenti a sobbarcarsi, ad assumersi, costretti dalla natura del loro lavoro di amministratori delle ambizioni e del talento altrui a insabbiare più spesso che a incensare, a smorzare piuttosto che a esaltare, per non correre il rischio di creare illusioni alle quali il loro impegno non saprà poi tener testa, i funzionari potrebbero effettivamente seminare più di un dubbio sulla loro reale vitalità.³³

La distruzione quasi non era stato intercettato dai lettori e sembrava sfuggito alla critica,³⁴ nonostante provasse a traccia-

³³ FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit., pp. 168-169.

³⁴ «Ma può anche essere che nessuno si accorse di cosa c'era veramente scritto in quel libro perché il destino più ovvio e naturale dei libri è essere fraintesi o non essere letti affatto se non da sparute e ininfluenti minoranze. È vero, dal lato opposto, che pur essendo abbastanza rari i casi in cui i libri gridano con forza la loro esistenza in vita, non si può dire che essi siano mai definitivamente morti, come questa storia dimostrerà. La loro sorte è imprevedibile e somiglia a quella di "bottiglie lanciate nel mare i cui cocci si ritrovano su spiagge lontane", come un giorno sentii dire a un vecchio editore» (ivi, pp. 23-24). Franchini sembra alludere

re, nel contesto letterario italiano dell'inizio degli anni Settanta, una pericolosa iperbole, la vicenda infelice e feroce di un uomo che vagheggiava il nazismo e dichiarava di soffrire per la sua fine, che evocava l'annientamento dell'umanità prima della fine dei tempi.

Pochi anni dopo, anche Guido Morselli si sarebbe concentrato sulla soluzione nichilista ricercata ossessivamente dal "foboantropo", il protagonista del suo romanzo testamento *Dissipatio H.G.*³⁵ La dissoluzione improvvisa del genere umano lo sprofonda in una solitudine siderale, che produce un'inappagabile nostalgia degli altri e il rifiuto del suicidio, categoria da sempre coltivata e ora percepita come negazione suprema.³⁶

Unico sopravvissuto in un mondo privo di uomini, in cui gli animali e le piante prepotentemente recuperano lo spazio che nei millenni era stato loro sottratto, il "foboantropo" ha la certezza di non essere l'ultimo "abusivo" ma di rappresentare il predestinato per concludere le generazioni, di essere «lo scopo, la mèta, il termine ultimo».³⁷

alla *Nota* con cui si chiude *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini («Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la *Sicilia* che lo inquadra e accompagna è solo per avventura *Sicilia*; solo perché il nome *Sicilia* mi suona meglio del nome *Persia* o *Venezuela*. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia», E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia* [1941], Milano, Rizzoli, 1986, p. 341).

³⁵ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977.

³⁶ «Nella sfera più intimamente personale, accanto alla naturalità ciecamente istintiva, la innaturalità che sconvolge l'ordine della vita e lo distrugge senz'altro. Individui e popoli oscillano tra questi poli, poiché sono assenti dal loro mondo, o declinanti, le forze (non certo meccaniche o biologiche od economiche) capaci di attrarli stabilmente in quelle zone temperate, dove soltanto può l'umanità stanziarsi e fiorire» (G. MORSELLI, *Il suicidio e capitolo breve sul suicidio*, Pistoia, Edizioni Via del Veneto, 2004, p. 7).

³⁷ Cfr. MORSELLI, *Dissipatio H.G.*, cit.

Nelle cruento visioni di Virgili il suicidio è altro, è l'epilogo pseudo eroico dopo la necessaria operazione di ripulisti, lo sterminio collettivo:

Prima di morire farò un giochetto ai miei connazionali L'ATTACCO che mi ricorderanno per duecento anni. *Queste strade umide di sangue* morire in un getto di. *Crepitio nell'aria esplosioni nelle mani mi brilla un mitra.* Basta con la legalità. Massacrare qualche centinaio di persone. Con pochi amici trasformerei questo centro. Dominare un'ora. Gemiti e urla. Il terrore della sorpresa poi corpi che crollano. Cadaveri una bella fioritura di cadaveri. Commando-suicida.³⁸

L'infernale coerenza nel raccontare i meccanismi della genesi dell'orrore non è mai vacillante in Virgili, che risulta un autore impossibile, eternamente devoto ad un universo alla rovescia dove il bene è una crepa nell'estensione del male, dominante il suo intero sistema filosofico. La conclusione de *La distruzione*, introdotta da un lungo monologo in tedesco, è sconcertante. In essa l'autore ingaggia con il lettore un'ulteriore, immorale sfida, che Franchini circoscrive con precisione:

Il colpo di scena è che l'io narrante all'improvviso cambia, cessa di essere il frustrato nazista erotomane correttore di bozze alle prese con i suoi sogni umiliati e la sua quotidianità miserabile, per diventare Adolf Hitler in persona, un Hitler che affronta la fine del suo mondo e lo fa come ce lo hanno descritto alcuni attendibili testimoni e interpreti della sua follia: con durezza, accusando i generali e il suo popolo, e con impassibilità, quasi con soddisfazione, per-

³⁸ VIRGILI, cit., pp. 184-185.

ché è giusto che l'annientamento punisca chi ha sbagliato e chi ha sbagliato sono stati i generali e il popolo, non la loro guida, non certo il Führer.³⁹

È stato dunque Franchini a bloccare la pubblicazione del *Metodo della sopravvivenza*, il romanzo proposto nel 1991.⁴⁰ Virgili lo aveva incalzato a lungo, provocandolo sul suo ruolo di "burocrate" editoriale, pronto a sacrificare alle ragioni del mercato ogni intuizione e autentico slancio. Per questo lo scrittore reiteratamente auspicava che, da altre "regioni" del suo spirito, si sollevasse una libera scelta coraggiosa.⁴¹

Sul giudizio di Franchini pesava l'abissale, tautologica violenza del libro ma sicuramente contavano le previsioni editoriali, i dubbi sulla possibile reazione del pubblico. Contava soprattutto il dato personale, «il gusto, la passione, la simpatia e l'antipatia, il proprio discutibile io»,⁴² legittimo non meno di tutto il resto.

Il *Metodo della sopravvivenza* era un romanzo strettamente legato ai giorni in cui è stato scritto, quelli dell'estate

³⁹ FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit., p. 44.

⁴⁰ «Più di attualità è *Metodo della sopravvivenza* con notevole sforzo culturale. Non so quali ostacoli possano impedirne la pubblicazione da parte della Mondadori. Uno soltanto, a mio avviso: l'invendibilità; e qui... c'è realtà. Ma un buon romanzo si può tentare di farlo vivere per un po'. [...] Oggi sono abbastanza ottimista e spero che per Natale tu possa propormi il contratto definitivo del "Metodo". Se la Mondadori lo rifiuta, commette un errore di valutazione letteraria, di opportunità politica, di incomprensione del "futuro tedesco"; se però parte soltanto da premesse economiche può aver ragione» (Virgili, lettera a Franchini datata 23 ottobre 1991, ivi, p. 165).

⁴¹ «Che poi questa invocata risolutezza coincidesse con un atto di coraggio il cui beneficiario sarebbe stato lui è un dettaglio privo di importanza considerando che la nostra credibilità, l'onore, la reputazione sono [...] nelle mani degli altri assai più che nelle nostre» (ivi, p. 169).

⁴² Ivi, p. 159.

del 1990, innestato nella cronaca che Virgili s'esercitava a leggere in relazione di stretta prossimità con la storia contemporanea: un unico piano orizzontale, ad abbracciare le partite del mondiale di calcio, le inchieste di Mani pulite, l'invasione del Kuwait, i proclami di Saddam Hussein, prodromi della guerra *Desert storm*, tutto declinato nell'aporia della televisione.⁴³

Il materiale era adeguato alla sensibilità dell'autore, la cui impervia mancanza di prospettiva tutto riequilibrava, in continuo esercizio di regressione. Giganteggiava il suo punto di vista, prima ed ultima lezione di una scrittura mai salvifica – che non si prefiggeva né la sopravvivenza dell'umanità né la sua nobilitazione nel racconto – senza che vi fossero però la determinazione salmodiante e folle della *Distruzione*, che pure

⁴³ Virgili era attratto dalla televisione della guerra, una contraddizione in termini, secondo molti. Per Peppino Ortoleva «la richiesta di *racconto* che viene rivolta ai media è in contraddizione con l'inenarrabilità (nel senso letterale del termine) del conflitto, che è frutto della sua mancanza di un senso umanamente comprensibile. Questa contraddizione è esasperata ulteriormente dal fatto che la guerra è, nella tradizione occidentale, non un oggetto di racconto fra i tanti, ma l'oggetto di racconto per eccellenza: l'inenarrabilità della guerra si scontra con una domanda sociale di storie, oltre che con una domanda sociale di senso» (P. ORTOLEVA, *Guerra e mass media. Strumenti e modi delle comunicazioni in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994, p. 17). Osserva Scurati: «La televisione della guerra non consiste, infatti, in un'assenza di immagini, ma anzi in una completa riduzione della guerra alla sua immagine mediatica; la *te war* non propone il buio ma la luce accecante, non comporta una negazione radicale della visibilità ma una visibilità totale. Siamo qui di fronte a un'esasperazione del visibile come prestazione generata dall'estinguersi della possibilità di narrare un mondo esperibile. L'unica rivelazione di cui la guerra è latrice, una volta confiscata dallo sguardo televisivo, consiste nell'aprirci gli occhi su di esso: più la televisione ci propone l'illusione di una guerra pienamente visibile, più ci svela la sua natura di mezzo la cui rappresentazione del reale, invece di renderlo presente, lo sottrae all'esperienza e al racconto, lo imbalsama nel falso movimento dell'immagine» (A. SCURATI, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 2003, p. 237).

aveva colpito i lettori interni della Mondadori al punto da approvarne la pubblicazione.⁴⁴

Franchini lo aveva respinto perché gli era sembrato «privo di progressione narrativa».⁴⁵ E non aveva potuto accettarlo «nel nome di una piatta ragione», alla quale non è mai riuscito a contravvenire:

Credo che si possa imbandire il male agli uomini se c'è qualcosa che lo trascende, e allora non mi sembrava che nelle pagine del *Metodo* il male fosse sufficientemente trasceso [...]. Evidentemente, quale fosse il reale valore letterario dell'opera di Virgili era una questione che a un certo punto aveva smesso di interessarmi, di apparirmi importante, mentre altre domande avevano preso il sopravvento.⁴⁶

La distruzione rivelava i limiti di un'opera datata, un'apologia del nazismo per tanti motivi fuori tempo massimo. Virgili avrebbe desiderato che potesse sollevare gli animi, innescare proteste e sdegni, o al contrario smuovere le folle per rinnovare la feroce fede oltranzista.

I lettori non lo intercettarono affatto, evidentemente coinvolti in altre scommesse escatologiche, in rituali diversi. Il *Metodo* invece s'incardinava significativamente nella contemporaneità, prescindendo da qualsiasi implicazione morale. L'unica possibile interpretazione fornita era quella dell'autore, che spregiudicatamente faceva leva sull'impercettibile differenza tra il male vero e quello recitato.

⁴⁴ Così Alcide Paolini: «Dopo tanti manoscritti pieni di cacatine di mosca sulla carta immacolata... trovarmi di fronte un testo così "sinistro" mi ha fatto tirare un sospiro» (FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit., p. 88).

⁴⁵ Ivi, p. 213.

⁴⁶ Ivi, p. 215.

Attraversando spazi lontanissimi da questi, sin da giovane Franchini ha considerato la realtà un autentico attrattore letterario, intorno al quale sviluppare concentricamente la scrittura. *L'abusivo* e *Cronaca della fine*, si è detto, sono romanzi in cui il narratore porta il nome dell'autore, gli consegna il suo vissuto,⁴⁷ è testimone diretto dei fatti e – soprattutto – esprime il suo punto di vista su di essi, sostenendolo con il ricorso ai documenti.⁴⁸

Ognuno di questi elementi coopera all'onestà, conclude Simonetti, al tratto veritiero della prosa:

Continue citazioni, sullo sfondo di un affresco dettagliato del mondo della grande editoria; ma nessun gioco culturale, nessuna iperletterarietà; in *Cronaca*, come nell'*Abusivo*, e nonostante le profonde differenze di ambientazione, è macroscopica l'ingiunzione di realtà. Da un lato lo sforzo documentario, dall'altro lo schema dell'*autofiction*: tutti elementi che creano raccordi puntuali con generi veridici come la cronaca e l'autobiografia.⁴⁹

La dimensione autobiografica diviene coerente ai propositi, limitrofa ad una propensione educativa: solo così è lecito lasciar prevalere il sé, che può configurarsi come strumento per imparare e conoscere. La prosa risolve in questi termini la

⁴⁷ «La narrazione autobiografica non fa solo da cornice: l'esibizione del sé e della sua mediazione è [...] la garanzia della veridicità del racconto. In questo senso, gli stessi procedimenti narrativi che arieggiano, con una certa libertà, il poliziesco non valgono come elemento di funzionalizzazione: importa, al contrario, che l'io narrante si impegni in una personale ricerca di verità, che definisca il proprio destino in relazione al destino di Siani, che, infine, metta in scena un processo in cui viene gradualmente acquisita un'esperienza» (DONNARUMMA, cit., p. 187).

⁴⁸ Cfr. in merito SIMONETTI, cit., p. 84 e segg.

⁴⁹ Ivi, p. 85.

frattura tra lo spirito e la vita, da sempre presente nella tradizione letteraria meridionale.

In questo ambito il tema della soggettività e della sua rappresentazione, affrontata come biografia e autobiografia, è divenuto nel corso dei secoli impegno centrale. Il discorso sull'esemplare militanza degli intellettuali nella realtà del mondo è stato sviluppato per contribuire a delineare una comune coscienza moderna. In questa prospettiva, Andrea Battistini ha sottolineato che la narrazione sul sé proviene non solo dall'introspezione ma dalla volontà del singolo di uscire dalla propria astratta unità per proiettarsi nella vita associata, «in nome proprio dell'umana ragione che è essenzialmente ragione sociale».⁵⁰

Il genere epidittico, al cui interno si può collocare la trama autobiografica, espone i suoi protagonisti, fungendo da tramite tra i loro recessi segreti e l'esibizione degli stessi alle masse. Il racconto si dipana quindi sempre tra questa duplicità, tra il dettato individuale e quello collettivo. Né potrebbe funzionare diversamente, visto che l'intelligenza – per riprendere le parole di Duccio Demetrio – costruisce e dà senso all'evento

soltanto se lo "socializza": trapassando così dal momento evocativo al momento interpretativo, l'istante cognitivo cerca nessi, cause, collegamenti per spiegare quell'evento

⁵⁰ A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 197-198. Al genere autobiografico e biografico sono riconducibili la *Vita* di Torquato Tasso, elaborata da Giovan Battista Manso, i *Dialoghi* dello stesso Tasso, pieni di riferimenti personali. Vi sono poi il "parlare di sé" praticato da Giordano Bruno come conseguenza dell'anticonformismo speculativo, il progetto epistolare di Giovan Battista Marino, per offrire una chiave apologetica degli episodi controversi e cruciali della sua vita e le esperienze di Tommaso Campanella, di Giannone e di Vico.

apparentemente singolare. Lo scopo del pensiero autobiografico è questo.⁵¹

L'ermeneutica del sé – basata sull'intenzionalità della coscienza, ovvero sulla relazione originaria della coscienza con ciò che è esterno ad essa –⁵² ha consentito alla questione del soggetto di attraversare la riflessione contemporanea, strutturandosi come un'antropologia filosofica confluita nel progetto della fenomenologia esistenziale. E dunque il tempo stesso diviene umano soltanto se articolato in sequenze narrative e il racconto, di contro, ha valore soltanto se disegna i contorni dell'esperienza vitale nella sua scansione.⁵³

Nell'*Abusivo* la parte propriamente romanzesca è sostenuta dal secondo livello del racconto, quello dedicato alle piccole vicissitudini della famiglia del protagonista, un piano privato privo di significativi cambiamenti in contrapposizione all'incalzare rapidissimo della storia di Siani. Funziona da contrappunto all'inchiesta principale l'irrompere rumoroso dei personaggi – la madre, la nonna – che segnano la quotidianità del narratore.

Il tratto autobiografico è plausibile ma fino ad un certo punto. Prevale su di esso la scelta *finzionale*, proveniente dalla riflessione sulla scrittura, che può contribuire a rafforzare la coscienza comune, per sensibilizzare sul rischio, sempre forte e tangibile, di subire la fascinazione del pensiero camorrista.⁵⁴

⁵¹ D. DEMETRIO, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 47.

⁵² Cfr. P. RICŒUR, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2002.

⁵³ Cfr. in merito, P. RICŒUR, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 2016, vol. I.

⁵⁴ Le parti dedicate al rapporto del protagonista bambino con la nonna inducono a riflettere sulla linea sottile che divide la legalità dall'illegalità nel contesto

Non si tratta di perseguire un intento moralistico; si tratta di lasciare libera la letteratura di seguire il suo corso naturale:

Forse è per questo che credevo nella letteratura, il luogo ideale per chi decida di parlare del mondo senza avere opinioni, il luogo dove il bene satura presto e il male ammalia sempre, l'unico luogo in cui raccontare vita, amori, opinioni altrui già basta e il parere dell'autore è quasi sempre di troppo.⁵⁵

L'etica di autore realista frena qualsiasi ipotesi conciliatoria tra la sua idea del mondo e il mondo stesso, che non può contraffare e deve rappresentare così com'è, con onestà.⁵⁶ Per

piccolo borghese descritto: «Quando mi portava con sé a fare la spesa tirandomi e trattenendomi con una specie di guinzaglio che allora, in tempi non ancora ossessionati dalle possibili conseguenze di un'educazione repressiva, serviva a imbrigliare i bambini irrequieti perché non si allontanassero, approfittava dell'istinto infantile di afferrare tutto ciò che sta a portata di mano per usarmi come i pescatori cinesi si servono dei cormorani. Mi dava briglia davanti alle bancarelle, soprattutto quelle dei trucchi e profumi, assai più redditizie perché cariche di oggetti in proporzione più piccoli e costosi, e se il venditore se ne avvedeva lei, strappandomi il rossetto, lo smalto, la saponetta che mi rigiravo perplesso tra le dita, diceva restituendoli e schiaffeggiandomi la mano: "Scusate, il bambino..." Se invece nessuno si accorgeva di niente, fatto qualche passo mi sfilava la refurtiva imbucandola nella borsa» (FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 25).

⁵⁵ Ivi, p. 15.

⁵⁶ «Questa crudeltà di fronte alla propria immagine soggettiva del mondo, è la più profonda etica letteraria del grande realista, ben diverso in ciò dai piccoli scrittori, i quali riescono quasi sempre a conciliare la propria concezione del mondo con la realtà, ossia a imporre quella alla immagine corrispondentemente contraffatta e alterata della realtà. Queste due forme della morale dello scrittore sono strettamente connesse con le due forme della creazione autentica e della pseudocreazione. Le figure create dai grandi realisti, una volta concepite nella visione del loro autore, vivono una vita da lui indipendente: agiscono e si formano in quella direzione, subiscono quella sorte che prescrive loro la dialettica interiore della loro sostanza sociale e psichica. Non è un vero realista, non è uno scrittore veramente notevole colui che riesce a dirigere e regolare il corso dell'evoluzione dei propri personaggi» (G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 21-22). Cfr. inoltre,

questo, Franchini lavora per sovrapporre il soggetto dell'enunciato a quello dell'enunciazione. Ma chi dice "io" non lo è veramente, né lo è sempre: frequentemente è una controfigura, la cui voce serve per scongiurare gli elementi e gli aspetti più sconcertanti della realtà e, nello stesso tempo, perché tutto sia in connessione con tutto.

Questo espediente narrativo introduce un elemento centrale, che viene rivendicato: il Super io del romanziere.⁵⁷ Intorno ad esso, Stefania Ricciardi evidenzia

che nell'economia dell'opera la presenza di Franchini spicca laddove la sua assenza non avrebbe destato stupore, vale a dire nei documenti autentici. Piuttosto, sarebbe stata attesa nei brani narrativi, segnati al contrario dall'estremo riserbo dell'autore, la cui propensione all'invisibilità è stata più volte sottolineata. È precisamente qui che entra in scena il Super io del romanziere. A giudizio di Franchini, quando il romanziere non è molto dotato per inventare di sana pianta ed è costretto a servirsi di fatti reali, è colto da una crisi d'identità creativa che lo conduce a cercare la chiave di accesso alla propria opera, fosse anche da una porta secondaria.⁵⁸

R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano, 1915-1925*, in «Italianistica», n. 1, 2010, pp. 23-45; F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007; H. FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2007; R. POLESE, *Ritorno al reale: in principio fu il noir*, in *Almanacco Guanda. Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Parma, Guanda, 2008, pp. 7-13; A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012; C. BENEDETTI, *Disomane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁵⁷ S. RICCIARDI, *Interview d'Antonio Franchini. Letteratura e arti marginali*, in *Mieux qu'un roman? Les artifices de la non-fiction dans la littérature narrative italienne 1980-2004*, tesi di dottorato in Études italiennes, Université de Bordeaux 3, 2005.

⁵⁸ RICCIARDI, *Gli artificieri della non-fiction*, cit., pp. 107-108.

Il napoletano dei dialoghi familiari ha la matrice evocativa di un codice intimo per connotare un ambiente piccolo borghese, in cui si praticano sotterfugi, infrazioni lievi nell'illegalità generale.⁵⁹ Accadeva frequentemente negli anni Ottanta, a Napoli, in un perpetrato esercizio di abusivismo, categoria ampia e mai gravemente negativa.

«Abusivo», avverte nella pagina introduttiva lo scrittore, «aveva, e credo abbia ancora, un valore assolutamente neutro, senza sfumature di disprezzo».⁶⁰ In sede paratestuale, adoperando il corsivo, la sua voce anticipa quella del narratore. Tuttavia Franchini non attribuisce al suo libro un sottotitolo («peculiarità dei libri inchiesta o di certe autobiografie fruibili proprio come un romanzo»),⁶¹ proiettandolo, nota Ricciardi, nel territorio del romanzesco, territorio per sua natura disponibile ad accogliere molto altro.⁶²

Il termine «abusivo» viene proposto in chiave sociologica, per rimandare alla questione della trasgressione alla regola nella dichiarata indifferenza ad essa:

⁵⁹ «In ogni caso è il destino emblematico di un membro della nostra borghesia napoletana, ormai simile in tutto al ceto medio di mezzo mondo; uno di noi che, ancora oggi, per differenziarci dall'unanime mediocrità, ostentiamo una supposta confidenza col crimine, come se da questa vicinanza ce ne venisse una superiore scaltrezza, una più profonda scienza del mondo, il riverbero sinistro che dovrebbe esaltare il nostro saperci convivere» (FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 70).

⁶⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

⁶¹ RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction*, cit., p. 83.

⁶² «Uno dei punti che lascio intatto sarebbe quello di mostrare come il romanzo sia il genere letterario che possa contenere il maggior numero di elementi estranei all'arte. All'interno del romanzo ci sta quasi tutto: scienza, religione, politica, sociologia, giudizi estetici – anche se, in fin dei conti, rimane tutto svilito e imprigionato nel volume romanzesco, senza completa ed effettiva validità. [...] La dose di elementi estranei che può sopportare il libro dipende, in definitiva, dalla geniale abilità dell'autore di dissolverli nell'atmosfera del romanzo in quanto tale» (J. ORTEGA Y GASSSET, *Sul romanzo*, prefazione di O. Lottini, Milano, SugarCo Edizioni, 1983, pp. 86-87).

Eppure, quella parola produceva un fenomeno curioso: se in un certo senso definiva un reato veniale e in sostanza neppure un reato, dall'altro – benché fosse chiaro che la sottolineatura era dovuta a scarto ironico e a spirito di provocazione – il suo significato oggettivamente negativo, sbandierato con tracotanza, era come se ribadisse, di fronte al mondo della norma e della legalità, una certa fierezza nel trasgredire.⁶³

Franchini prosegue:

L'ironia stava a sottolineare che anche il più normale, il meno appetibile dei mestieri a Napoli non si poteva fare senza raccomandazioni, patteggiamenti, accordi ulteriori e particolarità sue proprie. Oppure da abusivi.⁶⁴

Quasi inevitabilmente, la condizione di eterno tirocinante tende a fagocitare quella, ammantata di retorica, di principiante assoluto. Precari e vicini nella stessa esperienza lavorativa, Franchini e Siani hanno attraversato insieme un breve tratto che il romanzo – nella sua disposizione ad unificare il mondo interno con quello esterno – prova a fotografare.

Il consesso è quello di una città e di un momento in cui le trasformazioni antropologiche, sociali, economiche, intervenute durante il secondo Novecento, hanno prodotto una zona d'avvallamento dello spirito, pur tra le numerose e spesso insospettabili risorse. *L'abusivo* è dunque calato nell'enigmatico *limes* del postmoderno,⁶⁵ luogo di frontiera in cui si rinegozia-

⁶³ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 7.

⁶⁴ Ivi, pp. 8-9.

⁶⁵ Cfr. F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007; R. LUPERINI, *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1993; R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; M. GANERI, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998; G. FERRONI, *Dopo la fine*.

no i parametri di *finzionalità* e *non funzionalità*, mentre i tratti («tra gli altri, l'enfasi citazionistica, il raccontare senza partecipazione») delle poetiche più sfruttate sembrano essere in procinto di consumarsi. Non accade però, puntualizza Raffaello Palumbo Mosca, che le istanze più nuove vengano sotterrate, schiacciate dal perdurante spirito geometrico del realismo. Con la *non fiction* si afferma infatti

un tentativo di mimesi dell'esistenza che sfrutta indifferentemente tecniche narrative ormai diventate «repertorio», di epoche diverse [...]. La non fiction contemporanea è una terra di mezzo che consapevolmente assottiglia i confini tra realtà e immaginazione, tra vero e falso.⁶⁶

La riformulazione del romanzo sembra avvenire nel segno della interpretazione del presente, di una fenomenologia estetica del reale che ne comporta la percezione ontologica. Proprio intorno ad esso si sono schierati, in nutrita compagine, gli autori, gli editori e il pubblico, incrociando esigenze e desideri non sempre convergenti. E dunque, dopo essere stato oggetto di dubbi e perplessità, dopo essere stato guardato con sospetto e praticato con cautela, il realismo acquisisce un nuovo, inatteso vigore. Per Raffaele Donnarumma

non solo si è riformato grazie alla lezione del modernismo (e, talvolta, del postmoderno), ma ricompare persino in alcuni di quegli scrittori che, al contrario, lo respingono tra

Una letteratura possibile, Roma, Donzelli Editore, 2012 e Id., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, cit., pp. 195-197; cfr., inoltre, D. GIGLIOLA, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 124-125.

⁶⁶ R. PALUMBO MOSCA, *La non fiction*, in *Fiction e non fiction*, cit., pp. 155-156.

le reliquie del passato. La polemica, che ogni tanto si sente ancora agitare, contro il realismo come forma ingenua o addirittura autoritaria che avrebbe la stolta pretesa di raffigurare il mondo così com'è non ha ragione di essere: se davvero esistesse uno scrittore animato da questa superstizione [...], il suo discorso sarebbe subito invalidato da un'ottusità irricevibile. Che infatti le forme del realismo siano convenzioni, che inventino una realtà, che mettano a punto alcuni codici fra altri, è precisamente ciò da cui, oggi, partiamo.⁶⁷

Se è propria del racconto la dimensione relativistica, la narrativa stessa si prefigge di superarla, tratteggiando una supponibile, definita immagine del mondo.⁶⁸

Nel laboratorio della *non fiction*, invece, lo scrittore si interroga su di sé, sul ruolo di personaggio narrante, dalla cui personale prospettiva i fatti vengono esposti ai lettori. In molti casi egli sa di agire come un etnografo, che pur inseguendo la oggettiva rappresentazione della realtà risulta condizionato dal suo punto di vista. Così, sottolinea Mario Barenghi, s'impegna a riportare quanto ha osservato e conosciuto, mai nascondendo le sue percezioni, le sue impressioni, sia quelle «*a priori*» (le esperienze pregresse, le condizioni contingenti, le categorie mentali con cui ci si è accostati a una determinata serie di circostanze, avvenimenti, fenomeni), sia «*a posteriori*» (l'impat-

⁶⁷ DONNARUMMA, cit., p. 96.

⁶⁸ «Nella rappresentazione narrativa le persone non sono né astratte, né autocentrate, né incorporee, né statiche, né sole, a differenza di quello che può accadere in giochi linguistici come la scienza, la filosofia o la poesia lirica: sono nomi propri gettati in un qui-e-ora, disposti in mezzo agli altri, attraversati da influssi, esposti alle circostanze, percorsi e attorniti da una rete di azioni, parole, significati che decidono il senso o l'insensatezza, la felicità e l'infelicità, la quiete o l'inquietudine di ognuno» (G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 372 e *passim*).

to intellettuale ed emotivo prodotto dalla nuova esperienza, la costruzione di una sintesi, la traduzione in discorso)». ⁶⁹

La dialettica fra la *fiction* e la *non fiction* non esaurisce, quindi, tutti i contrasti legati alle modalità di rappresentazione del reale. Su di esso, si incrociano lo sguardo analitico del narratore, intento a restituire la nomenclatura delle particolarità e delle individualità, oppure la sua inclinazione a cogliervi il riflesso di leggi universali. Anche in questa dicotomia, che non richiede conciliazione, si manifesta la complessità contemporanea, talmente intensa da implicare un enorme allargamento della materia narrabile.

Da una simile estensione tematica traggono spunto il racconto dell'interiorità e quello della realtà, che spesso si uniscono. Ne deriva quello che Guido Mazzoni definisce «realismo esistenziale», impostazione duratura e solida, molto diffusa anche oggi:

la mimesi seria della vita quotidiana su uno sfondo storico-dinamico dà forma alla narrativa dei nostri tempi: le contestazioni, le negazioni, le alternative, le fughe sono state e saranno molte, ma alla fine, nella prospettiva dei secoli, declinata in modi diversi che mutano di continuo o che ritornano ciclicamente, questa struttura profonda occupa ancora il centro dello spazio narrativo. Per cambiare lo stato delle cose occorrerebbe una metamorfosi paragonabile a quella che ha fatto nascere la stagione della storia umana di cui stiamo attraversando il lungo crepuscolo – l'epoca moderna.⁷⁰

⁶⁹ M. BARENGHI, *Prima di Gomorra*, prefazione a RICCIARDI, *Gli artefici della non fiction*, cit., p. 10.

⁷⁰ MAZZONI, cit., p. 36-4.

Il termine ultimo della storia della letteratura, iscritto da Jean-François Lyotard nel postmoderno per l'azzeramento della prospettiva cronologica che l'ha dominata in nome di un'eterna simultaneità,⁷¹ non sembrerebbe più definitivo. La trama progressiva che accomuna la realtà e l'esistenza, intercettate e replicate nelle espressioni della cultura di massa, non è la sola possibile forma narrativa. Possono acquisire valore letterario i dettagli, la definizione dei singoli casi, la fisionomia e il carattere delle persone, che possono balzare al centro della scena, al centro della vicenda, del momento descritto.⁷²

L'abusivo porta, appunto, al centro del racconto la tragica storia di Siani, conosciuta, condivisa, sedimentata nell'immaginario e dunque arcionata ad un mondo preciso. E lo scrittore si attiene saldamente a questi riferimenti, evitando ogni pericoloso slittamento nella mancanza di prospettiva.

Per questo la sua narrazione, che si serve della combinazione dei generi, della mescolanza linguistica, del montaggio delle immagini e della comunicazione per simulacri visivi,⁷³ può assumere risvolti testimoniali per le nuove generazioni, e

⁷¹ In merito cfr. J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1985.

⁷² «Le persone sono diventate un *primum* assoluto; i loro destini possono stare al centro della scena: ogni dettaglio della loro finitudine conta. Al tempo stesso, la forma di vita moderna si incarica in ogni momento di dimostrare che non è solo così. Intorno e dentro agli individui agisce una trascendenza oggettiva fatta di regolarità, tendenze universali, disposizioni introiettate, campi di forze» (MAZZONI, cit., p. 397).

⁷³ «Analogamente la narrazione di Franchini dipende più dal montaggio che dal suo occhio-macchina da presa. Egli si serve del montaggio per dire e non dire, ma anche per scandire il ritmo interno al testo. In gergo cinematografico, diremmo che il suo è un montaggio esibito, poiché mostra apertamente al lettore lo strano assemblaggio dei blocchi narrativi. [...] Lungi dal riproporre il tempo e i gesti come appaiono nella realtà, egli li scompone e talvolta li sovrappone senza mai fonderli tra loro» (RICCIARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., p. 84).

forse insegnare. Tra libertà immaginativa e mimesi irrituale, *L'abusivo* procede provando lungo il cammino a ritagliare la sua forma. La trazione del ricordo, un intento morale e progettuale, contribuisce a definirla:

La memoria passa di suo, oppure la indeboliamo noi stessi con il sollievo di chi si scuote di dosso i legami mirando alla leggerezza degli orfani, all'ideale della tabula rasa.

Ma se ancora resti attaccato a un luogo che per libera scelta o volere del destino ti lasceresti dietro le spalle, è perché qualcosa ti costringe.

Può essere l'appendice dei parenti, le lamentevoli carni di coloro che nel posto da cui hai portato via la tua vita proseguono la loro, invecchiano. Può sembrare strano che in quella terra cui non appartieni più essi continuino veramente a esserci. Sarà pure una tua forma di egoismo, di torpore incoraggiato da quella loro esistenza che mantiene in vita riti più che creare novità, oppure sarà perché, non vedendoli, non te li immagini più e ti fai l'idea che i tuoi rari e brevi ritorni siano più importanti delle loro lunghe giornate.⁷⁴

La memoria consente al narratore di tornare a Napoli, alla fine degli anni Settanta, quando in Italia «esisteva una vita politica» ed era necessario, soprattutto per un ragazzo, schierarsi, dichiarare le proprie posizioni mentre lui non ne aveva («quando non averle era una colpa»), proprio come non ne ha ora («quando non averle è quasi un merito»).

Non è semplice interpretare la contemporaneità, giudicarla; eppure i giovani sono da sempre chiamati a farlo, chiamati a vivere e a scrivere la cronaca del loro tempo.⁷⁵ Per questo tratto *L'abusivo* condivide lo statuto del romanzo generaziona-

⁷⁴ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., pp. 18-19.

⁷⁵ Ivi, p. 26.

le, nella catalogazione di quell'«immenso retroscena di ordinari gesti» che è dietro la crescita di ognuno, tangibile tetraggine di un'età che dovrebbe essere rimpianza come luminosa. Inospitali e buie erano le redazioni – appartamenti o locali commerciali riadattati a questo – dei piccoli giornali nei quali si compivano le prime prove da redattori.

Il lavoro qui svolto, che consisteva per lo più nel «consegnare il proprio pezzo e nel correggere e impaginare quelli degli altri collaboratori»,⁷⁶ era distante dai proclami sulla libertà di stampa e sulla matrice democratica della scrittura inanellati nei convegni sull'informazione frequentati da Franchini e Siani.⁷⁷

Gli «abusivi» dovevano fare i conti anche con questo,⁷⁸ con i paramenti retorici di cui veniva ammantata la comuni-

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ «Andavamo a sentire questi convegni sull'«informazione democratica» (tutto ciò che voleva essere moderno, progressista, aperto, negli anni Settanta si chiamava «democratico»), su temi che allora erano «informazione, fabbrica, scuola, società». Adesso la parola informazione si riferisce a tutt'altro universo, della fabbrica non frega più niente a nessuno e le voci scuola e società sopravvivono senza particolare onore» (ivi, p. 32). In quegli anni Franchini, Siani, Gillo De Stefano, fondarono il Movimento Democratico per il Diritto all'Informazione (M.D.D.I.) e Siani ne era portavoce. In merito, cfr. G. DE STEFANO, *Caro Giancarlo... Epistolario mensile per un amico ammazzato*, Terracina, Innuendo Edizioni, 2014. Siani collaborava saltuariamente a «Lotta Continua». È Erri De Luca a ricordarlo: «Spedivo allora delle cronache di strada al quotidiano di «Lotta Continua». Conobbi così molte persone giovani: trovavano in quel giornale e nel suo improprio cronista un'occasione per tentare la parola. Offrivo ai collaboratori di fortuna il piccolo risarcimento del loro nome in fondo a un articolo [...]. Giancarlo fu il primo a farsi avanti con me, ma non poteva firmare le notizie che mi dava. Svolgeva una precaria collaborazione al «Mattino», tempo di apprendistato che nei giornali è spesso senza regole né scadenze, senza retribuzione e senza rete» (E. DE LUCA, *Il cronista scalzo*, Napoli, Prismi, 1996, p. 8).

⁷⁸ *Labusivo* è anche un romanzo sul giornalismo e sul desiderio di tanti giovani di intraprendere questa professione: «Ci mettevano in guardia: la maggior parte dei giornalisti napoletani che non erano figli di giornalisti o nipoti di cardinali era stata assunta dopo anni e anni di lavoro abusivo. Ma da questi qua vi dovete aspettare ancora meno degli altri, perché quando vedono un giovane sai come ragionano? Se io aggio fatto l'abusivo pe' diec'anni, chistu l'adda fa' pe' vint'!» (FRANCHINI, *Labusivo*, cit., p. 33).

cazione,⁷⁹ categoria quasi filosofica in cui si tenevano insieme propositi impossibili, facili stigmatizzazioni e condanne. Avvertivano lo scollamento tra questo e la necessità di raccontare l'ingiustizia, gli oltraggi, il disonore:

Come si faceva a uscirne? Dove stava la vita, l'altra vita che aspettava di essere descritta?⁸⁰

Siani, ad un certo punto, aveva trovato la risposta: era approdato su «Il Mattino», il maggiore quotidiano della città, nell'estate del 1980, con un'inchiesta singolare (*I giovani e la città, parlano quelli del Vomero. Inseguendo speranze*), speculare ai suoi interessi e alla sua esperienza:

Lessi la firma e provai invidia, pensai c'è riuscito, anche se sapevo come una firma non significasse, nella migliore delle ipotesi, altro che un precariato eterno, ma a una certa età il precariato è congeniale e non c'è eternità che sgomenti.⁸¹

Da Milano, dove ha trovato lavoro in una casa editrice, Franchini incomincia a seguirne la firma,⁸² traccia di un amico, segno di un periodo vissuto insieme ed evocazione di quanto sarebbe potuto essere. La memoria e il diretto ricordo

⁷⁹ «I problemi più avvilenti me li ponevano tutte quelle parole astratte che finivano con la "a" accentata e tutti gli avverbi in *mente*; sugli altri, che si riferivano a questioni di senso, sospettandovi dietro il vuoto, preferivo non cercare neanche di concentrarmi» (*ibidem*).

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 40.

⁸² «Allora, la firma contava quanto l'amore e più del resto. Nessuno osava distacco e indifferenza verso la propria firma; fosse pure piazzata in fondo a un comunicato stampa, a un resoconto di nessun valore; una firma sotto una sporca colonna di testo composta a piombo ci rendeva assai più felici di quanto sarebbe stato capace di fare, solo dieci anni dopo, lo stesso nome e cognome stampato sulla copertina di un libro» (*ivi*, p. 41).

del suo legame con Giancarlo si arrestano qui e dunque Franchini inizia ora ad affidare il racconto alla forza ricostruttiva di altri testi. Chiede le parole in prestito anche allo stesso Siani, che, in una lettera ad un'amica nel giugno del 1985, dichiarava, tra un «misto di sacrificio ed esaltazione», di non volersi mai sottrarre alla scrittura e alla verità («io me ne fotto e scrivo sempre, mi butto su ogni fatto»).⁸³ È la cronaca, poi, ad irrompere nel romanzo:

Era in prima pagina, però messa in posizione strana, una colonna incastonata giusto al centro del foglio, certo una notizia giunta poco prima della chiusura e per la quale si era trovato spazio in extremis, forse ribaltando un menabò già fatto e suscitando il fastidio del responsabile.
«Giovane cronista assassinato a Napoli».⁸⁴

La notizia entra nella vita del protagonista e crea nel romanzo una torsione interiore, soggettiva, di temporanea ricusazione verso qualsiasi dato esterno. La letteratura, insomma, argina il resto e vi subentra: prevale l'indagine dei propri sentimenti,⁸⁵ la regressione totalizzate per assuefarsi al fatto, impossibile da accettare eppure definitivo.

⁸³ Ivi, p. 46.

⁸⁴ Ivi, p. 51.

⁸⁵ Sulla complessa e sfumata dimensione autobiografica dell'opera, si è soffermata Ricciardi: «Riguardo a *L'abusivo*, si è notato che lo scarto tra Franchini autore e Franchini narratore si snoda nel rapporto irrisolto con il contesto, ma a definirlo meglio è il *trompe-l'œil* strutturale: la cifra autobiografica traspare dalla realtà della narrazione più che dalla recita del vissuto familiare, e il marchio indelebile dell'autore s'imprime in quell'ambito apparentemente extradiegetico costituito dal risvolto metaletterario. Tramate nel tessuto narrativo, le questioni inerenti al rapporto tra giornalismo e letteratura rivestono un ruolo strategico all'interno del testo, ma testimoniano anche gli enigmi che rodono l'uomo ben prima dello scrittore» (RICCIARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., pp. 196-197).

Cercai il nome. «Giovane»? Avevo già capito?
Trovai il nome.

Me lo aspettavo? Che cosa provi quando ti succede una cosa che poche altre volte ti capiterà nella vita, che sia qualcosa di bello o di tragico non importa, è lo stesso; che cosa provi quando la cronaca smette di spaziare per il mondo estraneo e per un attimo arriva a lambirti inquadrandolo una strada dove sei cresciuto, un negozio dove vai a fare la spesa, una persona che incontri tutte le mattine? Succede che vedi e ti sembra di non aver visto, e la strada che fai tutti i giorni non sembra la stessa e quell'uomo diventa di colpo uno sconosciuto. Leggi il nome di un ragazzo che conosci, è stato ammazzato, allora rileggi e pensi una minima parte di ciò che dovresti pensare, vai ancora indietro, riguardi, per essere certo e tiri su alla coscienza, ancora un altro pezzo di quell'evento che istintivamente tenderebbe a rimanere nel buio informe dove è sempre stato, dove stanno tutte le cose che potrebbero essere ma ancora non sono e non si sa se mai saranno. Là è giusto che stia, insieme a tutte le altre innumerevoli potenzialità della vita. Così succede.⁸⁶

La nostra umanità, osserva l'autore, non riesce a scuotersi, a essere presente a se stessa quando l'interiorità non viene toccata nel profondo. Per attuare questa catarsi è necessaria la letteratura, da sempre «epicedio, canto funebre»,⁸⁷ infinita cronaca della fine.

⁸⁶ FRANCHINI, *L'abuttivo*, cit., p. 53.

⁸⁷ In merito, Palumbo Mosca sostiene: «Franchini non dà risposte certe e l'aporia di una letteratura che in quanto finzione "o anche finzione" [...], corre il rischio di de-realizzare anche l'evento tragico della morte percorre tutto il volume. C'è, tuttavia, una risposta possibile, che Franchini propone in forma dubitativa in un momento cruciale del libro, subito dopo la scoperta della morte di Siani: compito della letteratura è ricordare pietosamente chi non è più» (PALUMBO MOSCA, cit., p. 153).

La morte – poiché inaccettabile – è di pertinenza del racconto, del pensiero narrativo, capace di attivare compensazioni e risarcimenti anche rispetto ad essa.

Gli uomini imbastiscono storie per dare coerenza alla loro esperienza, conferirle un significato e così costruire il loro bagaglio di conoscenza per poi orientare le future azioni. La narrazione è, suggerisce Jerome Seymour Bruner, la prima strategia adoperata per questo, per interpretare, spiegare ma anche per provare a preconizzare altri possibili accadimenti. Quanto non è ripreso, rielaborato dal pensiero narrativo resta in ombra, un'avventura incompresa, presto dimenticata.⁸⁸ Parallelamente, le circostanze esterne e le forze radicate nella vita collettiva condizionano il pensiero.⁸⁹

In questo universo governato da trame, la letteratura può provare a negoziare con la morte, stabilire fittizie alleanze contro di essa. Certo è che il protagonista ha bisogno di parlare dell'uccisione di Siani anche nel suo contesto lavorativo milanese per poter proseguire:

Dissi hanno ammazzato un mio amico, come se questo, nella partita tra noi tre [...] mi potesse dare un vantaggio.⁹⁰

Il vantaggio nominale nel dire della morte – che è prima di tutto un'immagine –⁹¹ è il vantaggio che Franchini scrittore sperimenta:

⁸⁸ Cfr. J.S. BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁸⁹ Cfr. J. HABERMAS, *Il pensiero post-metafisico*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 10-12.

⁹⁰ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 59.

⁹¹ Cfr. G. BACHELARD, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Milano, Red, 2007.

Questo rinvio al futuro per cui, grazie alla letteratura o alla sua sola potenzialità, il malessere si disincarna da me per diventare un oggetto contemplabile dall'esterno – e da me come da altri – mi aiutava a sopportare.⁹²

In questa riconosciuta, dichiarata disposizione narrativa, si salda *L'abusivo*, nel raccordo di autobiografia, cronaca, sforzo documentario, *autofiction*.⁹³

E tuttavia, sottolinea Simonetti, si tratta di romanzo:

Sebbene si sforzi di allontanare i suoi lettori dal riparo del «fittizio», Franchini non rinuncia alla libertà, alle simmetrie, alle isotopie del romanzo. Nell'*Abusivo* il compito è svolto soprattutto dagli effetti irradiati dalla trama secondaria.⁹⁴

Il contesto della casa materna è dominato dalla figura

⁹² FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 60.

⁹³ «Ciò che siamo abituati a chiamare non fiction, oggi, è una ricombinazione artistica di scritture a vocazione storica, che manipolano forme di partenza (diario, reportage, biografia, saggio) per proporre uno spaccato di realtà che ruota attorno alla soggettività forte di un autore-testimone, non più decostruito e ironico, ma più di frequente compatto, lineare, talvolta tragicizzato. [...] Il patto di lettura è più chiaro che nell'autofiction e manca la coesistenza di due messaggi opposti al lettore ("è vero e insieme non lo è"). Poco importa che, spesso e volentieri, l'equilibrio fra racconto soggettivo, ricostruzione esatta, enfasi tipizzante e puntelli drammatici non del tutto verosimili venga compromesso: la non fiction non è un insieme di scritture dall'esclusivo contenuto di verità, ma un tipo di discorso narrativo fondato sulla veridicità che non rinuncia del tutto agli *escamotages* della finzione, ma a differenza dell'autofiction non fonda parte della propria efficacia retorica su questa contraddizione. [...] L'autore conta tanto quanto l'opera che scrive: molti degli scrittori più interessanti degli ultimi vent'anni, in Italia [...] e all'estero [...], hanno finito per orientare la loro scrittura, pur nella grande eterogeneità di approcci ed esiti, al rifiuto dell'invenzione, che va di pari passo con la centralità dell'aspetto autobiografico» (L. MARCHESI, *L'autofiction*, in *Fiction e non fiction*, cit., pp. 204-205).

⁹⁴ SIMONETTI, cit., p. 85.

della nonna, novantenne spietatamente e pervicacemente attaccata alla vita, in attrito con la figlia:

Mia madre e mia nonna, che è sua madre, vivono assieme da sessantacinque anni, e per questo si odiano. Essere bambina, ragazza, giovane donna sposata, madre, vedova e vecchia sempre sotto gli stessi occhi che ti scrutano e ti commentano è un'altra delle cose contro natura che si vedono da queste parti.

Chi si assume il ruolo attivo, chi dichiara di odiare è mia madre e io una volta, forse quando ancora pensavo che le nostre ossessioni non fossero ineluttabili, le dicevo che la odi a fare? Ignorala.

L'altra dice di amare. Di un amore che adesso le frutta solo ingratitudine: «Chi mai si immaginava questo! Mi chiude le porte! Che brutta vecchiaia mi stanno facendo fare. Piango notte e giorno. La vita è continua lotta...»

Prima di attaccare la sua litania piange, ma finge, senza preoccuparsi neanche di fingere bene; alla seconda frase la voce è già asciutta.⁹⁵

Le due narrazioni s'incrociano quando il protagonista comunica alle donne che «hanno ammazzato» un suo amico; entrambe chiosano «Che nce vole a muri', ce vo' tanto e nun ce vo' niente»,⁹⁶ che ci vuole a morire, tanto e niente, sintesi ineccepibile e lucidissima di quanto è accaduto a Siani. Oltre questo, Franchini procede raccogliendo, avvalendosi di qualsiasi materiale, che fa rientrare nel progetto della sua scrittura, tassonomia mai inclinata verso la costruzione artificiosa. Piuttosto, risponde all'idea che ogni opera è un'opportunità

⁹⁵ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 19.

⁹⁶ Ivi, p. 62.

unica per intersecare la vita, interpretarla, renderne accettabili le dolorose illogicità con uno scopo nuovo, forse anche con un ideale.

Ho raccolto per anni ritagli di giornale. Hanno fatto in tempo a ingiallire. Ho intervistato persone e ascoltato ipotesi che hanno fatto in tempo ad essere superate. Quel che personalmente ricordavo ha fatto in tempo a impallidire. La motivazione che mi spingeva ha fatto in tempo a cambiare tante di quelle volte. A esserci se non c'era, a esserci più fortemente se non c'era abbastanza, a ravvivarsi e affievolirsi, come l'umore, la salute la voglia e la sazietà di vivere. Ha cominciato ad esistere come spesso succede alle cose di esistere, per studio, per volontà, per destino. Ciò che cercavo ha avuto tutto il tempo di confondersi con ciò che sono, come tutte le cose che per diventare percorrono mille vie diverse e quando poi sono ormai sono, in quella che sembrerà l'unica maniera possibile.⁹⁷

L'unica maniera è procedere per accumulo. Inizia così con l'intervista-monologo (raccolta nel 1992) di Enzo Perez, decano dei cronisti di nera de «Il Mattino», articolata come un'analisi della storia della camorra. La ricerca delle origini del male è il viatico perché il dramma del singolo individuo possa trasmettere in quello collettivo e in questo consesso ritrovare quasi una chiave scientifica, utile per comprendere e reagire:

Ogni delitto è un fatto a sé stante, ma tu lo inserisci in un discorso storico, e lo registri come se fosse una scheda: metti il nome del morto, e sopra ci metti il nome del clan

⁹⁷ Ivi, pp. 71-72.

al quale appartiene, e già questo ti dice se è ripresa la lotta tra i clan, perché c'è la lotta tra i clan e la lotta all'interno di un clan. Oggi si parla di camorra ma fino a cinquanta, sessant'anni fa si parlava di camorra come guapparia.⁹⁸

Perez sviluppa una libera riflessione sulle motivazioni che lo hanno spinto verso il giornalismo, che riconosce proprio nel pericoloso, quotidiano corpo a corpo con la criminalità.

Nel romanzo, la sua voce afferma una concezione solida e totalizzante della scrittura, in obbedienza all'imperativo di consegnare notizie senza compromessi. Nella scrittura è l'identità («Quello che volevo scrivere l'ho sempre scritto»),⁹⁹ e la salvezza:

lo dico solo che noi, quando teniamo qualcosa, è meglio che la scriviamo perché ci facciamo un'assicurazione sulla vita.

Quando io seppi che un certo gruppo criminale faceva il mio nome – mi giunse questa voce –, immediatamente scrissi che esisteva una lista con i nomi di alcuni giornalisti. E questo mi mise in condizione che, se fosse successo qualcosa, i sospetti si sarebbero subito focalizzati su quel clan. E loro erano troppo astuti per non capirlo.¹⁰⁰

Il giornalismo prevede proprio questo, ricerca delle informazioni e della verità: le doti artistiche, le capacità creative sono appannaggio della letteratura. E Siani aveva risposto all'imperativo dei fatti e della loro verità come il più rigoroso dei professionisti.

⁹⁸ Ivi, p. 76.

⁹⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰⁰ Ivi, p. 87.

Nei primissimi tempi, Franchini, inviato ad assistere ad uno spettacolo di Walter Chiari, per poi intervistare l'attore, aveva osservato da dietro le quinte, comprendendo – da lì – che quanto viene portato in scena è inganno debole e imperfetto:

Pensavo di annoiarmi e invece scoprii che quel ruolo di spettatore rovesciato mi piaceva. Stavo assistendo a un altro spettacolo, l'ombra spontanea di quello provato e riprovato del quale sentivo l'eco ufficiale e applaudita. Forse allora scoprii che, rispetto alla scena del mondo, stavo meglio dietro che avanti.¹⁰¹

La letteratura è prospettiva laterale, o posteriore, o superiore; ma nonostante si professi defilata può ferire, stravolgere, colpire le persone, incidere irreparabilmente, tagliare. Provoca esiti definitivi¹⁰² come la cronaca ma diversamente da essa:

Mi è capitato, come a chiunque scriva, di raccontare, di descrivere personaggi ispirati a persone vive, conoscenti, amici. Mi è capitato di non cambiare a sufficienza i connotati o che qualche loro caratteristica che sarebbe stato meglio tenere nascosta spiccasse al di sotto del più volenteroso dei cironi come una colpevole macchia di sangue. È capitato che questi personaggi che erano persone risal-

¹⁰¹ Ivi, p. 9.

¹⁰² Riecheggiano le pagine dedicate all'uso "improprio", da parte di Franchini e dell'altro editor Ferruccio Parazzoli, dell'opera e del ricordo di Virgilio: «L'opera di Virgilio può a ragione essere considerata un corpo, un corpo deforme e disturbante, ma con una sua verità che mette a disagio chiunque vi entri in contatto. Quest'uomo si è messo nelle nostre mani e noi ci siamo, a nostra volta, impadroniti di lui, con la segreta intenzione di farne ciò che volevamo, senza che nessuno avesse da reclamare, da opporsi, da ridire, ispirandoci a lui, come Parazzoli, tagliando e cucendo, esponendo le sue pagine a piacimento, a mo' di esempio, come sto facendo io» (FRANCHINI, *Cronaca della fine*, cit., p. 217).

tassero come figure criticabili o grottesche. È capitato, continuerà a capitare, e non mi ci rassegnò. Dopo che l'ho fatto, perché mentre scrivo quasi non mi accorgo della violazione, della violenza che è impadronirsi di un corpo e di un'anima alterandoli per i fini di un apologo o di una storia.¹⁰³

Eppure le strategie per superare questa strettoia sono numerose, tutte praticabili, affascinanti, lecite.¹⁰⁴ Invece, la scrittura giornalistica è dogmatica, deve «dare ad ognuno il suo proprio, unico, inconfondibile nome», senza avvalersi di trucchi, né dissimulare o evocare. Deve soltanto riportare:

Chi fa questo lavoro del cronista, mi dicevo, certo impara anche a scherzare col fuoco, ma chi si brucia, gli succede perché è stato sfortunato, perché non conosce bene i trucchi per trattare la notizia o perché questi trucchi, pur conoscendoli, gli ripugna usarli? Quanto deve scrivere, per esempio, di ciò che sa? Tutto, solo una parte, o addirittura più di ciò che sa?¹⁰⁵

La conclusione cui approda il narratore è percettibile in ogni pagina dell'*Abusivo*. Chi si espone sulla verità della cronaca lo fa con diritto; chi rimescola tra vita e immaginazione acquisisce la facoltà di maneggiare e di raccontare dei fatti e delle persone soltanto a posteriori, in virtù della bellezza,

¹⁰³ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., pp. 95-96.

¹⁰⁴ Sottolinea Palumbo Mosca che l'autore ha sempre «consapevolezza di una relazione cogente tra testo e mondo e tra testo e vita del singolo: si scrive non tanto per descrivere il mondo, ma per cambiare la propria e altrui coscienza, cioè la coscienza di chi nel mondo vive e opera. O forse, più precisamente, per sottoporre a indagine etica la gamma dei significati possibili di accadimenti reali» (PALUMBO MOSCA, cit., p. 142).

¹⁰⁵ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., pp. 96-97.

dell'efficacia del risultato. E la sua scrittura, che ha una spinta conoscitiva ed è refrattaria alla pura invenzione, resta sempre in debito e in credito con la realtà. Per questo – sottolinea Raffaello Palumbo Mosca – *L'abusivo* va ricondotto alla *non fiction* contemporanea, che trascende

la cronaca e il «contesto» verso una dimensione diversa, a-storica e tragica, per farsi meditazione morale.¹⁰⁶

Tuttavia, anche scrivere romanzi può esprimere una vocazione abusiva, talvolta colpevole. Franchini sa che come autore ha causato sofferenza, talvolta a sé, più frequentemente agli altri. Ma si tratta di un danno «risibile»

mentre il sommo bene della cronaca, come ogni sommo bene, spesso ci insospettisce anziché convincerci, perché non sembra appartenere a questo mondo dove il bene e il male sono sempre troppo confusi, dove qualunque verità è uno straccio che di nuovo si può prendere in mano e torcere per cavarne ancora qualche goccia.¹⁰⁷

Prova a fuoriuscirne praticando il miracolo pagano di una scrittura in parte fedele al romanzo – strumento di autenticazione, svelamento e riscatto –¹⁰⁸ in parte interstiziale, da *reportage* narrativo convalidato da documenti e testimonianze.¹⁰⁹

¹⁰⁶ PALUMBO MOSCA, cit., p. 153.

¹⁰⁷ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 97.

¹⁰⁸ «È la letteratura che coltiva questo sogno di ricomporre presente e passato, il progetto di assemblare il vero col verosimile e il falso, per costruire l'illusione che il nuovo ordine, l'ordine di parole che ha generato possa esistere, resistere e durare, anche se non si tratta della Verità, ma di una verità altra» (ivi, p. 155).

¹⁰⁹ «Franchini offre una riproduzione fedele delle registrazioni riportandole sulla pagina senza effettuare la minima pulizia linguistica. Ogni intervista sembra sbobinata in presa diretta, e questo procedimento ribadisce il carattere grezzo dell'o-

Senza formulare giudizi si affida ad essa, nonostante intuisca che lo sforzo di comporre tutto potrebbe rivelarsi fallimentare e l'incoerenza invadere le strutture, le impalcature della narrazione. Tuttavia procede per assolvere all'obbligo maturato verso il temerario amico e, insieme, verso l'incerto ragazzo che egli stesso era stato.¹¹⁰

Si erano trovati di fronte a quelle sconcertanti domande esistenziali che ad un certo punto tormentano i giovani, in quella zona d'ombra che prelude alla dismissione del precariato, situazione instabile ma promettente, carica di vaghe aspettative verso il futuro.

Poi cominciai a sentirmi in trappola anche per un altro motivo, perché il fatto che non ero più un precario, se da un lato mi permetteva di guardare alla sopravvivenza con tranquillità, dall'altro mi costringeva ad ammettere che un'epoca della mia vita s'era chiusa, ed è noto quanto uno possa essere restio a considerare chiusa una parte della propria vita, con lo spettro che le altre future sa-

pera e il rifiuto delle convenzioni estetiche e teoriche. Se, come si è osservato, la difformità strutturale è portatrice di senso, questa polifonia – talvolta fastidiosa a livello sonoro – può essere interpretata come un *faccus* nei confronti del contesto. L'insieme delle testimonianze insiste infatti sulla singolarità del quadro territoriale in cui è accaduto il caso Siani» (RICCARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., p. 102).

¹¹⁰ «Non sono i mali fatti a contare, e neppure le interpretazioni divergenti cui i fatti possono essere sottoposti (la scoperta della natura camorristica dell'omicidio avviene all'improvviso, per la rivelazione di due pentiti, dopo esser stata avanzata in prima battuta e poi messa in dubbio): ciò che conta è il progressivo riappropriarsi di quella vicenda, del suo senso e del destino di Siani da parte del narratore. Siamo in una retorica del coinvolgimento: per chi racconta, che conosce in questo modo la cosa, e di riflesso per il lettore, a cui non è chiesta né l'imparzialità, né l'intelligenza spassionata, né l'attitudine critica che richiederebbe, invece, un saggio. Ciò che colpisce è che il filtro soggettivo e privato sia avvertito come necessario nella ricostruzione di un caso tanto palesemente pubblico, civile» (DONNARUMMA, cit., p. 187).

ranno ancora più rapide e ineluttabili accelerazioni verso la fine.¹¹¹

La raccolta del materiale procede per anni. A lungo Franchini non ha saputo interpretare quanto conservato. Si è limitato ad ordinarlo e a catalogarlo. Ha creato un archivio, monito reale e simbolico governato da nessi di significato, da legami che devono essere sciolti, spiegati e decifrati.¹¹² Il romanzo è venuto successivamente, e non perché si fosse giunti alla verità dell'inchiesta, ma per il suo incredibile quanto prevedibile epilogo:

E invece era proprio così, era proprio questo: Giancarlo Siani è morto per aver scritto. [...]

La chiave del mistero stava proprio in mezzo ai suoi articoli, tra quelle colonne di testo frugate e rifrugate centinaia di volte dagli inquirenti, dai suoi amici, dai suoi colleghi, da qualsiasi dilettante volesse cimentarsi col caso. Giancarlo è morto per aver scritto e per non essersi accorto, per non aver capito fino in fondo che cosa stava scrivendo.¹¹³

Questa intuizione si riverbera anche sul narratore, che è sempre apparso in attesa di un responso su di sé, sul valo-

¹¹¹ FRANCHINI, *Esordio e raggiri*, cit., posiz. 36.

¹¹² «Da anni raccoglievo materiale per scrivere su Giancarlo. Gli amici mi segnalavano articoli, mi portavano pezzi usciti sui giornali che pensavano mi potessero sfuggire, me li consegnavano quasi che recarmi un ritaglio fosse diventato un segno d'attenzione verso di me. Io archiviavo e non scrivevo, e gli archivi a portarsi appresso pesano, non per l'ingombro della carta ma per il monito che rappresentano» (FRANCHINI, *Labusivo*, cit., p. 174).

¹¹³ Ivi, p. 175. Sottolinea Palumbo Mosca che *Labusivo* s'innesta su un omicidio di cui già si sa tanto: «Non solo sono state emesse sentenze di condanna definitive, ma chiari sono anche i modi e i moventi: non c'è, insomma, nulla da scoprire, nulla da denunciare. Escluso, ovviamente, l'essenziale» (PALUMBO MOSCA, cit., p. 152).

re della propria esperienza, speculare ma diversa da quella di Siani:

Avevo ragione a sentirmi inferiore perché i pochi anni da lui impiegati davvero a vivere e a scrivere fino in fondo io li avevo sprecati a tergiversare, nella vita come nella scrittura.¹¹⁴

Sin da giovane aveva assecondato l'inclinazione all'osservazione e alla sperimentazione artistica più che alla concretezza del coraggio.

C'è un ricordo che emerge, estendendo all'infanzia la percezione di un sentimento di inadeguatezza:

Una trentina d'anni fa l'operazione alle tonsille ancora evocava paure ancestrali. Però comportava due conseguenze favorevoli. Le paure [...] erano che potevi morire. [...] Invece la prima conseguenza dell'intervento era che per qualche giorno ti si prospettava un'alimentazione a base di gelati e appena potevi aprire bocca te ne portavano una coppa al limone.

La seconda era che ti spettava un regalo, uno solo ma importante, come a Natale. Dell'operazione in anestesia locale ho presente quasi tutto, dalla mordacchia di ferro che mi applicarono per tenere spalancata la bocca ai filamenti rossi che mi tiravano – o immaginai che mi tirassero – fuori dalla gola. Chiesi e ottenni un fortino con i cowboy e gli indiani. Uscii dalla sala operatoria buttato come una pezza sulle spalle dell'infermiere, mentre il bambino che condivideva la camera con me e si era sottoposto allo stesso intervento rientrava sulle sue gambe. Mi fecero subito rimarcare la differenza imputando la fragilità e il mio pal-

¹¹⁴ FRANCHINI, *L'abusivo*, cit., p. 175.

lore postoperatorio all'inevitabile fiacchezza della tempra borghese. Il bambino del popolo, invece, colorito e chiasoso, il giorno dopo già parlava e reclamando il regalo di sua spettanza alluccava dentro al telefono: «Papà puortem' 'o ribotto, si no te squarto 'a trippa!»¹¹⁵

Parallelo e acuminato è il senso di colpa nei confronti della letteratura, di cui Franchini spesso ha negato le interpretazioni retoriche, le attribuzioni taumaturgiche, le idee totalizzanti.¹¹⁶ La fiducia nella sua funzione e nel suo stesso ruolo di scrittore («tanto meno ci voglio credere se è attraverso di me che dovrebbe passare») si è assottigliata. Eppure, inesorabilmente ricorre ad essa, al suo silenzioso laboratorio in cui si può operare per rendere presentabili se stessi¹¹⁷ e per allestire un plausibile racconto per chi deve essere sottratto alla dimenticanza. Interrogandosi, inevitabilmente, anche sulla eticità di questo:

Il destino di coloro che vengono ricordati è davvero migliore di quello di coloro che sono attesi dall'oblio? Potendo scegliere, chiederei di essere ricordato o dimenticato? Non c'è una risposta ovvia, perché immaginando che uno scelga la prima ipotesi esiste sempre la possibilità che que-

¹¹⁵ Ivi, pp. 93-94.

¹¹⁶ «[Molti] hanno fatto della letteratura – e delle sue finzioni, delle sue approssimazioni, dei suoi artifici – la principale ragione di vita. È il principio in base al quale la letteratura sarebbe tanto più pura quanto meno deve alla storia personale dello scrittore o quanto meglio la camuffa: il primato spetta sempre all'invenzione» (FRANCHINI, *Quando vi ucciderete, maestro? La letteratura e il combattimento*, cit.; si cita dall'e-book, posiz. 920).

¹¹⁷ «Meglio la letteratura che concede alla tua voce tutto il tempo di ripulirsi, di impostarsi, prima di uscire ad affrontare il mondo. Meglio la letteratura che ti dà il tempo di renderti presentabile, se non agli altri perlomeno a te stesso» (FRANCHINI, *L'abnaso*, cit., p. 238).

sta sia apparentemente esaudita, ma nella maniera beffarda con cui nelle fiabe a volte succede che vengano puniti i desideri illegittimi. E che allora, per esempio, uno che aspiri alla durata del suo nome sia ricordato più per la morte che per la vita, più per una sua eclatante disgrazia che per la fortuna.¹¹⁸

Dopo *L'abusivo* è stata prodotta una lunga teoria di scritti (dai libri inchiesta ai romanzi per ragazzi, dalle *pièce* teatrali alle canzoni) su Siani, quasi per una sorta di gemmazione.¹¹⁹

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Soltanto il volume G. SIANI, *Giancarlo Siani giornalista per la verità*, a c. di A. Lamberti, G. Fiorenza, P. Siani, Napoli, L'Isola dei ragazzi, 2001 è apparso nello stesso anno dell'*Abusivo*. Successivamente sono stati riproposti gli articoli di Siani (G. SIANI, *Le parole di una vita. Gli scritti giornalistici di Giancarlo Siani*, a c. di R. Giglio, Casalmuovo, Phoebus Edizioni, 2006; poi ristampato, come tributo dell'Ordine Giornalisti Campania, Casalmuovo, Edizioni Iod, 2020). Tra i numerosi libri dedicati alla sua memoria: A. DI VIRGILIO, E. LECCIE, *Giancarlo Siani... e lui che mi sorride*, a c. di R. Lupoli, Roma, Round Robin Editrice, 2010; A. GALLO, *Scimmie*, Palermo, Navarra Editore, 2011; B. DE STEFANO, *Giancarlo Siani. Passione e morte di un giornalista scomodo*, Roma, Giulio Perrone, 2012; G. DE STEFANO, *Caro Giancarlo. Epistolario mensile per un amico ammazzato*, cit., 2014; R. PAOLO, *Il caso non è chiuso. La verità sull'omicidio Siani*, Roma, Castelvecchi editore, 2014; G. CAVALEANTI, *L'imprudente*, Perugia, Nuova Prhomos, 2018; A. MALLARDO, *Giancarlo Siani. Il bambino che vivrà per sempre*, con illustr. di F. Carabelli, Trapani, Buk Buk, 2018; P. MIGGIANO, *NAK14314. Le strade della Mehari di Giancarlo Siani*, Napoli, Alessandro Polidoro editore, 2018; A. D'ALTERIO, *La stampa addosso. Giancarlo Siani, la vera storia dell'inchiesta*, Napoli, Guida Editori, 2020; L. MARONE, *Un ragazzo normale*, Milano, Feltrinelli, 2020. Il caso di Siani ha ispirato spettacoli teatrali (C. TARANTO, *Io non voglio dimenticare*, regia C. Iodice, 2018), una *pièce* pubblicata (C. FLAUTO, *L'importante è parlarsi. Testo teatrale sull'importanza della Costituzione, liberamente ispirato agli scritti giornalistici di Giancarlo Siani*, Casalmuovo, Edizioni Iod, 2019), tributi musicali (N. MISURCA, *Mehari verde*, singolo e video clip, 2017), film, cortometraggi, documentari (*Mehari Italia 1999*, regia G. De Rosa, 1999; *E io ti seguo*, regia M. Fiume, 2003; *Fortapàse*, regia M. Risi, 2009; *Giancarlo Siani. Per amore di verità*, regia S. di Domenico - F. Tosi, 2009). Ultimamente, distribuito con «Il Mattino», è uscito G. SIANI, *Giornalista Giornalista. Dagli articoli pubblicati su «Il Mattino» (1980-1985)*, Casalmuovo, Edizioni Iod, 2020.

Dalla sua lunga retrospettiva, Franchini recupera il senso di essere stato, anche lui, un reduce:

Adesso so che era un ragazzo assieme al quale avevo cercato di raggiungere una meta. Il tempo ha fatto sì che del mio insuccesso io mi sia completamente dimenticato, mentre sul suo, dovuto alla morte, abbia continuato a interrogarmi fino quasi a perderne le ragioni smarrendo così anche la radice del nostro rapporto. Ora, vedere che di questo stesso genere di esclusione c'è ancora chi soffre mi convince che aver condiviso un desiderio frustrato basta a concedere il diritto di parlare, e che la condivisione della sconfitta può unire coloro che, come noi e come molti della nostra generazione, sono i reduci da nessuna guerra.¹²⁹

Dietro di sé, le illusioni della giovinezza e la perpetua fascinazione di Napoli, dominata ma mai del tutto cancellata:

Una città che in altri tratti della litoranea sembra quasi volersi ritrarre dal mare come davanti ad un infinito precluso o a un lusso proibito e interpone una larga, sguanita terra di nessuno tra sé e le inferriate del porto, quando arriva alla villa comunale si espande armoniosamente, all'improvviso, fino a contenere nella stessa striscia una schiera di palazzi nobili, una larga strada per le auto, i binari del tram, poi questo nastro di cemento pedonale tra due file di palme e di statue smozzicate che è la villa, e dopo vengono gli chalet e ancora una bella strada, il lungomare Caracciolo, finché dietro gli scogli finalmente urta il mare, quello che si lambisce passeggiando nelle giornate blande e che molti di noi hanno visto, in certe sere d'inverno, non cullare nenie dolci come vorrebbero le

¹²⁹ FRANCHINI, *L'abruzzese*, cit., p. 242.

nostre canzoni ma sbattere lungo la barriera rivolgendosi
in groppi di spire buie, come sballottando roveli.¹²¹

La sopravvivenza è un'agnizione dolorosa sopraggiunta «di colpo», accertata quando ci si ritrova a catalogare le emozioni, più che a lasciarsi sopraffare da esse, quando si inizia a notare la ripetizione della bellezza: e a questo punto è lecito domandarsi «se di vita non ne abbiamo già avuta abbastanza».¹²²

¹²¹ Ivi, p. 17. Per Ricciardi «Franchini propone una variante del modo usuale di raccontare Napoli, al pari degli scrittori napoletani della sua generazione che aboliscono sia gli stereotipi sole-pizza-mandolino sia l'immagine di miseria estrema. Le nuove leve del Sud agitano i vessilli della questione meridionale non in termini di denuncia sociale, ma in quanto piaghe esistenziali che minacciano l'individuo frantumandone un'identità oppressa ancor prima di potersi svelare, nell'accezione etimologica del verbo» (RICCIARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., p. 85). Sul rapporto di Franchini con Napoli, cfr. *Una libreria in fondo alla città*, a c. di R. Di Maio, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2004, pp. 45-47.

¹²² FRANCHINI, *L'abnivo*, cit., p. 156.

II.

Letteratura e cronaca

La cronaca non conosce compimento, non ne sente la mancanza, la cronaca insiste nel momento.

Non ha problemi di *consecutio temporum*, la cronaca.

L'unico modo che conosce per umanizzare il tempo, facendolo entrare in un racconto, è di declinarlo al presente.

A. Scurati, *Gli anni che non stiamo vivendo*

Il sopravvissuto. Bastò quell'epiteto a tuffare nuovamente Andrea nello sconforto.

Bastò quel titolo onorifico, guadagnato al prezzo della vita di sette suoi colleghi, a riaccendere nella sua pupilla il serpente di fuoco. Le torce della collina, adesso ne era certo, venivano a incendiare la casa giocattolo. Ipnotizzato dal fuoco e atterrato dal profondo scoramento, durante tutta la prima parte dell'intervista Andrea languì in uno stato di semincoscienza. Mentre la giornalista gli chiedeva di raccontare se stesso, i suoi studenti, la sua vita per la scuola e, infine, la strage nella scuola, Andrea, lo sguardo fisso sul proprio volto proiettato sul grande schermo, si rimproverava duramente. [...]

Poi il conduttore prese in mano la situazione dallo studio. Tacitò la collega, attirò a sé le telecamere e, con esse, l'attenzione di milioni di telespettatori, sostenne una lun-

ghissima pausa retorica, infine si decise a esplodere la sua domanda: «Perché?»¹²³

Andrea Marescalchi, il protagonista di *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati,¹²⁴ per rispondere dovrebbe pescare tra le infinite, e forse infinitesimali, sue responsabilità di insegnante. Vitaliano Caccia, tra i maturandi che il 22 giugno 2001 avrebbero dovuto sostenere l'esame di Stato, ha eliminato la commissione, facendo fuoco con una calibro 9. L'intento distruttivo è lucido e inderogabile, almeno quanto lo era il progetto elaborato dai professori di bocciarlo nuovamente, giusta chiosa al suo problematico percorso scolastico. Colpevole eppure innocente, il ragazzo fa perdere la tracce di sé e lascia al

¹²³ A. SCURATI, *Il sopravvissuto*, Milano, Bompiani, 2005, p. 164.

¹²⁴ Nato a Napoli nel 1969, dottore di ricerca in Teoria e analisi del testo, Scurati ha coordinato il Centro studi sui linguaggi della guerra e della violenza. Dopo aver insegnato presso l'Università di Bergamo Teorie e tecniche del linguaggio televisivo, è diventato ricercatore in Cinema, Fotografia, Televisione. Dal 2008 è professore di Letterature comparate alla Iulm di Milano, dove si occupa del Laboratorio di scrittura creativa e del Laboratorio di oralità e retorica. Ha pubblicato i saggi: *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale* (Roma, Donzelli Editore, 2003); *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale* (Verona, Ombrecorte, 2003); *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Milano, Bompiani, 2006); *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca* (Milano, Bompiani, 2010); *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza* (Milano, Bompiani, 2012); *Dal tragico all'oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo* (Milano, Bompiani, 2016). È autore dei romanzi: *Il rumore sordo della battaglia* (Milano, Mondadori, 2002); *Il sopravvissuto*, cit., Premio Campiello, 2005; *Una storia romantica* (Milano, Bompiani, 2007; Premio Super Mondello, 2008); *Il bambino che sognava la fine del mondo* (Milano, Bompiani, 2009); *La seconda mezzanotte* (Milano, Bompiani, 2011); *Il padre infedele* (Milano, Bompiani, 2013, finalista al Premio Strega, 2014); *Il tempo migliore della nostra vita* (Milano, Bompiani, 2015, Premio Viareggio narrativa, 2015 e finalista al Premio Campiello, 2015); *M. Il figlio del secolo* (Milano, Bompiani, 2018, Premio Strega, 2019); *M. L'uomo della provvidenza* (Milano, Bompiani, 2020).

professore di filosofia il fardello insopportabile di essere stato risparmiato e di dover testimoniare la terribile vicenda. Ancora peggio, il protagonista ha il compito di ricostruire i motivi del folle gesto, confrontandoli e raccordandoli con la narrazione della sua esperienza da anni affidata ad un diario. Marescalchi è stato dunque incaricato da Vitaliano e da se stesso della ricerca di significato, della definizione di quei connettivi e di quelle correlazioni che possano rendere plausibile la terribile trama della strage, e infine consentire di rintracciarne le cause.

Il sopravvissuto si sviluppa dunque come serrata interrogazione sulle potenzialità della letteratura, per verificare se siano ancora solide o non siano arretrate di fronte all'efficacia di tipologie televisive di narrato, attrezzate per gestire la cronaca con i meccanismi della finzione.¹²⁵

Descrivere le atrocità, occultandone l'orrore, è stato il difficile compito del "racconto di guerra", frutto di dirette testimonianze. Nella contemporaneità invece l'esperienza del male può essere sganciata dal vissuto personale: viene proposta in televisione agli spettatori, che pur non essendone coinvolti, ne divengono osservatori. Ne elaborano così una conoscenza interposta, nel cui contesto mediatico la vittima e il carnefice si oppongono sotto lo sguardo del pubblico.

Se l'arte ha sempre preservato la distinzione tra realtà e finzione, garantendo la «superiorità formale della rappresentazione»,¹²⁶ la morte dell'individuo è in sé il momento più pri-

¹²⁵ «L'immaginario rischia, cioè, di farsi funzione della derealizzazione del mondo, come accade nel profluvio d'immagini della sofferenza altrui che, mai come oggi, i media elettronici di massa ci mettono davanti agli occhi» (Scurati, *Dal tragico all'oscuro*, cit., p. 11).

¹²⁶ Ivi, p. 17.

vato e dunque il più incomunicabile. Per Ernesto de Martino è il «più clamoroso segno della egoità», al quale l'uomo ostinatamente prova a contrapporre la sua stessa essenza vitale, che è presenza incisiva nel mondo per la capacità di "dischiudersi" dal privato al pubblico. Così, anche la morte può tramutarsi nel «nascere alla intersoggettività dei valori», in una mediazione tra simili proiettata nel tempo e nel tempo di un racconto.¹²⁷ Il male, invece, secondo Scurati, dovrebbe essere segregato oltre la scena della narrazione:

Illuminante a questo riguardo il falso etimo inventato da Carmelo Bene per il termine pseudo greco di "o-sceno", secondo il quale, in virtù di un alpha privativa misteriosamente poi traslitteratasi, starebbe a significare ciò che doveva rimanere fuori dalla scena, il proibito a vedersi, ciò che rimaneva preso nel bando della non rappresentabilità. In questa visione etimologicamente fantasiosa ma filosoficamente rigorosa, l'oscenità – la prescrizione tecnica riguardo alla violenza cruenta come ciò che doveva rimanere fuori dalla scena – diviene così principio fondamentale dell'arte tragica in quanto espressione di una vocazione, al tempo stesso estetica, etica, politica e metafisica, alla purificazione della pietà e del terrore.¹²⁸

Per questo stesso motivo Franchini aveva giudicato impubblicabile il *Metodo della sopravvivenza* di Virgili, nonostante in una remota zona dell'estetica esista la complicità con il disgu-

¹²⁷ «È l'incomunicabile per eccellenza, tanto che la stessa parola "morte" è l'unico suono necessario che tuttavia non ha messaggio da trasmettere, l'unico dire che raccoglie tutta la possibile insignificanza del dicibile umano» (E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* [1977], Torino, Einaudi, 2019, p. 153).

¹²⁸ SCURATI, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 17.

sto, e la possibilità di raccontare la degenerazione. Le immagini dell'orrore possono suscitare compiacimento, un sentimento commensurato all'intuizione che la ferocia è parte integrante della vita, ferino disordine cui dovrebbe essere contrapposto un rassicurante ordine, partecipato e artificioso.

Nella rappresentazione letteraria della guerra è quasi sempre stata perpetrata una vigile mistificazione degli aspetti più turpi. Sono prevalsi altri lati, l'eroismo e l'etica militaresca. Inoltre, la dialettica tra vincitori e vinti, sulla quale si sono addensati simboli e miti, è divenuta misura antropologica dello scontro. Oggi, che per l'evoluzione dei media è consentito assistere in diretta alle battaglie, la guerra si rivela brutale e ingloriosa, paradossalmente estranea a qualsiasi concetto di eroismo,¹²⁹ condotta da personaggi che «non si distinguono più per le loro gesta, per le azioni straordinarie di cui sono capaci ma per la sofferenza straordinaria che gli tocca patire».¹³⁰

L'eroe non è più tale; piuttosto è una vittima che, avverte Daniele Giglioli, dalla sua posizione, matura identità, autostima e diritto al risarcimento o alla compassione attraverso la parola:

Il dispositivo vittimario ha dalla sua la forza della parola senza mediazioni, presente a se stessa e non bisognosa di verifiche esterne: di fronte a una vittima reale sappiamo subito cosa sentire e pensare. Di questo status si appropria, trasformando per transfert analogico uno svantaggio in

¹²⁹ «La guerra, proprio quando raggiunge pienamente il suo statuto spettacolare, proprio quando diviene fino in fondo il "paradiso di spettatori" che la guardano dai salotti di casa disseminati ai quattro angoli del mondo, si mostra per quello che è: una prosaica carneficina» (ivi, p. 37).

¹³⁰ Ivi, p. 39.

vantaggio, il leader vittimista [...]. Assoluta perché incensurabile, la parola della vittima è il più astuto travestimento di quello che Lacan chiamava il "Discorso del Padrone": un discorso che, sulla base di una regola fondata solo in se stessa, ma supplementata dal diritto al risarcimento di cui la vittima gode, impone il tono della replica, fissa il contesto, detta i termini del confronto e proibisce che lì si cambi, per il bene (supposto) del suo interlocutore.¹³¹

Marescalchi, martire risparmiato e perciò colpevole, è dunque escluso da simili privilegi. Ribaltata la fenomenologia del ruolo di vittima,¹³² desta sospetti di vicinanza e di contiguità con Vitaliano, di connivenza con la sua biblica ferocia. Eppure, anche il giovane, che ha eseguito la terribile vendetta, è a sua volta vittima di una violenza mascherata di intenti pedagogici. Neppure i professori assassinati sono totalmente innocenti¹³³ e irresponsabili del male che li ha travolti.¹³⁴

¹³¹ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Milano, nottetempo, 2014, pp. 29-30.

¹³² «Come potrebbe la vittima essere colpevole, e anzi responsabile di qualcosa? Non ha fatto, le è stato fatto. Non agisce, patisce. Nella vittima si articolano mancanza e rivendicazione, debolezza e pretesa, desiderio di avere e desiderio di essere» (ivi, p. 9).

¹³³ «È che l'innocenza sia oggi un bisogno diffuso è da un lato evidente, dall'altro un mistero teologico. Non si tratta tanto della legittima aspirazione a non nuocere, ma del desiderio impossibile di essere dichiarati incapaci di farlo. Nella vittima vera l'incapacità è un *de facto* che diventa *de iure*: se avesse potuto difendersi non sarebbe divenuta tale» (ivi, p. 95).

¹³⁴ «La vittima è irresponsabile, non risponde di nulla, non ha bisogno di giustificarsi: il sogno di qualunque potere. Nel suo porsi come identità indiscussa, assoluta, nel suo ridurre l'essere a una proprietà che nessuno può disputarle, realizza paradoricamente la promessa impossibile dell'individualismo proprietario» (ivi, p. 10). E ancora: «Che cosa sono? Una vittima, e ciò non può essere negato e non potrà mai essermi tolto. Inquadra l'essere sotto il profilo dell'avere, riduce il soggetto a un portatore di proprietà (e non di azioni), gli chiede di restare, dolorosamente ma orgogliosamente, ciò che è. Non pretende trasformazioni, rinunce, sacrifici. Il sacrificio è già avvenuto, non ne occorrono altri» (ivi, p. 89).

Dunque, nel romanzo tutto si mescola, i rapporti di tensione non sono chiari né lo è l'antagonismo tra il fronte dei buoni e quello dei cattivi. Come nella realtà raccontata dalla cronaca vi è un'incessante compromissione tra i due gruppi, che altera la coscienza di chi osserva, spesso in oscillazione tra inautentici sentimenti di orrore e disincantata noncuranza.¹³⁵ Forse la liturgia della catastrofe, da anni celebrata soprattutto in televisione, è servita per stabilizzare una sorta di distopico equilibrio sociale, al cui interno sono state quotidianamente esorcizzate paure ed angosce con la somministrazione di continue immagini di sofferenza. Si è trattato di un esercizio propedeutico al confronto con un ipotetico quanto plausibile futuro catastrofico, che è stato reso prevedibile nelle sue trame e nella sua narrazione e perciò meno spaventoso e ingestibile. Tutto però, secondo Scurati, è stato scardinato con l'attentato alle Torri gemelle.¹³⁶ Di qui in poi si è compreso che

Non potendo controllare il presente, non potendo prevedere il futuro, non resta che moltiplicare a infinito le mediazioni, a prescindere dalla loro esattezza, ipotizzare tutti gli scenari, a prescindere dalla loro ammissibilità morale.¹³⁷

Si è verificato lo scenario peggiore, in cui il terrore della fine del mondo si è trasformato in «vissuto psicopatologico», esiziale negazione della forza vitale dell'uomo stesso, sconcertato dal trauma, dalla paura estrema. Questa è, per de Martino,

¹³⁵ Secondo Scurati l'uomo contemporaneo ha un quadro clinico da sindrome-post-traumatica da stress, di chi osserva chi è già morto ma è «sempre sul punto di morire» (SCURATI, *Dal tragico all'oscuro*, cit., p. 50).

¹³⁶ Ivi, pp. 53-54.

¹³⁷ Ivi, p. 54.

l'esperienza di un rischio radicale, incompatibile con qualsiasi cultura, e cioè l'esperienza di non poter iniziare nessun mondo possibile, cioè di non poter oltrepassare la situazione nel valore. [...] L'universo entra in tensione, ogni suo ambito diventa un centro di dissoluzione del significato, una dissoluzione che si allarga irresistibilmente e si comunica a sempre nuovi ambiti. È il crepitante dilagare di un incendio in una foresta e il rapido inesorabile restringersi del cerchio di fuoco intorno al viandante smarrito.¹³⁸

Ne deriva una permanente disposizione millenarista in una era di dilatata e perenne contemporaneità, tra poche certezze e inimmaginabili e spaventose variabili. L'incapacità di intravedere qualsiasi progettualità nel dolore è il limite della cronaca; la storia, sottolinea Scurati, può tendere ad altro, contenere aspirazioni e teleologia.¹³⁹

Scarnificato di riferimenti ideologici,¹⁴⁰ il presente non attiva discorsi narrativi ma simulazione. Confluisce nella cronaca, monade in cui il reale si configura più fittizio dell'immaginario. Scurati l'analizza senza indulgenza:

La cronaca non conosce compimento, non ne sente la mancanza, la cronaca insiste nel momento. Non ha pro-

¹³⁸ DE MARTINO, cit., p. 212.

¹³⁹ Scurati affronta ancora l'argomento: «La cronaca e la storia, prima ancora che aree della realtà, sono infatti modi della sua rappresentazione. Mentre lo storico colloca ogni singolo accadimento, per quanto apparentemente insignificante, dentro il quadro di un processo più ampio che lo accoglie, lo spiega e lo giustifica, la cronaca lo abbandona a se stesso proibendo che la sua insubla particolarità venga riscattata da un racconto più grande e, magari, anche da un futuro migliore. Il trattato filosofico, il film, il romanzo epico sono stati i modi di comunicazione della violenza della storia. Il giornale, il telegiornale, il blog sono quelli della violenza della cronaca» (SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit.; si cita dall'e-book, posiz. 1147-1150).

¹⁴⁰ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

blemi di *consecutio temporum* la cronaca. L'unico modo che conosce per umanizzare il tempo, facendolo entrare in un racconto, è di declinarlo al presente.¹⁴¹

Il Novecento è stato segnato dalle guerre, combattute secondo pianificazioni militari, con imprese adeguate alle richieste della geopolitica ed indirizzate dall'ideologia. Sono state inquisite le "permanenze immortali"¹⁴² dello spirito in un tracciato epocale raccontato anche dalla letteratura.¹⁴³ L'inizio del terzo millennio invece è stato attraversato da violenza estemporanea, da un minuto assemblaggio di piccoli, orrendi accadimenti che si sottraggono ad un'interpretazione in prospettiva ma richiedono la lettura immediata della cronaca:

Mentre il romanziere, il prete, lo statista, si affannano a raccattare i frantumi della cronaca per incollarli in una storia più grande, in una storia ulteriore, in un domani migliore, questa non si dà pensiero di essi. Non attende nessuna rivelazione in fondo alla calle nera della ferocia l'uomo della cronaca, non alza lo sguardo all'orizzonte, non gli importa del mondo che verrà. Quella del tempo della cronaca è un'eterna adolescenza. Danza ruotando su se stessa, lo sguardo fisso a terra, incantato dalla morte. E non attende nessuna maturità dei tempi.¹⁴⁴

¹⁴¹ SCURATI, *Dal tragico all'oscuro*, cit., pp. 56-57.

¹⁴² DE MARTINO, cit., p. 259.

¹⁴³ «A ripensarci oggi, il tempo della storia portava sempre con sé un'aspirazione al compimento, a superare il momento presente verso una fine che ne fosse anche il fine, verso il momento conclusivo e riepilogativo nel quale il protagonista del romanzo, voltandosi indietro, potesse dire: "Dunque è andata così, proprio così. Ecco la mia vita, la mia storia. La storia di tutti". Una fine che completasse, una fine che compisse: questo è stato il segreto tormento, l'aspirazione violenta, la paura e il desiderio degli uomini al tempo della storia» (SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit., posiz. 1123 e passim).

¹⁴⁴ SCURATI, *Dal tragico all'oscuro*, cit., pp. 58-59.

C'è una diffusa ostinazione a spiegare e a incardinare i singoli fatti di ferocia in una partitura più grande, proiettandoli – oltre il dato localistico – sullo scenario della nazione per ricondurre a disvalori collettivi le scaturigini del male contemporaneo.

La cronaca quasi sempre si mette alla prova in questo sforzo di comprensione, provando a delineare uno spaccato memorabile in cui allacciare il passato con il presente e addirittura con il futuro. Questo disegno *finzionale* mira a ricavare dalla violenza fine a se stessa un monito, un insegnamento da ricordare. Per assolvere a questo impegno la cronaca ha bisogno dei nobili artifici della letteratura, dell'innesto dell'invenzione sulle livide trame documentaristiche.¹⁴⁵

Con la prima guerra del Golfo è stato affermato il paradigma della inversa proporzionalità tra spettacolarità e visibilità:¹⁴⁶ per Scurati, proprio per l'incremento delle immagini

¹⁴⁵ «*Faction o fiction?* Narrazione documentaria o narrativa di invenzione? Qual è oggi la scrittura che meglio restituisce lo spirito del tempo, tempo della cronaca, tempo violento ma disincarnato?» (ivi, p. 64).

¹⁴⁶ «Con l'imporsi della coniugazione tra guerra e visibilità quale paradigma perduto dalla televisione, nella televisione, la nostra civiltà abbandona l'illusione di trovare nella guerra ciò che la cultura eroica tradizionale vi aveva cercato. Parallelamente, si fa strada la certezza che non sarà per mezzo della Tv, cui la nostra epoca sembrava aver affidato le residue speranze di *vedere*, che si otterrà la "visione", l'attimo di luce in cui la realtà si sposa al proprio apparire. La disillusione che segue alla raggiunta sovraesposizione televisiva della guerra investe, infatti, sia la guerra sia la visibilità stessa. Se le prime immagini fotografiche della guerra civile americana avevano prodotto –, mostrando nudi e crudi gli effetti del conflitto – un prepotente rifiuto della retorica bellicista, le prime immagini televisive di un conflitto svelano l'inconsistenza del criterio di visibilità in quanto tale. È l'intero binomio guerra/visibilità ad andare distrutto nel suo assetto tradizionale. Le immagini fotografiche della guerra civile americana svelarono il volto macabro della guerra, un tempo celato sotto la maschera eroica della retorica patriottica; i programmi in diretta televisiva dal fronte iracheno svelano il volto spettrale della civiltà dello spettacolo, ossia il profilo funereo dell'impero dell'immagine. In entrambi i casi va delusa per sempre

e dei bagliori dei bombardamenti in diretta, lo spettatore ha smarrito la sua «presa conoscitiva sulla realtà».¹⁴⁷

A questa guerra, si è già detto, Virgili aveva dedicato parte del *Metodo della sopravvivenza*.

Ne aveva intuito la portata straordinaria per il vasto spazio televisivo riservato al racconto dei fatti, talmente ampio da aprire il fronte, pulsante e vivo, democraticamente in ogni casa, senza superfetazioni moraleggianti, edificatorie, civilizzatrici e senza pretendere, dal pubblico, alcuna responsabilità.¹⁴⁸ Virgili ravvisava nel conflitto una fenomenologia della fine del mondo e così ne interpretava la cronaca, applicandovi le dinamiche che lo inducevano a prefigurare un futuro tetto e irreversibile.

L'attesa di una catastrofe rivelatrice, di un'apocalisse nella quale l'autentica realtà si manifesterebbe finalmente all'occhio umano» (SCURATI, *Guerra*, cit., pp. 214-215).

¹⁴⁷ SCURATI, *Dal tragico all'oscuro*, cit., p. 66. Negli anni Sessanta de Martino si era interrogato sulla forza destabilizzante del fungo di Hiroshima, il cui messaggio apocalittico trascendeva la stessa contingenza storica per demandare ad una pericolosa depressione dello spirito: «Come il rischio della fine, molto prima di diventare possibilità di autodistruzione materiale mediante l'impiego della potenza tecnica dell'uomo, affonda le sue radici negli animi, accennando a una catastrofe molto più segreta, profonda e invisibile di quella di cui il fungo di Hiroshima ha offerto in scala ridottissima l'immagine reale» (DE MARTINO, cit., p. 356).

¹⁴⁸ Per Scurati si è trattato di una complessa e totalizzante esperienza mediatica: «Un dispiegamento senza precedenti di risorse produttive da parte dei network televisivi consente, almeno in linea di principio, la trasmissione in diretta televisiva 24 ore su 24 ore da ogni fronte degli scontri e in ogni luogo del pianeta. Ubiquità e simultaneità di riprese e trasmissioni tendono dunque a realizzare una perfetta integrazione spazio-temporale tra televisione e guerra. Qui tocchiamo il secondo aspetto della guerra del Golfo che giustifica la sua definizione come guerra televisiva: con le trasmissioni in diretta dalle zone di guerra nel corso dei combattimenti, la Cnn diviene fonte massimamente autorevole, e talora addirittura esclusiva, delle notizie riguardanti lo svolgersi degli eventi. La presunta capacità del mezzo televisivo di "dire la verità" sul fenomeno bellico si spinge al punto che perfino le autorità governative e militari arrivano a citare i reportage della Cnn come fonte per le loro informazioni sugli sviluppi del conflitto» (SCURATI, *Guerra*, cit., pp. 215-216).

Ma soltanto lui poteva immergersi nelle suggestioni di un'apocalisse senza *eschaton*, senza implicazioni euristiche.¹⁴⁹ La palingenesi è stata la forza propulsiva che ha portato il racconto della cronaca oltre i limiti della *non-fiction* per approdare tra le persuasioni della *fiction*. Per Vittorio Spinazzola proprio da queste premesse sono state generate opere capaci di catturare l'interesse del pubblico medio, che spesso gli autori di narrativa di invenzione non hanno saputo coinvolgere.¹⁵⁰

Scurati riconduce all'urgenza di descrivere le macerie reali e morali di Baghdad il tentativo del *fictual*, in cui si tengono il fatto e il suo racconto, in «un'incolmabile distanza nella massima prossimità, che si definisce altrimenti come impossibilità della narrazione».¹⁵¹ La letteratura infatti non solo non può risolversi nella testimonianza documentaristica ma per sopravvivere necessita di prospettiva morale:

¹⁴⁹ «Sarebbe certamente altamente desiderabile che di questa più intima catastrofe dell'occidente moderno e contemporaneo qualcuno si decidesse a offrire il panorama in una prospettiva rigorosamente diagnostico-culturale, atta a individuare l'esatto significato dei sintomi, l'estensione del contagio, il condizionamento della malattia, le forze della guarigione. Un progetto del genere non potrebbe trovare esecuzione senza un continuo confronto tra il tema della fine nell'attuale congiuntura culturale e il tema della fine in prospettiva escatologica, cioè tra un finire vissuto come catastrofe in atto e un finire culturalmente riscattato come annuncio di una palingenesi dell'esistenza» (DE MARTINO, cit., p. 356).

¹⁵⁰ V. SPINAZZOLA, *Raccontare senza inventare*, in *Tirature '92*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, pp. 28-29.

¹⁵¹ SCURATI, *Guerra*, cit., p. 225. E ancora: «Nel centro focale della visione totale della tele-visione della guerra si produce un punto di cecità assoluta. Anzi, la visione totale della guerra televisiva si genera proprio a partire da un accecamento d'origine. La volontà di sopprimere la dialettica storica tra cecità e visione – il reciproco richiamarsi di visibile e invisibile in materia di guerra – produce la perfetta equivalenza dei due termini: a una visione totale corrisponde ora una cecità abissale. L'abolizione della distanza che fungeva da diaframma narrativo sfocia nella condizione di un'irrimediabile tele-visione del mondo, una visione separata dal suo oggetto da un'incolmabile distanza elettronica».

L'etica e l'impegno civile suggeriscono oggi allo scrittore la necessità che il suo *engagement* con la realtà debba passare attraverso una critica dell'immaginario.¹⁵²

Non può cedere, inoltre, al perverso meccanismo della finzione che finge di non essere tale.¹⁵³ Questa disonestà – con successo perpetrata in televisione – sconfina nel voyeurismo, nella compiaciuta e sterile osservazione della sofferenza altrui. E tuttavia

Lo sguaiato desiderio di realtà di questi anni è stata l'altra faccia della smaterializzazione della vita reale, del suo svanire in uno spettacolo percepito come spettrale.¹⁵⁴

L'ipertrofismo della realtà ha indotto il racconto cronachistico a servirsi di semplificati spezzoni di verità, nei quali non si intravede l'agire di uomini ma di *phantasmata*, di sagome che recitano un ripetitivo dramma del male per sedare psicotiche ossessioni collettive. In questa congerie culturale, sospesa sul vuoto e disarcionata da ipotesi di salvezza, per de Martino si assiste ad una ciclica

¹⁵² SCURATI, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 67.

¹⁵³ J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999. Il discorso di Schaeffer verte sulla distinzione tra la finzione della *fiction* e quella comune. La prima guida il fruitore (di un libro, un film, una rappresentazione scenica, un gioco) in un mondo immaginario, che riconosce come tale. La seconda, invece, è mistificatoria, intende ingannarlo. Su questa pratica di iperfinzione Scurati ha affermato: «l'ideologia di un ritorno alla realtà si è impossessata innanzitutto della televisione e di lì è dilagata ovunque. Si tratta, però, di un realismo di fuochi fatui su tombe scoperte: in esso trionfa non ciò che si finge reale ma ciò che c'illude di esserlo, e per farlo sostituisce l'osceno al tragico» (A. SCURATI, *Lo spettacolo della realtà*, in «Specchio» La Stampa, novembre 2008, p. 141).

¹⁵⁴ SCURATI, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 79.

catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del
significante e dell'operabile: una catastrofe, che narra con
meticolosa e talora ossessiva accuratezza il disfarsi del con-
figurato, l'estraniarsi del domestico, lo spaesarsi dell'ap-
paesato, il peder di senso del significante, l'inoperabilità
dell'operabile.¹⁵⁵

L'umanità continua però a resistere, confortata – al ter-
mine della crisi – da transeunti valori condivisi nel comune
pasto sociale, e dalle nuove aggregazioni intorno ad essi. La
mediazione narrativa delle parole continua a salvarla dall'a-
bisso involutivo, dalle spinte disintegratrici e improduttive.¹⁵⁶

Per questo, la letteratura non si può ritrarre e né può la-
sciare il campo all'equivoca comunicazione della cronaca. Nel
Sopravvissuto il professor Marescalchi prova ad affidare la sua
complessa anabasi al racconto, nel corso delle sedute di grup-
po per le vittime dei traumi, nei colloqui con lo psicologo, con
il commissario, con il magistrato inquirente. Quando viene
intervistato nel seguitissimo programma televisivo non riesce
a ritrovare se stesso nella incerta, esitante narrazione che quasi
gli estorce il conduttore, secondo una trama piegata ad uno
storytelling che non è il suo.¹⁵⁷

¹⁵⁵ DE MARTINO, cit., p. 355.

¹⁵⁶ «Non potrebbe qui essere meglio reso il vissuto di fine del mondo come
vissuto della perdita della intersoggettività dei valori che rendono un mondo pos-
sibile come mondo umano. Il segreto interno della mondanità, ciò che costituisce
il suo carattere fondamentale di normalità, è la sua progettabile intersoggettività, il
suo appartenere a una prospettiva di operabilità socialmente e culturalmente con-
dizionata; e non a caso il termine più pertinente per designare la normalità del
mondo è attinto dalla vita associata, onde il mondo normale è "domestico", "fami-
liare", "mio" in quanto comunicabile agli altri» (ivi, p. 101).

¹⁵⁷ «La vittima garantisce una storia, il che la rende cara a una cultura con-
vinca che lo *storytelling* sia tutto» (GIGLIOLA, *Critica della vittima*, cit., p. 98).

Al di fuori dell'ontologia del protagonista – che è nel vero, o dovrebbe esserlo –¹⁵⁸ si tratta della strage con superficialità, intorno ad essa si inscenano ritualità primitive eppure moderne (funerali solenni con i politici più importanti, le omelie dei sacerdoti, la folla davanti alle bare, l'immane applauso finale).¹⁵⁹

Soprattutto, se ne pregusta la codificazione televisiva, prima di gettarsi tutto alle spalle in attesa di un nuovo sanguinoso episodio, da proporre imitando i modi del racconto.¹⁶⁰

¹⁵⁸ «Infine, la vittima garantisce verità. La vittima è nel vero per definizione. Non deve diffidare di sé. Non ha bisogno di vagliare e interpretare nulla. Non la toccano gli scrupoli con cui un secolo e più di ermeneutica del sospetto ha scrutato il nesso inquietante tra verità e potere. Che vero sia ciò che il potere ha deciso esser vero è un rovello che non la riguarda, perché la vittima è vera quando è priva di potere, e in caso contrario non sarebbe tale» (ivi, p. 103).

¹⁵⁹ «Terminata la messa funebre, un applauso fragoroso e assurdo accolse le sette bare all'uscita della chiesa. In verità non c'era nulla di così sorprendente in quel battimano rivolto a dei cadaveri. Educata da milioni di ore trascorse davanti alla televisione, quella gente reagiva di fronte ad ogni evento dell'esistenza, fosse anche gravemente luttuoso, con l'unico comportamento richiesto al pubblico televisivo: l'applauso» (SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 84).

¹⁶⁰ «Finzionalizzare la realtà è un'esigenza sempre più diffusa e i media vi rispondono con indubbio tempismo. Restando in ambito televisivo, per una efficace divulgazione dell'attualità politica e sociale italiana si ricorre persino a noti attori di cinema e di teatro chiamati a recitare documenti autentici. È il caso di *Annosero*, che nella puntata del 7 maggio 2009 affida alla voce e al volto di Monica Guerritore gli stralci salienti delle dichiarazioni rilasciate da Veronica Lario il 3 maggio a «la Repubblica» per ufficializzare il divorzio più celebre d'Italia. L'esperimento si ripete alcuni mesi dopo, con Giuliana De Sio nel ruolo di Marina Berlusconi (15 ottobre 2009) e Toni Sperandio in quello di Giancimino senior (13 maggio 2010). Ormai il resoconto narrativizzato della cronaca, dalle intercettazioni telefoniche agli agguati ai direttori dei giornali, è una strategia ricorrente nella trasmissione di Michele Santoro, anche senza interpreti noti o nella semplice versione di tavole illustrate. Lo stesso avviene in un altro programma della Rai, *Blu notte-Misteri italiani*, condotto da Carlo Lucarelli, per introdurre casi irrisolti o comunque oscuri» (RICCIARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., p. 14).

III.

Il sopravvissuto

Intendiamoci: gli scrittori hanno sempre fatto le vittime, e spesso con buone ragioni, letterarie se non umane.

D. Giglioli, *Critica della vittima*

La verità è che occorre partire dalla concretezza di una certa vita culturale adulta, e chiedersi successivamente come il mondo adulto plasma le nuove generazioni, innestando un certo ordine culturale nell'ordine meramente biologico: dal che nasce certamente un particolare modo di «diventare adulti» che condiziona a sua volta il sistema di scelte. Ma il primato spetta, in ultima istanza, all'umanità matura.¹⁶¹

Dunque, secondo de Martino l'umanità matura è incaricata di guidare le nuove generazioni verso un ordine superiore a quello biologico, per provare a stabilire le fondamenta della civiltà futura. Talvolta, però, il mondo degli adulti non è in grado di indicare alcuna direzione né di incidere significativamente sulle opere e sui giorni delle nuove generazioni. Nel *Sopravvissuto* questa pericolosa inadeguatezza viene scandagliata con rigore, per lasciare emergere le miserie, il vuoto, il disorientamento

¹⁶¹ DE MARTINO, cit., p. 495.

di donne e uomini incapaci di affrontare qualsiasi confronto, tantomeno in una relazione educativa.

L'indagine sulla strage commessa da Vitaliano produce risultati inquietanti, che scavano un solco tra i ragazzi e gli adulti, avvelenati da sentimenti di reciproco sospetto:

Suggestionato dal commissario, per alcuni istanti Andrea aguzza lo sguardo, sforzandosi di discernere in mezzo alla massa indistinta dei ragazzi la fisionomia di Vitaliano. Poi dice a se stesso che no, non è possibile. Il commissario è un pazzo, o un idiota, o entrambe le cose. "Noi", "loro". Quella contrapposizione non ha alcun senso per lui. Il commissario lo disgusta. Eppure il professor Marescalchi deve riconoscere con se stesso che effettivamente i ragazzi del paese, compresi i suoi studenti, sono quasi tutti ammassati in quell'angolo remoto della piazza. [...] Ma l'isolamento scelto dai ragazzi non significa che il commissario abbia ragione a sospettarli in blocco. Sì, è vero, i ragazzi se ne stanno lì in fondo, a occhi asciutti, curvi sui loro motorini, a fumarsi le loro canne, a smozzicare le loro solite quattro insensate frasi gergali, a strusciarsi uno addosso all'altro, con una perenne mezza erezione, anche in faccia alla morte. [...] Sì, tutto questo è vero. Lo sanno bene sia Andrea sia il commissario, entrambi professionisti delle turbolenze giovanili, e dunque profondi conoscitori dell'egoismo, dell'indifferenza, dell'insensibilità, dei mille modi in cui l'egemonia assoluta della vitalità – ché questo e nient'altro è, in fondo, la giovinezza – si manifesta come inflessibile estraneità al mondo adulto.¹⁶²

Per Marescalchi c'è un'altra verità crudele, che forse sfugge al commissario:

¹⁶² SCURIATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 87.

Lui, per eccesso di realismo, per troppa sagacia, sembra non capire che la separatezza, la distanza, persino il disdegno sui volti di quei ragazzi, perfino la cicca nelle loro bocche, masticata anche in faccia allo sfacelo del mondo, sono fiori della corona che quella gioventù depone, contrita e riverente, sul marmo dei sepolcri.¹⁶³

Il vivere consorziato, i patti sociali sono minati dalle fragili ma impetuose dinamiche della massa, forma spontanea e struttura vulnerabile in grado di accogliere ogni tensione e, per Elias Canetti, proprio per questa mutevolezza pronta a disgregarsi.¹⁶⁴

Nel contesto della scuola gli sproporzionati comportamenti degli adulti si manifestano ancora più esplicitamente. *Meriterebbero di essere ammazzati tutti*. Questa è la conclusione alla quale approda Marescalchi, dopo aver valutato le ambiguità, i sotterfugi messi in atto dai suoi colleghi contro un ragazzo considerato alla stregua di un nemico:

Questo pensa il professor Marescalchi al termine del quarto d'ora di tolleranza, dopo aver mentalmente rievocato la congiura con la quale i suoi colleghi hanno preparato la seconda bocciatura consecutiva di Vitaliano Caccia.¹⁶⁵

¹⁶³ Ivi, pp. 87-88.

¹⁶⁴ E. CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Rizzoli, 1972; si cita dall'e-book, Milano, Adelphi, 2015, posiz. 70 e *passim*: «Essa è difesa da influenze esterne che potrebbero esserle ostili e pericolose. In particolare però essa conta sulla *ripetizione*. È sempre nella prospettiva di ricostruirsi che la massa accetta, illudendosi, la propria *dispersione*. L'edificio che la aspetta, è lì per lei, e fintanto che esiste i componenti della massa vi si raduneranno come sempre. Lo spazio appartiene loro anche quando subisce il riflusso, e nel suo vuoto ricorda il tempo dell'alta marea. Il principale avvenimento all'interno della massa è la *scarica*. Prima, non si può dire che la massa davvero esista: essa si costituisce mediante la scarica. All'istante della scarica i componenti della massa si liberano delle loro differenze e si sentono *uguali*».

¹⁶⁵ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., pp. 24-25.

L'epilogo drammatico progettato da Vitaliano è la sua atroce risposta alle negazioni consumate quotidianamente da alcuni professori, incapaci di immedesimazione, e persino di coltivare memoria di quello che sono stati da ragazzi.¹⁶⁶ Azzerata ogni corrispondenza, resta la contrapposizione senza dialettica tra una giovinezza spietata e una maturità illusoria.¹⁶⁷ I veri adulti sono coloro che traghettano il mondo verso il futuro per un agire istintivo che mira a garantire la specie stessa. Da sempre, afferma de Martino:

È il mondo degli adulti che fonda la civiltà e i suoi valori, e che plasma e orienta l'infanzia e la pubertà delle nuove generazioni attraverso l'educazione. La famiglia, l'ordinamento economico e sociale, il sistema di interdizioni e di obbligazioni, le norme dei rapporti interpersonali, la va-

¹⁶⁶ «Ora, una volta formulata quella fantasia omicida, tutte le evanescenti suggestioni hanno assunto la turgida consistenza di un vero e proprio presagio. In questo momento, agli occhi di Andrea, un'ombra tombale si accampa sul pavimento in linoleum della palestra [...]. In preda al panico, il professor Marescalchi si volta verso gli altri quasi a volerli avvisare della minaccia. Ma attorno a sé vede il collega di matematica che sfoglia un quotidiano sportivo, la collega di inglese che si ravvia l'onda di capelli biondo platino di cui va così fiera, quello di scienze che, arricciando il labbro superiore a scoprire le gengive, si pulisce gli interstizi tra gli incisivi usando l'unghia del mignolo sinistro a mo' di filo interdentale, il collega di lettere che tiene nel palmo della mano il suo orologio da polso per cronometrare il ritardo del candidato, pronto a bloccare le lancette allo scoccare del quindicesimo minuto. Il timore del ridicolo impedisce ad Andrea di dare ascolto a quella sirena tragica, così dissonante rispetto all'ambiente scolastico, decisamente più adatto alla commedia» (ivi, p. 25).

¹⁶⁷ «Lo sguardo sulla generazione di Scurati è impictoso, ma tutt'altro che cinico [...]: alla desolazione delle istituzioni e del mondo adulto fa da controcanto la selvaggia forza dell'uomo nel pieno della sua potenza giovanile e, anche, la tenerezza che l'uomo maturo prova verso tale forza, innamorato di un giovane che è l'immagine di se stesso giovane, che dunque incarna la giovinezza quale valore assoluto, forza indomita, forza, per questo, cieca e incolpevole di essere deviata alla violenza dai tempi infausti» (G. BENVENUTI, *Eros e bios: «Il sopravvissuto» di Antonio Scurati*, in «Between», III, n. 6, novembre 2013, p. 11).

rietà degli istituti culturali, i simboli mitico-rituali, le arti e i più o meno progrediti strumenti mentali e tecnici per il controllo della natura, costituiscono scelte del mondo adulto, iniziative che hanno origine in decisioni di adulti e che hanno acquistato forza di tradizioni trasmissibili ai bambini, ai fanciulli, ai giovani. [...] Senza dubbio le nuove generazioni fattesi adulte [...] entrano a far parte in varia misura della sfera egemonica della civiltà in movimento, del potere di guida e di iniziativa; ma finché non sono diventate adulte esse non posseggono *pleno iure* questo diritto umano.¹⁶⁸

I giovani, nel *Sopravvissuto*, non hanno ricevuto in consegna né istituti culturali, né strumenti, né possibilità di attivare simboli per affidare la propria salvezza alla zona franca dell'illusione e della fantasia creatrice. Marescalchi, quando teme di essere trucidato come tutti gli altri, è attraversato dal desiderio di dare un'impronta rilevante, umanamente significativa, alla sua fine: vorrebbe aggrapparsi ad un ideale, ad uno scopo; magari come i Fratelli Bandiera urlare «Viva l'Italia!». Avverte, invece, di annaspare in un repertorio vuoto e di essere dominato soltanto dal pensiero di una morte senza spettatori:

*Tutto questo è tremendo, si disse, perché nessuno ci vede. La nostra sofferenza non ha nemmeno uno spettatore. Moriamo e ammazziamo senza essere visti. Reconditi e perduti come un vecchio folgorato da un colpo apoplettico nella latrina di una stazione ferroviaria. C'è solo la vittima sotto gli occhi dell'assassino e l'assassino sotto quelli della vittima. Ecco. Grazie.*¹⁶⁹

¹⁶⁸ DE MARTINO, cit., pp. 494-495.

¹⁶⁹ SCIRATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 35.

Nella società delle immagini la rappresentabilità e gli occhi vidimatori degli altri sono imprescindibili.

Nel 1976 per primo Pasolini aveva denunciato la presenza ingombrante della televisione, che interferiva su tutto e principalmente su una scuola inefficace. Aveva ipotizzato il loro superamento, la loro astrazione perché potessero rinnovarsi e risolversi in propensioni differenti:

Per concludere, un po' disordinatamente, sulla scuola e la televisione, io ho detto: non è che vadano abolite la scuola e la televisione; non ho nulla contro la scuola e la televisione come strumenti. Sono strumenti meravigliosi, la televisione soprattutto. Pensa un po' cosa potrebbe essere la televisione. E non ho niente contro la scuola, anzi, ho una tendenza pedagogica, e quindi l'amo molto la scuola. [...] Io ho detto «vanno sospese»; è scritto anche: vanno sospese fino a che non si avrà un altro sviluppo. È questo il punto. [...] Allora non voglio dire «abolire», quindi non voglio tornare indietro, ai ghetti, alla vecchia cultura, no; voglio che ci siano delle riforme reali e non puramente retoriche.¹⁷⁰

Pasolini intuiva che entrambe tendevano vicendevolmente a sottrarsi i ruoli, a mescolare e confondere i compiti, contribuendo ad un inarrestabile processo di decadimento.

Il romanzo di Scurati – ambientato nel 2001 a Casalegno, grande agglomerato nella pianura padana pervicacemente

¹⁷⁰ P.P. PASOLINI, *Volgar eloquio*, a c. di A. Piromalli, D. Scafoglio, Napoli, Athena materiali e strumenti, 1976, pp. 60-62. A partire dal 9 settembre del 1973 sul «Corriere della Sera» Pasolini aveva intrapreso un'intensa riflessione sulla "stupida" scuola dell'obbligo e sulla valenza "delinquenziale" della televisione. Aveva affermato che entrambe svolgono una «irriducibile opera di diseducazione della gente» e per questo sperava nella loro abolizione provvisoria, in attesa dell'evoluzione del contesto sociale (cfr. Id., *Le mie proposte su scuola e tv*, in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 172-178).

refrattario a qualsiasi aspirazione alla bellezza – si apre sulla scuola del nuovo millennio, de-forme anche nell'architettura dei suoi edifici. Il liceo Sarpi, «una scatola a due piani di vetro, ferro e plastica, con un foglio di lamiera per tetto»,¹⁷¹ è simbolo di un'istituzione svilita, ormai irrilevante, un prefabbricato di moduli, competenze e conoscenze fiaccamente coltivate, in subordine a tutto il resto. Sulla sua manifesta debolezza giganteggia la televisione, totem di verità e vita, di protagonisti e antagonisti in una narrazione convincente che supera persino l'esperienza diretta.

Il racconto televisivo della strage, imbastito già prima della cerimonia religiosa, procede seguendo una precisa liturgia:

In mezzo a questa moltitudine convenuta alla fiera della morte di massa, irresistibilmente richiamata dalla mostra del dolore, sedotta ancora una volta dagli immutabili attori primari – la violenza, il cibo, il sesso – che da sempre trascinano l'umanità là dove il divenire abbandona il suo incedere meticoloso e senza spicco per prodursi in uno scatto bruciante, i lampeggianti delle auto in servizio d'ordine pubblico illuminavano i fumi levitanti dai bracieri su cui si arrostavano carni suine, sgocciolando i grassi di cui sono ricche.

Intanto, grazie alle telecamere montate sulle spalle degli operatori, al ribollente intrico dei cavi intorno ai furgoni attrezzati per la diretta, «tutta la nazione stava in attesa con il fiato sospeso» – in attesa che il ventre umbratile della chiesa evacuasse nella canicola del primo pomeriggio le vittime dell'angelo sterminatore, «dignitosamente ricomposte» nei loro cappotti di legno.¹⁷²

¹⁷¹ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 18.

¹⁷² Ivi, p. 78.

Il giorno successivo ai funerali, gli studenti del Sarpi e tutti i giovani del paese vengono convocati al Teatro Comunale per un pubblico dibattito tra loro – unico adulto presente, per sostenerli mai giudicarli, lo psichiatra. Uno stratagemma, proposto dal procuratore Frezza, per intercettare indizi e ammissioni di colpevolezza, e poi prelevare i ragazzi, portarli presso la centrale di polizia, identificarli ed intraprendere indagini su di loro. Tutto pur di scalfire il silenzio e di riannodare un dialogo menzognero.

Per il procuratore, il professore avrebbe dovuto contribuire a fare chiarezza su eventuali complicità, indicare se altri studenti avessero aiutato o coperto Caccia, o desiderato la morte dei professori.

“Oggi l'intera turba di quelli che alcuni di noi chiamano affettuosamente i *nostri ragazzi* si prepara a muovere in accordo all'assunto base di attacco e fuga. E il nemico siamo tutti noi: gli adulti. Si coordinano per mezzo della telefonia mobile, eppure a risuonare sono sempre i primordiali tamburi di guerra. [...] Vede professore [...] in apparenza noi siamo sulle tracce di Vitaliano, ma in realtà non stiamo braccando un individuo. Stiamo dando la caccia a una generazione. [...] Siamo sotto attacco, professore. Dobbiamo difenderci.”¹⁷³

La psicosi attanaglia la comunità di Casalegno: i genitori temono di rincasare per offrirsi indifesi alla ferocia dei figli, sconosciuti e vigorosi carnefici pronti ad infrangere ogni regola del consesso civile.¹⁷⁴

¹⁷³ Ivi, p. 133.

¹⁷⁴ «Quel ragazzo con la sua pistola era stato per tutti loro una catastrofe naturale. Non un agente umano del male, di fronte al quale la comunità si rin-

Per riequilibrare la situazione, i ragazzi chiedono a Marescalchi di proclamare in televisione la loro innocenza.¹⁷⁵ Nello studio della trasmissione, l'intenzione di tenere fede all'impegno sfuma quando lo sguardo del professore cade sul plastico della scuola, sguarnito di tetto per consentire di immaginare e violare la quotidianità all'interno dell'edificio. La querula eccitazione del presentatore ipnotizza Andrea, ormai certo di non poterne più schivare l'indecenza:

Il conduttore si aggirava attorno al modellino indicando con una bacchetta da maestro il percorso dell'assassino e la posizione delle vittime, coadiuvato da un alto ufficiale della polizia di Stato. L'esibizione di quel giocattolo aprì la prima crepa nelle difese morali di Andrea. Per la prima volta temette che le acque profane della trivialità televisiva si sarebbero richiuse su di lui. Proprio quella marchiana e macabra cialtroneria gli diede la sensazione che nello studio televisivo stesse accadendo qualcosa da prendersi tremendamente sul serio.¹⁷⁶

Prova a cercare la sua sagoma stilizzata, la sua figura di "soldatino" tra le pareti in scala. Da questo pensiero, al quale vuole aggrapparsi per non smarrirsi del tutto, viene distolto:

novà. Gli abitanti di Casalegno, riuniti in piazza della Liberazione, non erano i membri di una cittadinanza affratellata dal pericolo, ma una massa eterogenea di terremotati che pernottano in strada perché le loro case non sono più sicure. Perché nelle loro case, in agguato nella penombra azzurrognola dei televisori, accesi su un canale morto, ci sono ad attenderli i loro figli» (ivi, p. 156).

¹⁷⁵ «L'innocenza. Ecco, adesso il professor Marescalchi aveva un motivo per esporsi alla bruttura della televisione. In seguito, ripensandoci, Andrea rimase convinto che niente nella sua postura, nella sua mimica, perfino nel suo flusso di coscienza, avesse inclinato verso un assenso. Era rimasto del tutto impassibile. Probabilmente non aveva nemmeno battuto le palpebre. Ne era certo» (ivi, p. 150).

¹⁷⁶ Ivi, p. 160.

sullo schermo, nello studio, vengono proiettate immagini dalla collina dietro Casalegno, improvvisamente accesa dai bagliori delle torce adoperate nella consistente battuta di caccia al fuggitivo. Marescalchi, in deliquio, vede giganteggiare il suo viso. Il corto circuito è formidabile:

Ora lui era il centro sacro della società, e la sua immagine trasmessa sullo schermo ne era il totem. Andrea fu tentato di genuflettersi di fronte al proprio volto.¹⁷⁷

Alle incalzanti domande sulla sua vita, sul suo rapporto con gli studenti, Marescalchi risponde stentatamente, accecato dalla sua immagine e dalla sua inadeguatezza al discorso televisivo. Comprende di consegnare una trama poco efficace, di scarso impatto. Vorrebbe reagire alla sollecitazione retorica del conduttore, che ha chiosato tutte le sue esitazioni in un clamoroso "perché?", finalmente spiazzandolo con la forza dell'indegna verità, che il suo subconscio sta formulando. Avrebbe voluto dire:

Accettando di partecipare a questa trasmissione, mi sono illuso di agire a fin di bene. Non è vero. C'è un solo motivo per cui io mi trovo davanti a voi, ed è indegno: su questo patibolo su cui io stesso metto mano alla mia esecuzione capitale, sono salito a fare spettacolo del mio dolore. E non perché ciò serva di monito o esempio ad altri, non per educare o ammaestrare, non perché potrebbe servire a purificare il male o ad arrestarlo, ma perché un dolore che si consuma nell'invisibilità, una sofferenza che strugge senza essere vista, è più di quanto l'essere umano possa sopportare. In mancanza di meglio, l'affido all'occhio cieco di questa telecamera.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ivi, p. 163.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 166-167.

Per lenire la sofferenza è necessario dividerla e quindi raccontarla; se la misura letteraria non basta più, può subentrare l'eloquenza delle immagini commentate da frasi didascaliche, come nei telegiornali. Lo statuto di sopravvissuto¹⁷⁹ vale a Marescalchi questa consapevolezza, insieme alla certezza che le forme espressive più alte e consolatorie, quelle della poesia, risultano inadeguate alla verità della cronaca, destinata alla condivisa lingua prosaica.¹⁸⁰

È a questo punto che decide di prendere in mano la storia. La riannoda dove sono stati smarriti i motivi e le illusioni che la possano rendere degna:

Ecco, così è la morte. Non c'è nessun nesso, nessun disegno, nessun apparentamento nella morte. [...] Ma la vita no. La vita non può essere questo incidentale spiacciarsi degli uomini a vicenda contro un muro in una sbandata da ubriachi. La vita, finché dura, deve rimanere il luogo delle complicità, degli affratellamenti, delle segrete affinità e delle necessarie repulsioni. La vita, sebbene si concluda infallibilmente con una poltiglia sanguinolenta in un roseto di lamiere contorte, fino all'ultima curva prima dello schianto, deve rimanere un fatto personale. Io, finché vivo,

¹⁷⁹ «Il sopravvissuto stesso prova angoscia. Ha sempre provato angoscia. Ma ora, insieme con le sue possibilità, la sua angoscia è cresciuta a dismisura e intollerabilmente. Il suo trionfo può essere cosa di un minuto o di un'ora. Tuttavia la terra non è in nessun luogo sicura, nemmeno per lui» (CANETTI, cit., *post.*, 8654 e *passim*).

¹⁸⁰ «Oggi si tende, però, a dimenticare che questa opzione anti-retorica è a sua volta una precisa, e non meno artificiosa, strategia retorica. Una retorica dell'antiretorica, appunto, una retorica del silenzio, tutta giocata sulla sapiente penuria verbale, sull'ascesi della lingua, su di una disincarnazione (la carne torna a farsi verbo eterico), piuttosto che sulla ricchezza della parola copiosa, ma sottoposta a regole altrettanto pressanti e a stilemi ben precisi» (SCURATI, *Dal tragico all'ossequio*, cit., p. 119; cfr. inoltre *ivi*, p. 169).

ho il dovere di fare di questa strage un fatto personale, di farne una questione privata tra me e Vitaliano.¹⁸¹

«Al ragazzo che fui» recita la dedica che apre il *Sopravvissuto*. Speculari e complementari, il professore e Caccia compendiano nel rapporto che li lega la maturità e l'eterna approssimazione della giovinezza e insieme la condizione della vittima e quella del persecutore.

Vitaliano, il carnefice che ha stornato da sé la morte, non è toccato dalla violenza inflitta e resiste alla sua stessa coscienza. Secondo Canetti chi ha commesso l'omicidio prova soddisfazione nella vista del cadavere del rivale: trae conferma di essere aggrappato alla vita quando l'altro non lo è più.¹⁸² E dunque

La sensazione di forza che scaturisce dal sopravvivere è fondamentalmente più forte di ogni afflizione: è la sensazione d'essere eletti fra molti.¹⁸³

Sopravvissuto nelle altezze del male, Vitaliano placa l'orrore del vuoto seminando il vuoto intorno a sé. Come molti adolescenti aspira alla negazione della vita e, nello stesso tempo, desidera ottenere una via di salvezza dalla relazione con il maestro, la cui intenzionalità può aiutarlo a intravedere il futuro. Per i ragazzi hanno sempre un peso specifico la dedizione e la considerazione che riservano loro gli insegnanti. Non importa che i professori siano mossi dalla vanità, da desideri di appagamento, dal compiacimento di sé:

¹⁸¹ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 171.

¹⁸² «Il morto giace, il sopravvissuto gli sta ritto dinanzi, quasi si fosse combattuta una battaglia e il morto fosse stato ucciso dal sopravvissuto» (CANETTI, cit., posiz. 4043).

¹⁸³ Ivi, posiz. 4053 e *passim*.

Questo delitto non ha bisogno d'altro per essere spiegato [...]. La sua origine è posta da qualche parte nella vita corsa tra me, il maestro, e Vitaliano, l'allievo. È lì che dovrò andarla a cercare, nel tremendo mistero dell'educazione, nell'oscuro intreccio tra un maestro che troppo a lungo ha temuto di non saper fare, per poi scoprire alla fine di non aver saputo ciò che faceva. Un maestro che ha speso buona parte della sua carriera a compiangersi per la propria impotenza quando invece avrebbe dovuto diffidare della propria, inconsapevole forza.¹⁸⁴

Un gesto o un insegnamento impartito da Marescalchi hanno ispirato la strage. Forse, il professore ha consegnato a Vitaliano il suo disprezzo per i colleghi e per il sistema scuola, insopportabile recrudescenza di vecchiume. Il ragazzo lo ha condiviso e poi ha realizzato quanto doveva restare pura astrazione, immaginazione liberatoria e crudele, infrangendo lo scarto cristallizzato tra la potenza e l'atto.

Nel suo diario dell'ultimo anno di scuola, tra i pensieri che ha appuntato, il professore riesce ad isolare le sue responsabilità.

Sin dal primo giorno di lavoro si era lasciato guidare dal motto «Sono con voi ma non con voi», deciso ad affrontare l'impegno scolastico senza mescolarsi agli altri. Piuttosto, ripetendo la liturgia della separatezza, il mantra del distacco e della superiorità rispetto a docenti privi di qualsiasi carisma.

Soltanto pochissimi gli eletti, i pari, «una sparuta pattuglia, composta da sette o otto colleghi di svariate materie».¹⁸⁵ Erano stati definiti i «giapponesi» perché come i soldati del Sol

¹⁸⁴ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 172.

¹⁸⁵ Ivi, p. 185.

Levante sparsi in isole remote del Pacifico nonostante la catastrofe atomica avevano continuato a battersi per l'onore del paese, così loro difendevano spettrali avamposti, in una guerra persa da tempo:

La guerra per la pubblica istruzione è finita, la lotta per l'educazione delle nuove generazioni è stata perduta da un pezzo, eppure noi, stupidamente, non ci arrendiamo. Ma quello che più fa rabbia a tutti gli altri nostri colleghi non è la superbia dell'invitto, bensì la tenacia del combattente. Il problema con noi giapponesi è che il nostro rifiuto di ammettere la sconfitta implichi che duri ancora la lotta. Io sono considerato il capo dei giapponesi. Per la mia antica vocazione all'oltranza, o per la mia inettitudine a godere del vizio, unica arte degli sconfitti.¹⁸⁶

La metafora della lotta, che include squilibri morali tra vincitori e vinti, viene evocata dal professore per rappresentare il confronto con gli studenti. Anche al loro cospetto ripete il suo motto, non più per distinguersi ma per proteggere i ragazzi dal suo disincanto, dal cinismo che lo domina e che deve tenere celato.¹⁸⁷ L'eschaton è nell'impegno evangelico a non scandalizzare i "piccoli" con la sua angoscia, per regalare loro l'evidenza luminosa della vita.

In questa prospettiva, sa bene che il gesto, la testimonianza vale molto più della persona, la travalica nel tempo e nello spazio, la sublima nel bene o nel male. Così, del resto, era stato per Vitaliano, invisibile dopo la strage, inghiottito dalla luce abbagliante della sua impresa crudele. Così doveva essere accaduto per lui, che aveva inanellato comportamenti, strut-

¹⁸⁶ Ivi, p. 186.

¹⁸⁷ Ivi, p. 187.

turato messaggi, edificato il suo tempio perché gli studenti vi potessero trovare verità, certezze, allusioni al futuro.

«Tenga duro, non ci molli, soltanto lei può fermare la faida». La sua opera di persuasore doveva essere stata efficace se nella comunità di Casalegno gli attribuivano doti riconciliative, taumaturgiche e risorse affabulatorie tali da poter interrompere l'eterna "faida" tra adulti e giovani.¹⁸⁸

Abile mentitore, sempre aveva offerto ai suoi ragazzi illusioni salvifiche. Su tutte, l'amore:

*Ma ho fatto comunque il mio dovere di educatore e di insegnante. Fino in fondo. Ho finto la passione della conoscenza, l'esuberanza della spiritualità, e ho ammannito ai miei ragazzi l'inaudita concezione dell'amore come anelito di fusione totale e cifra dell'infinito, inventata dal romanticismo tedesco dopo millenni di mera tecnica sessuale e di convenzioni matrimoniali. Non ho fatto mancare loro proprio niente. Ho dato loro l'esaltazione dell'amore che discende dal privilegio accordato al sentimento a scapito della fredda razionalità, e dalla ricerca di un'evasione dal grigiore quotidiano della società borghese.*¹⁸⁹

Marescalchi, accogliendo un modello pedagogico antico, intende tutelare l'"età de fanciulli", quella dimensione existen-

¹⁸⁸ «Tenga duro, professore, tenga duro. Non può mollare proprio adesso. Mia figlia, dopo la strage, non dorme più. Se la ricorda mia figlia, Elena Amato, era nella sezione B, si è diplomata da tre anni. Ora va all'università. Scienze della comunicazione. Elena non dorme da giorni e continua a ripetere che soltanto lei può fermare la faida. [...] "Quale faida?" "La faida" [...] "Una catena di ammazamenti tra clan rivali. [...] Elena dice che glielo ha insegnato lei cos'è una faida". "E, secondo Elena, Vitaliano Caccia avrebbe dato inizio a una faida?" "No, no, mia figlia dice che era già cominciata prima". "E da quando?" "Da sempre. Mi pare abbia detto da sempre"» (ivi, pp. 196-197).

¹⁸⁹ Ivi, pp. 210-211.

ziale in cui il rigore raziocinante è debole e ci si abbandona alla facoltà immaginativa. La rivelazione della verità esula da essa, né è di pertinenza dell'insegnamento: la verità è imprescindibile soltanto nel dialogo tra l'uomo e Dio ma diviene crudeltà nella conversazione tra il maestro e i suoi ragazzi.¹⁹⁰

Per questo Andrea si sente legittimato ad imbrogliare, a superare i suoi limiti per aggirare la mediocrità che domina la sua vita. Racconta storie colme di congruenza, di possibili raccordi tra le aspirazioni e la realtà. È certo che questa sia la sua missione:

Non sarò capace di amare, ma mi obbligo a fingere di credere nell'amore come parte dei miei doveri professionali. Non ho una sola speranza nell'avvenire, ma mi costringo a diffondere la fiducia nel futuro, proiettandola come un trompe-l'oeil sugli intonaci scrostati di quest'aula scolastica. Non ho sogni, quelli che avevo mi sono cascati di dosso, e per questo ringrazio il cielo, eppure mi sento in dovere di nutrire quelli dei giovani. [...] Sono duro con me stesso e dolce con loro. Da loro mi aspetto ogni cosa, per loro ogni bene, da me, oramai, non attendo più niente. Provo pietà per tutti tranne che per la mia persona. A me riservo un sentimento più perverso e una punizione più sottile: mi sento infelice.

¹⁹⁰ G. VICO, *Vita scritta da se medesimo*, in *Opere*, a c. di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2005, p. 35: «L'età de' fanciulli, debole di raziocinio, non con altro si regola che con gli esempli, che devono apprendersi con vivezza di fantasia per commuovere, nella quale la fanciullezza è meravigliosa; quindi i fanciulli si devono trattenere nella lezione della storia così favolosa come vera. È ragionevole la età de' fanciulli, ma non ha materia di ragionare: s'addestrino all'arte del buon raziocinio nelle scienze delle misure, che vogliono memoria e fantasia e, insieme insieme, spossan loro la corpulenta facoltà dell'immaginativa, che robusta, è la madre di tutti i nostri errori e miserie. Nella prima gioventù prevagliano i sensi e ne trascinano la mente pura: si applichino alle fisiche, che portano alla contemplazione dell'universo de' corpi ed han bisogno delle matematiche per la scienza del sistema mondano».

me ne faccio una colpa e mi condannano, per contrappasso, a fingere la felicità.

Sì, la mia etica è tutta qui, in questa bugia a fin di bene.¹⁹¹

Per il professore è questa l'unica attitudine solidale che può coltivare nei confronti del prossimo: mentire a fin di bene per perpetrare il tacito patto, l'ideale staffetta da preservare su tutto perché la storia dell'umanità possa procedere.

E i ragazzi? Indistintamente ne percepiscono la finizione, come è sempre stato; e tuttavia si concedono ad essa, riconoscendo verso l'incantatore del momento:

Me ne viene la riconoscenza. Sì, perché loro, i ragazzi, lo sentono, l'inganno. Non ne sono coscienti, ma lo subodorano. E me ne sono grati. Vesto la giubba e vado in classe. Ridi, pagliaccio. Ma loro, con il sesto senso per la sofferenza cosmica, che è l'unica facoltà conoscitiva, l'unico sensorio in possesso della giovinezza, sentono il mio cuore sanguinare sotto la giacca blu dei grandi magazzini.¹⁹²

Vitaliano però non deroga e prova ad approfondire quanto Marescalchi va professando. Ha il diritto di sapere se egli crede alle sue stesse parole:

"No, Vitaliano, non ci credo. Nella mia vita, all'amore non ci credo".

Lui, allora, fissando i moscerini spiaccicati sul parabrezza davanti a sé ha detto: "Che delusione, prof. Che grande delusione".

Poi è balzato fuori dalla macchina, lesto come un ladro, ed è andato a far festa coi suoi cani.¹⁹³

¹⁹¹ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., pp. 212-213.

¹⁹² *Ivi*, p. 213.

¹⁹³ *Ivi*, p. 216.

La scoperta della finzione consegna il fianco di Marescalchi a chi, ingannato, da questo punto in poi diviene giudice ostile.

È stato un errore imperdonabile aver svelato la distonia tra l'uomo e l'insegnante ed è inaccettabile aver ingannato così. Ora il sopravvissuto è Vitaliano, precipitato nello spaesamento, calato nel pozzo dell'ambiguità, legittimato, nel suo futuro prossimo, a mentire a sua volta perché questa è la condizione degli adulti, anche dei migliori. Il messaggio che aveva estorto ad Andrea risuonava – nella sua forza contraddittoria – blasfemo quanto una condanna a morte:

“Io sono un mentitore, lo sono sempre stato. Diffida di tutto quello che ti ho insegnato. Tu non devi mai credere a quello che ti dico, incluso questo avvertimento”.¹⁹⁴

Vitaliano ne è stato segnato per sempre, chiamato a fronteggiare insostenibili proiezioni di sé negli anni che sarebbero arrivati senza alcun alito di speranza. Il trauma, forandone la mente, lo ha privato della sua stessa umanità.¹⁹⁵ Posto di fronte al terrore antinomico di perdere il mondo e, insieme, di essere smarrito in esso, il ragazzo non è spaventato dalla morte quanto da un'esistenza gravida di incongruenze. Ha esercitato, per questo, l'unico diritto che possiede, quello di distruggere,

¹⁹⁴ «Il professor Marescalchi era stato per l'alunno Caccia il padre che con una mano dice al figlio "sii come me", ma con l'altra fa schiacciare la frusta, da usarsi se il giovane dovesse obbedire alla sua prima ingiunzione; Andrea era stato per Vitaliano la vagina dentata, la madre carnivora che sussurra al suo bambino "Piccolo mio, la tua mamma ti adora", e intanto digrigna i denti e sbava alla vista del cibo» (ivi, p. 218).

¹⁹⁵ Cfr. D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

di azzerare. E di infliggere a sua volta la stessa ferita insanabile a chi lo ha deluso.

Il trauma è infatti la sintesi della sconvolgente esperienza di Vitaliano quanto di quella di Andrea. Ma è la scaturigine e il punto estremo di tutto il mondo moderno, un dispositivo che crea significato e la necessità di un risarcimento. Il professore viene indirizzato verso la cura, guidato dallo psicologo ad intraprendere un percorso con altre persone come lui soggiogate dal turbamento. L'umanità intera da tempo, conclude il dottore, si era associata per affrontare la terapia:

Con i genocidi del XX secolo si sarebbe toccata una sfera profonda della solidarietà esistente tra tutto ciò che presenta un aspetto umano. La bestialità perpetrata dall'uomo contro l'uomo era sempre esistita, ma con il genocidio, si è detto, si sarebbe rotto un legame di innocenza che ci aveva uniti in precedenza, intaccando una sfera di comunanza rimasta fino a quel momento intatta. Ebbene [...] noi qui invece riteniamo che quel legame, invece di recidersi, si sia stabilito per la prima volta proprio come effetto paradossale dei crimini universali intentati dal XX secolo. Soltanto ora esistono le condizioni per stabilire una continuità nella trama storica della vita. [...] Il dolore, tutto il dolore per quanto immane, appartiene alla vita universale e alla vita può fare ritorno. Giunti al punto in cui siamo, dopo Auschwitz, dopo Hiroshima, tutto funziona come terapia di gruppo.¹⁹⁶

Vitaliano era stato toccato dal tema del genocidio – affrontato da Marescalchi in una delle lezioni di fine anno – al punto da sceglierlo per la tesina del colloquio, all'esame di Sta-

¹⁹⁶ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 228.

to, banco di prova ultimo, per sé e i suoi professori. Lo scritto, analizzato dal professore dopo la strage, riassumeva il dibattito storiografico diviso tra quanti sostenevano che il genocidio fosse un tratto proprio del XX secolo e quanti ritenevano che la sua idea fosse incastonata nella stessa storia degli uomini. Il paragrafo conclusivo del lavoro era in bianco.

Che cosa avrebbe aggiunto Vitaliano alla sua indagine sul genocidio se avesse trovato il tempo di terminarla? O forse l'aveva terminata? Forse il massacro della scuola rappresentava la conclusione personale che lo studente Vitaliano Caccia aveva tratto dalle premesse poste dalla storia del XX secolo, così dottamente discusse nella prima parte del suo elaborato sul concetto di genocidio.¹⁹⁷

Nella visione di Canetti, gli autori delle stragi di massa erano stati travolti dal delirio della sopravvivenza e avevano annientato gli altri per conservare l'unicità della loro esistenza, immaginando di ottenere, con il proprio isolamento creativo, una sorta di immortalità. Dopo Hitler, questo dogma primordiale è stato sconfessato («la difesa del potente a spese di tutti gli altri, si è spinta all'assurdo e giace in frantumi»)¹⁹⁸ e si è affermata la convinzione che nel mondo contemporaneo o tutti continueranno a vivere o non si salverà nessuno.

Vitaliano non ne è persuaso, perché nel suo permanente qui-e-ora tutto deve essere verificato.

Le pagine della sua tesina vengono lette dal professore in continuo raffronto con le annotazioni che aveva scritto nel mese di maggio sul suo diario:

¹⁹⁷ Ivi, p. 340.

¹⁹⁸ CANETTI, cit., posiz. 8682.

Così proprio al mese di maggio, stretto tra l'ansia dell'esame di Stato, l'isterismo del ricapitolo finale e la malinconia dell'epilogo di un lungo ciclo di vita, spetta il compito di fare i conti con il genocidio. Perché, alla fine, di fare i conti si tratta. Per quanto ogni anno, giunto a dover spiegare l'epoca del male assoluto, mi proponga di evitare il mero catalogo degli orrori, tutto, inevitabilmente, si riduce sempre a questo. Per quanto mi sforzi di far comprendere le dimensioni concettuali del genocidio, insistendo sull'inestricabile intreccio tra la novità assoluta del suo evento e le costanti del mondo moderno, alla fine il mio tentativo di condurre un ragionamento viene sempre sopraffatto dall'enormità dell'ecatombe, dalla sua mera consistenza numerica.¹⁹⁹

Come si possono sottoporre a degli adolescenti «le dimensioni concettuali del genocidio»? E davvero esso ha modalità e connotazioni teoretiche tali da essere passibile del lavoro di definizione di filosofi, scrittori, artisti? Forse questa è una delle più odiose ipocrisie su cui si impianta il sistema educativo, ovvero presentare simili drammatici raccordi della storia come se fossero categorie, e dunque asserendone la replicabilità.

Per questo, si tratta del genocidio presentando la stima dei morti, una lunga nomenclatura di popoli da cui sono estratti cespiti numerici, in base alla quantità. Lo scopo è conservare la memoria, perché i giovani abbiano cognizione del male e impediscano il ripetersi dell'errore. E per questo fine impropriamente si semplifica, si sminuzza, si piega ad una domestica fruibilità un dogma abissale, al cui cospetto vacilla tutto.

Vitaliano si era ribellato a questa conclusione del programma, una «lista della spesa per il pasto cannibalico del XX

¹⁹⁹ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 343.

secolo». Marescalchi ne aveva appuntato la reazione nel suo diario:

Vitaliano è insorto. Era comprensibilmente agitato. Fino al suono della campanella ha continuato a ripetere che non potevo fermarmi lì, che dovevo pur aggiungere un commento, che non poteva certo finire così, che si doveva pur poter dire qualcosa. La sua argomentazione era al tempo stesso inconsistente e ineccepibile. Tradotta in termini logici, ai quali l'emotività debordante di Vitaliano la rendeva giustamente estranea, si riduceva a questo: non si può lasciare l'ultima parola al massacro.²⁰⁰

La livida sequenza delle immagini di distruzione, finì a loro stesse, non incardinate nel teorema di una catastrofe finale e dell'annientamento della specie, ha indirizzato il ragazzo verso la soluzione successiva. Agli inizi del nuovo millennio, egli stesso avrebbe replicato la follia iconoclasta, non con la progettualità del genocidio ma con l'accidentalità di una piccola strage, di quelle quotidianamente fagocitate dalla cronaca.²⁰¹

²⁰⁰ Ivi, p. 343.

²⁰¹ «E, allora, davvero non ha senso chiedersi che cosa, gira e rigira, unirebbe i delitti che scandiscono il nostro tempo, come leggerli dentro un racconto più grande. Gli accadimenti di cronaca non sono, forse, fatti diversi e dispersi solo in apparenza, accidenti privi provvisoriamente di un legame reciproco ma in attesa di un tessuto che li connetta alla più ampia vicenda umana. Questa è la spiegazione rassicurante che diamo del nostro eccitato interesse nei confronti del delitto del giorno quando qualcuno ce ne fa notare la bizzarra morbosità. Ma no, gli rispondiamo, in quest'omicidio di provincia si specchia tutta la Nazione, questo scannamento domestico è più illuminante di dieci trattati di sociologia urbana, questo assurdo infanticidio irradia il lugubre splendore della tragedia greca, che attraverso i millenni getta la sua luce nera sulla sempiterna natura umana! E se non fosse così? Se ogni caso di cronaca, gira e rigira, fosse davvero un caso a sé e di tutti assieme una congerie di fatti diversi e dispersi, irriducibili a un senso superiore, a

Per Marescalchi la spiegazione doveva essere proprio in questo passaggio:

Percepiva l'eccidio dei propri insegnanti da parte di un liceale come la conseguenza del rischio cui la nostra cultura e la nostra società si espongono insistendo a voler diffondere tra i giovani la conoscenza su loro stesse. Eppure quella percezione rimaneva confusa, il nesso casuale diretto sfuggiva al professor Marescalchi, e questa volta non più per una debolezza accidentale del suo intelletto, ma per la natura stessa di quella verità. Quella verità era tenebra, non luce. Apriva a un'apocalisse priva di qualsiasi rivelazione.²⁰²

A «Rinascita», nel settembre del 1974, Pasolini aveva destinato il testo di un intervento, tenuto alla Festa dell'Unità di Milano, intitolato *Il genocidio*. Si riferiva alla distruzione di valori nella società italiana – avvenuta senza carneficine e fucilazioni di massa – che aveva causato la soppressione di alcune classi. Secondo lo scrittore

Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti fuori dalla storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia. Come avviene questa sostituzione di valori? Io sostengo che oggi essa avviene clandestinamente, attraverso una sorta di persuasione occulta.²⁰³

una comprensione maggiore, a una vita ulteriore? Se, gira e rigira, la cronaca non fosse una stazione transitoria ma la nostra destinazione finale?» (SCURATI, *Dal tragico all'oscuro*, cit., pp. 59-60).

²⁰² SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 345.

²⁰³ P.P. PASOLINI, *Il genocidio*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990, p. 226 e segg.

Nei gironi infernali delle grandi metropoli, Pasolini collocava i giovani sedotti dai modelli «del potere»,²⁰⁴ per adeguarsi ad essi pronti a barattare la loro identità, anche linguistica. Era un nuovo genocidio, scatenato dall'«acculturazione imposta subdolamente dalle classi dominanti»,²⁰⁵ in un mondo che tra il «progresso» e lo «sviluppo» privilegiava quest'ultimo in nome del profitto. Pericoloso, per Pasolini, separare e dissociare i due termini:

È in corso nel nostro paese, come ho detto, una sostituzione di valori e di modelli, sulla quale hanno avuto grande peso i mezzi di comunicazione di massa e in primo luogo la televisione. Con questo non sostengo affatto che tali mezzi siano in sé negativi: sono anzi d'accordo che potrebbero costituire un grande strumento di progresso culturale; ma finora sono stati, così come li hanno usati, un mezzo di spaventoso regresso, di sviluppo appunto senza progresso, di genocidio culturale per due terzi almeno degli italiani.²⁰⁶

La distruzione degli ideali in corso raramente prelude al loro rinnovamento; più spesso anticipa un passaggio oscuro verso una meta sconosciuta.

²⁰⁴ Ivi, p. 227.

²⁰⁵ Ivi, p. 229.

²⁰⁶ Ivi, pp. 229-230.

IV.

Il nuovo campo di battaglia: il corpo

S'immunizza l'immaginario collettivo mediante una piccola inoculazione del male riconosciuto: lo si difende così dal rischio di un sovvertimento generalizzato.

R. Barthes, *Miti d'oggi*

Nella evoluzione biologica e nel cammino della civiltà umana alcuni avvenimenti hanno restituito al tempo il suo peso reale. In questi frangenti sono state superate le interpretazioni soggettivistiche e la percezione del suo scorrere come di un processo di organizzazione e di mutua compenetrazione di fatti per definirne la durata.²⁰⁷

Per Scurati il 20 aprile del 1999 è andata proprio così e le lancette della storia sono state sbalzate in avanti, o forse molto indietro.²⁰⁸

In questo giorno due sconosciuti adolescenti americani si sono armati, hanno fatto irruzione nel loro liceo, lo hanno imbrattato con il sangue dei compagni e dei professori, poi si sono suicidati.²⁰⁹ La strage di Columbine ha stravolto – prima

²⁰⁷ E. BERGSON, *Materia e memoria*, a c. di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza, 2009.

²⁰⁸ SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit., posiz. 177.

²⁰⁹ «D'altronde per "romanzo di non fiction" ormai possiamo intendere qualsiasi mescolamento di scrittura referenziale e creativa, che può riguardare il roman-

che iniziasse il nuovo millennio – il rapporto tra le generazioni, negando la liceità di qualsiasi accordo tra esse.²¹⁰ Ha cancellato l'idea di un «ordine delle cose umane», tratteggiata all'alba dell'età moderna nella *Scienza nuova*, confortante intuizione per provare a descrivere come doveva essersi svolto il cammino dell'umanità:

prima furono le selve, dopo i tuguri, quindi i villaggi, appresso le città, finalmente l'accademie.²¹¹

La distruzione delle "accademie", lo sfregio della scuola, è il gesto con cui i due *teenagers* danno il segnale convenuto per attaccare il presidio simbolico della trasmissione del sapere. Intendono minare le scaturigini del vivere consorziato, far vacillare la forza ordinatrice della cultura²¹² e il salmodiare

zo storico come quello a chiave, l'(auto)biografia e il saggio. Anzi, la maggior parte di queste scritture non si collocano più solo all'incrocio tra il giornalismo e la letteratura, ma sono allo stesso tempo delle cronache, delle inchieste, delle riflessioni politiche e sociali, delle confessioni autobiografiche e dei ritratti *in generis*. Questi oggetti singolarmente costruiti, sempre diversi l'uno dall'altro e a cui è stato dato il nome di *faction*, ibridazione di *fact* e *fiction*, sono quindi il risultato, probabilmente non definitivo, di una metamorfosi che dura da più di cinquant'anni, e che ha in Wolfe, Capote e Mailer i suoi precursori» (MONGELLI, *Nonfiction novel e New Journalism*, cit., p. 133).

²¹⁰ La trasposizione letteraria di un fatto di cronaca, ha sottolineato Ricciardi «non ha, *a priori*, meno possibilità di sortire un effetto di narrativa sul pubblico rispetto a una storia inventata di sana pianta. Ne consegue che la vera *finzionalizzazione* dell'opera, il meccanismo che distingue il romanziere dal cronista, consiste nell'inserire un fatto reale in uno schema finzionale che superi la rigidità della forma e dell'argomento» (RICCIARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., p. 192).

²¹¹ VICO, *Scienza nuova* (1744), in *Opere*, cit., p. 519.

²¹² «Ma la cultura è *ethos* ordinante e il disordine, la indeterminazione, ecc. stanno non come ideale ma come limite interno e come ironia che garantiscono la storia, cioè la inesauribilità della progettazione ordinatrice» (DE MARTINO, cit., p. 359).

salvifico del racconto, epistemologico, letterario o religioso,²¹³ suscitando nell'opinione pubblica disorientamento e orrore. La strage di Columbine rappresenta, probabilmente, soltanto la propaggine di un sedimentato progetto di distruzione. Nel 1960, Canetti considerava con sospetto le pubbliche manifestazioni di disgusto intorno alle esecuzioni collettive. Notava infatti che erano in contrasto con il grande interesse riservato dai lettori per questo tipo di fatti. Attraverso il filtro dei giornali, li seguivano abitualmente, senza esporsi e senza alcuna implicazione morale. Ne scandagliavano i particolari più raccapriccianti, certi che «neppure la più piccola traccia di complicità» guastasse il godimento. Né si dovevano sentire «responsabili di nulla, né della condanna, né dei testimoni oculari, né della loro deposizione, e neppure del giornale che ha stampato la deposizione».²¹⁴

Nel XXI secolo i mezzi di comunicazione non solo hanno continuato a garantire il diritto all'incosciente complicità dei lettori e degli spettatori, ma lo hanno coltivato e alimentato pericolosamente.²¹⁵ I primi ad esserne stati travolti sono i ragazzi, sedotti da una palese estetica della crudeltà. Per questo, il loro agire violento – riflette Scurati – non rivela una tensione regressiva verso la bestialità primitiva e non è un fenomeno estemporaneo, ma l'epilogo prevedibile di un percorso durato almeno un secolo, frutto avvelenato di una cultura che ha demolito il sentimento morale dell'uomo, potenziandone invece

²¹³ Così Vico: «ove i popoli son infieriti con le armi, talché non vi abbiano più luogo l'umane leggi, l'unico potente mezzo di ridurgli è la religione» (Vico, *Scienza nuova* (1744), cit., p. 507).

²¹⁴ CANETTI, cit., posiz. 781.

²¹⁵ Cfr. RICCIARDI, *Gli artifici della non fiction*, cit., p. 34.

la dimensione slegata, sensuale di "soggetto di godimento". È, insomma,

il frutto di una società che al tempo stesso inibisce (al rispetto delle istituzioni, alla pietà per il prossimo, alla capacità di pensiero e di immaginazione) e disinibisce a tutto il resto. Una società in preda a una vera e propria metafisica della disinibizione.²¹⁶

Gli impulsi dei ragazzi non sono stati arginati dal rigore di un'umanità adulta; piuttosto, si sono manifestati liberamente per la sua colpevole assenza.

Ne hanno tratto ancora più vigore l'aggressività e la crudeltà voyeuristica, acuite dall'inclinazione verso il risultato immediato. Alcuni giovani subiscono la fascinazione estatica per le immagini di morte da loro stessi prodotte, muovendosi in un contesto che induce a guardare il mondo come se fosse un corpo nudo, alla propria ed altrui esistenza come ad un «oggetto erotico da possedere visivamente».²¹⁷

Questi ragazzi sono attori principali della violenza totalizzante raccontata da una cronaca compiacente, che copiosamente riempie le sue pagine e pesca tra le notizie dell'orrore.²¹⁸ Alcuni affidano le loro imprese violente alla memoria sempiterna delle immagini filmate, perché vengano cooptate dalla televisione o dalla rete e replicate per sempre. Dunque, il sistema narrativo centrale del nostro tempo – almeno per ciò

²¹⁶ SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit., posiz. 1294 e *passim*.

²¹⁷ Ivi, posiz. 1082.

²¹⁸ «È la violenza di un mondo che non lascia agli esclusi nessun altro mondo – passato, presente o futuro – cui sentire di appartenere. È la violenza contro l'umanità tutta di chi non ha più umanità alcuna. Io sono solo, loro sono tutti» (ivi, posiz. 857).

che concerne il racconto popolare – si rivela catodico e non intende generare emozioni catartiche ma suscitare attrazione, attenzione superficiale e morbosità.

Così, il condiviso deserto emotivo viene ripopolato – per poco tempo, fino al prossimo delitto – da protagonisti crudeli ed evanescenti e da vaghi assertori di sdegno. Rispetto a questo vuoto, i giovani stragisti hanno scelto una postazione diversa da quella di vittime impotenti o di spettatori passivi. Questo è il ruolo che spetta agli altri che scorrono i frammenti del delitto, in televisione, senza voler incorporare o assumere l'oggetto. Si affidano allo schermo, che attutisce la partecipazione al dolore rappresentato e filtra l'avvertimento del fluire del tempo, attestando tutto in una perenne cattività.²¹⁹

Prende contorno, sottolinea Scurati, la sensazione che il mondo giovanile rappresenti una minaccia vaga, oscura e impalpabile, una sorta di «placca tettonica alla deriva sotto la superficie dei continenti».²²⁰ Un profondo solco antropologico rende i ragazzi, i loro corpi, incomprensibili ed estranei, al punto che nessuno osa più davvero avvicinarli. Soltanto tra loro, nella somma delle singole individualità, nel gruppo o branco, o addirittura nell'accumulo di cadaveri, si liberano dalle distanze e si sentono uguali. In questo istante di sovrapposizione dei corpi – vivi o morti – Canetti aveva circoscritto la felicità e il sollievo estremo: nessuno è di più o meglio ma tutti sono massa.²²¹

²¹⁹ Cfr. in merito anche G. FERRONI, *La scuola impossibile*, Roma, Salerno Editrice, 2015.

²²⁰ SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit., posiz. 572.

²²¹ CANETTI, cit., posiz. 102 e segg.: «Ma l'istante della scarica, tanto agognato e tanto felice, porta in sé un particolare pericolo. È viziato da un'illusione

Secondo Scurati, l'ultimo intellettuale che davvero è riuscito ad entrare nel tracciato dei ragazzi e ad interagire con loro è stato Pasolini. Dopo di lui la comprensione dell'universo giovanile è avvenuta approssimativamente, lasciando che si allargassero zone d'ombra, in cui ora è difficile orientarsi.²²² All'interno di esse, risalta, come una colpa, la mancata costruzione di una condivisa tassonomia del dolore:

Morte e sofferenza non sono affatto un dato naturale, come credono gli sciocchi, ma un'esperienza costruita culturalmente. La crudeltà degli adolescenti è un difetto di immaginazione, è aberrazione del grande tema sacrificale; quando vedono qualcuno morire o soffrire, non pensano più: «Quello muore o soffre al posto mio», ma «Quello muore o soffre e io no».²²³

I giovani – collocati, nella nostra società, al centro di un vero e proprio culto – sono spietati perché non sono stati abituati a percepire la morte²²⁴ e per questo liberi da ogni vincolo

di fondo: gli uomini che d'improvviso si sentono uguali, non sono divenuti veramente e per sempre uguali. Essi tornano nelle loro case separate, vanno a dormire nei loro letti. Essi conservano la loro proprietà e non abbandonano il loro nome. Non cacciano di casa i loro parenti. Non fuggono dalle loro famiglie. Soltanto con autentiche conversioni gli uomini rinunciano ai loro vecchi vincoli e ne formano di nuovi.

²²² «Ora, però, non essendoci più una precisa linea di demarcazione ideologica o di rivendicazione politica a dividere l'animale vecchio da quello giovane, l'inflessibile alterità dei nostri ragazzi risulta ancora più inquietante di allora. Appare quasi come l'effetto di una mutazione etologica. È come se, in seno alla specie umana, si fosse prodotta una subspeciazione. La mutazione, però, è ovviamente culturale e tecnologica» (SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit., posiz. 518 e segg.).

²²³ Ivi, posiz. 531.

²²⁴ «L'uomo moderno può pure fare i calcoli sulla morte e "assicurarsi" contro di essa in mille modi, questa tuttavia non esiste più per lui come oggetto di una vera intuizione. Egli non vive "in presenza" della morte. E ciò perché un gio-

morale, dalla vergogna, dal senso del tragico e della sofferenza, che per loro restano astratti.

In questo gli adulti hanno omesso una parte fondamentale della loro funzione educativa, che avrebbe dovuto permettere ai ragazzi di costruire l'esperienza del dolore senza prenderla in prestito dagli altri, senza identificarla nella rappresentazione proposta dalla televisione. L'uomo moderno – per dirla con Max Scheler – non sa più che deve «morire la sua propria morte», anzi s'affanna per allontanare da sé questo pensiero:

Ecco che la morte rimossa, la morte «presente» divenuta invisibile, e dissolta dalla paura fino ad un punto «d'inesistenza», oramai si trasforma in questa violenza assurda, in questa brutalità che riveste agli occhi dell'uomo moderno, quando si è confrontato con essa. Essa non arriva oramai che come una *catastrofe*. Non si «muore più la morte onestamente» e coscientemente. [...] Questo nuovo tipo d'uomo è, è vero, «individualista», ma sembra definirsi a se stesso attraverso il suo io sociale in cui egli è completamente perduto, e cioè attraverso l'«immagine» che gli altri hanno di lui e con ciò che egli è in questa immagine. E in questo modo non è che l'altro che muore, ed egli stesso muore solo come «un altro» per gli altri.²²⁵

dizio non può mai trionfare su di una illusione, positiva o negativa essa permane sempre, che io giudichi la cosa irreali o no, che io ci faccia i conti o no. L'inesistenza della morte – ecco una forma di illusione negativa della coscienza moderna. In se stessa la morte non è più di chi muore: perché la *paura* ne ha allontanato l'idea; questa è stata messa in fuga dalla stessa angoscia vitale che ha sottomesso tutta l'esistenza allo spirito del calcolo. [...] Niente di strano, quindi, che la venuta della morte non appaia più come compimento necessario del senso di una vita, ma al contrario che faccia sbarrare gli occhi a tutti gli interessati – come quando si dà la testa contro al muro» (M. SCHELER, *Morte e sopravvivenza*, in *Il «senso» della morte. Contributi per una sociologia della morte*, a c. di A. Caviechia Scalamonti, Napoli, Liguori, 1984, p. 77).

²²⁵ Ivi, p. 78.

Porre il problema del distacco induce a riflettere sulla sopravvivenza, sul presentimento del prossimo destino, legato all'antioriorità e alla posteriorità.²²⁶

Se non si avvertono questi raccordi, la morte resta un'imperfezione radicale da esorcizzare e rimuovere e la sua perdita di significato si traduce nella rinuncia alla piena esperienza del senso, che è la vita stessa.²²⁷ Ed è questa la vera catastrofe, l'incapacità dell'uomo di accettare la morte come evento naturale. Eppure, in qualche modo bisogna imparare a finire.

Se ogni morte crea un vuoto e l'affannosa necessità di riempirlo, l'assassinio di tanti giovani non può che produrre profonde lacerazioni ed un trauma difficile da superare. La moltitudine dei corpi assurge così a simbolico campo di una battaglia epocale e collettiva.²²⁸

La strage può rivestire una valenza ancora ulteriore. Per Robert Blauner:

²²⁶ Per Edgar Morin il «trauma della morte è in qualche modo tutta la distanza che separa la consapevolezza della morte dall'aspirazione all'immortalità, tutta la contraddizione che contrappone il fatto della morte in sé per sé all'affermazione della sopravvivenza» (E. MORIN, *L'uomo e la morte*, Trento, Erickson, 2015, p. 37).

²²⁷ Cfr. in merito J. FREUD, *Il significato della morte e il progetto collettivo*, in *Il «senso» della morte*, cit., p. 90 e *passim*.

²²⁸ «Ma quando muoiono persone che occupano un posto significativo nelle funzioni vitali della società – socializzazione dei giovani, produzione del sostentamento e mantenimento delle cerimonie rituali – la loro importanza non può essere facilmente ridotta. Morendo prima di aver svolto la propria parte di lavoro e prima di aver visto i propri bambini cresciuti e inseriti nella vita adulta e con una loro famiglia, essi muoiono senza aver terminato i loro compiti» (R. BLAUNER, *Morte e struttura sociale*, in *Il «senso» della morte*, cit., p. 146). In merito anche J.F. HOFFMAN, *Mortal No: death and the modern imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1964; R.J. LIFTON, *Psychological effects on the atomic bomb in Hiroshima: the theme of death*, in «Daedalus», 92, 1963, pp. 462-497.

Il fatto che parecchie persone muoiono all'improvviso, in molte di queste situazioni, rende impossibile mitigare, attraverso cerimonie di rispetto, gli effetti che tali eventi hanno sui sopravvissuti. Dato che queste morti sono causate da agenti umani, l'impersonalità dell'autore e la distanza tra lui e la sua vittima rende impossibile attribuire la responsabilità a cause comprensibili. A causa dell'immediatezza dell'impatto, la morte della vittima non può essere inserita nel corso della sua vita. Infine, la società sperimenta una crisi di significato quando la minaccia di morte pervade l'atmosfera e non può essere assorbita in un contesto religioso e filosofico.²²⁹

Dunque, né le cerimonie commemorative né le spiegazioni imbastite dagli psicologi possono rendere controllabili – anche incasellandoli tra i più atroci, paradossali momenti del vissuto – simili accadimenti. I cadaveri insanguinati sono intenzionalmente offerti alla vista di tutti, perché il trauma possa verificarsi e scalfire il comune diniego della morte. In questa prospettiva, le stragi possono rappresentare un estremo sforzo conoscitivo per riappropriarsi della verità.

Nel *Sopravvissuto*, Vitaliano ha annientato i suoi professori per chiudere la questione del genocidio e provare a rispondere alla domanda aperta sulla scaturigine del male. Al tumulto dei loro corpi straziati si contrappone il profilo del suo, solido, perfetto, bastevole a sé per tutto. È la proiezione di chi è rimasto in vita e per questo deve far cessare il lutto, appellandosi al racconto. Intorno al corpo – prolungamento della mente verso l'esterno e continuità dell'individuo nello spazio –, infatti, si imbastiscono storie.

²²⁹ BLAUNER, cit., pp. 165-166.

Sulla trionfante fisicità di Vitaliano, Marescalchi aveva costruito la nostalgica trama della sua giovinezza perduta e tradita. Di questa relazione sbilanciata, sostiene Giuliana Benvenuti, il ragazzo «ripaga, e insieme punisce, il proprio professore, lasciandolo in vita».²³⁰ E tuttavia si salva la vita a chi è sconfitto perché resti in uno stato di eterna sottomissione, a riprova dell'esistenza di chi ha vinto.²³¹ Il professore è stato risparmiato forse per questo motivo, per testimoniare la disumanità del carnefice. Il male si esprime per asimmetrie, in un costante disequilibrio per confermare che si muore da una parte sola, ma a turno, e che si può essere vittime o assassini, ma a giorni alterni, nel bestiario che popola quotidianamente i palinsesti.²³² Per Scurati

la malattia spirituale del nostro tempo è di tipo speculativo. La cronaca, si sa, è specchio del presente. Ma quando non c'è altro al mondo che non sia il presente, lo specchio finisce con il riflettere sempre e soltanto l'immagine di se stesso. All'infinito. [...] Cattiva infinità. Cronachismo, cronicismo.²³³

In questa bolla, tutti si percepiscono sopravvissuti, scampati ai fatti drammatici che ogni giorno vengono mandati in onda. Non importa che siano accaduti altrove: l'immedesimazione e la rarefazione di sé rendono gli spettatori dei supersti-

²³⁰ BENVENUTI, cit., p. 7.

²³¹ Cfr. G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, «La Nuova Italia», 1996. Hegel ha osservato che la vittoria che segue il duello finale non gratifica appieno il vincitore perché il morto, ormai annullato, non ne può più riconoscere la sovranità.

²³² Cfr. SCURATI, *Guerra*, cit.

²³³ SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit, posiz. 3113 e *passim*.

ti. Nella letteratura di guerra, ha osservato Giancarlo Alfano, era il reduce a catalizzare l'attenzione perché con la sua testimonianza faceva conoscere la battaglia, ne restituiva l'orrore e la gloria.²³⁴ La scrittura raccoglieva le sue parole, che erano passate «di bocca in bocca», e ne descriveva il corpo provato. Nell'assetto testimoniale, secondo Walter Benjamin, il romanzo è subentrato all'epica, rimestando tra materiali e dati raccolti non direttamente e facendo traslitterare nella narrazione gli eventi traumatici.²³⁵ In questo tracciato, il rapporto del sopravvissuto con il mondo veniva descritto come un'impresa morale, in grado di rinnovare compiutamente i prodromi del vivere stesso.²³⁶

Nell'informazione dei media, che è la forma predominante nella condizione tardomoderna – questa alta disposizione è assente. Per Scurati

Si recide definitivamente, e simultaneamente, sia il legame della comunicazione con la narrazione sia quello con l'esperienza. Ne consegue che, nell'età del dominio dell'informazione, l'uomo è aprioristicamente estraneo alla dimensione del senso poiché è tagliato fuori della propria esperienza.²³⁷

A differenza dello scrittore, il telegiornalista non può cedere il contenuto delle notizie nel tessuto della vita; e conte-

²³⁴ Cfr. G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012, p. 9.

²³⁵ W. BENJAMIN, *Angelus novus* (1962), a c. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1998, p. 248.

²³⁶ Cfr. in merito, C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006; A. WIEVIORKA, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999.

²³⁷ SCURATI, *Guerra*, cit., p. 228.

stualmente il telespettatore riceve dei dati frammentari, che non riesce a legare insieme in un tracciato consequenziale. Dunque, nella comunicazione televisiva non c'è alcuno statuto letterario, anche se oggi, nei suoi palinsesti, la narrazione viene frequentemente evocata.

Questa aporia non genera alcuna pienezza di conoscenza ma un profondo straniamento. E la letteratura stessa appare depauperata, inefficace, forse per la prima volta da quando è stata generata.²³⁸ Ancora nel XX secolo si comportava come estensione del pensiero, che produceva e organizzava ipotesi applicabili a molteplici aspetti dell'esistenza, e deteneva la coincidenza del *verum* e del *factum*. Oggi, i testi letterari, pur essendo adoperati largamente in tutti gli ambiti sociali, non risultano più determinanti.

Soprattutto, sostiene Alberto Casadei, non lo sono più sul piano ermeneutico, che nell'immaginario collettivo viene subordinato «a quello delle immagini-emblemi-icone».²³⁹

Per questo nella letteratura contemporanea si sono abbandonati i modelli *finzionali* tradizionali per arrivare a vitali contaminazioni, forme aperte, largamente fruibili e articolate su nuclei di senso semplici.²⁴⁰

²³⁸ «Siamo [...] nell'epoca della riduzione del mondo alle sue immagini: per questo, la mia generazione di scrittori ha dovuto affrontare il problema di come trasformare in opera letteraria l'assenza di un mondo eclissatosi assieme all'autorità del vivere e della testimonianza» (SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza*, cit., p. 141).

²³⁹ A. CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 203.

²⁴⁰ Secondo Casadei questo si è già evidenziato nell'ultima fase del XX secolo, quando si è verificata «una svolta cognitivamente forte, sia perché la tradizione è scissa in particelle da citare formando agglomerati tendenzialmente aperti [...]; sia perché le potenzialità ermeneutiche connesse al visuale in tutti i suoi aspetti

Per raccontare avvenimenti tragici ed estremi realmente accaduti (guerre, genocidi, stragi) non bastano né la rappresentazione realistico-documentaria, né i modelli classici: né potrebbe essere diversamente, dovendo «veicolare, come nucleo di senso fondativo, la credibilità dell'incredibile». Così, necessariamente, gli archetipi della tragedia e dell'apocalisse sono stati attualizzati e calibrati sulla cronaca. Si è trattato di un ampliamento orizzontale, per creare legami ma anche per approntare una strategia capace di far leva sulle «potenzialità biologico-cognitive nell'epoca della virtualità sempre più accentuata».²⁴¹

Anche il romanzo è stato riformulato, con l'innesto delle linee del saggio,²⁴² dell'inchiesta su un impiantito storico o ispirato alla cronaca.²⁴³ In questa direzione si sono mossi Fran-

sono più facilmente condivisibili rispetto a quanto avviene con le scritture (letterarie e non)» (ivi, p. 175).

²⁴¹ Ivi, p. 164.

²⁴² «Il romanzo-saggio moderno ha una preistoria lunga e scandita da soglie. Quando il classicismo e il platonismo estetico cristiano impregnano lo spazio letterario occidentale, molti testi appartenenti alla famiglia del *novel* si presentavano circondati da infrastrutture allegoriche esposte nella forma del concetto. E tuttavia, fra quegli apparati di idee e gli apparati di idee che circondano i romanzi degli ultimi due secoli, interviene una frattura incolmabile: l'etere concettuale premoderno considera scontato che gli universali siano noti e condivisi, tratta la vicenda come un *exemplum* e si serve di categorie "moralistiche"; l'etere concettuale moderno non presuppone che gli universali siano noti e condivisi, non tratta la vicenda come un *exemplum* e si serve di categorie storico-dinamiche. Da questo punto di vista, la genealogia del romanzo-saggio conosce una prima trasformazione decisiva all'inizio del XIX secolo. [...] Il romanzo-saggio moderno nasce quando il baricentro dell'opera si sposta verso la riflessione» (MAZZONI, cit., p. 314).

²⁴³ Per Barenghi questa pratica letteraria incline alla combinazione di tipologie diverse sta ad indicare un'urgenza, un'intima necessità, che ha indotto alcuni scrittori a progettare questi testi non «come prodotti secondari rispetto ai romanzi o ai racconti di invenzione, ma come esperienze indispensabili a ristabilire le misure di un rapporto con il mondo. Più precisamente: a ricostruire un contatto con la realtà che superasse le convenzioni letterarie e le mistificazioni mediatiche» (BARENGHI, *Prima di Gomorra*, cit., p. 8).

chini e Scurati, non perdendo mai di vista il nesso antropologico che da sempre ha legato la violenza e il racconto.

Nell'intersezione tra finzione e romanzo storico,²⁴⁴ che è il genere a cui dichiara di guardare, Scurati ha ritrovato la forza del discorso narrativo, straordinaria risorsa che nei secoli ha contribuito a scongiurare l'estinzione della specie umana.²⁴⁵ La letteratura deve continuare a smuovere l'immaginazione per contrastare l'approssimarsi «della forza bruta sulla nuda vita».²⁴⁶ Per questo

Non sarà, perciò, forse, del tutto inutile tentare di innalzare al livello di una riflessione epocale i sanguinosi fatti di cronaca che, con cadenza settimanale o mensile, scuotono l'opinione pubblica in brevi fiammate d'attenzione per poi subito essere dimenticati a beneficio di nuove micro-tragedie fresche di stampa. Non lo sarà soprattutto perché una delle caratteristiche della violenza della cronaca è proprio quella di ridursi a una congerie di fatti minuti e dispersi, di negarsi al pensiero rendendo apparentemente impossibile un loro inquadramento dentro una visione del mondo, una comprensione che abbracci il passato, il presente e il futuro della nostra vicenda individuale e collettiva.²⁴⁷

In questo impegno, la letteratura può trovare la sua direzione e – a fronte di saperi inadeguati a reagire alla quoti-

²⁴⁴ Cfr. in merito MAZZONI, cit., p. 220: «Oggi l'etere concettuale dei romanzi contemporanei che si richiamano alla tradizione del *novel* è fatto in gran parte di nozioni storico-dinamiche. Nella sua forma banale e ordinaria, questo vocabolario filosofico trova espressione nelle categorie di senso comune con cui siamo soliti interpretare la vita».

²⁴⁵ SCURATI, *Letteratura e sopravvivenza*, cit., pp. 18-19.

²⁴⁶ Ivi, p. 19.

²⁴⁷ SCURATI, *Dal tragico all'oscuro*, cit., pp. 57-58.

diana apocalisse – può mobilitarsi non per produrre illusorie consolazioni ma per interpellare il lettore, perché cooperi alla sua salvezza. È il “conforto narrato” cui allude Kermode,²⁴⁸ che prova a sostenere l'uomo nell'assurdo di una modernità libera dai rapporti col passato e priva di legami con il futuro, immersa in una ininterrotta “transizione”, in una perpetua crisi che vuole essere rappresentata.²⁴⁹

E lo scrittore, suggerisce Scurati, non può sottrarsi, né defilarsi, occupando la postazione di osservatore esterno. Deve integrarsi all'apocalisse. Si sta al mondo come si sta alla fine del mondo.

²⁴⁸ «Le semplici profezie apocalittiche implicavano una stretta concordanza fra inizio, metà e fine. Così l'apertura dei sigilli doveva corrispondere a degli eventi storici tramandati. Tale armonia resta sempre un desiderio profondo, ma è difficile ottenerla quando l'inizio si perde nelle oscurità del passato e nell'abisso del tempo, e la fine non si riesce a prevedere. Cambia, allora, la nostra idea del tempo, i romanzi si adeguano alla nuova complessità delle spiegazioni che diamo della realtà, queste stesse spiegazioni si complicano. Il conforto che chiediamo ora alla narrativa è un conforto più difficile di quello che l'arcangelo offriva a Adamo» (KERMODE, cit., p. 34).

²⁴⁹ Ivi, cit., p. 103. E ancora: «Questa è una testimonianza della sua vitalità, una vitalità che dipende dalla sua reale rispondenza alle nostre paure e ai nostri desideri. Riconosciuta, qualificata dallo scetticismo dei colti essa è – anche quando è ironizzata o rinnegata – un elemento essenziale dell'arte, una componente perenne della letteratura di crisi. Se si dimentica il suo passato, ecco che subito si affonda in una stereotipata mitologia. Dobbiamo mettere a frutto la nostra conoscenza delle costruzioni della fantasia. Ci serve per spiegare ciò che è essenziale e ciò che è eccentrico nel primo modernismo e per purificare l'arte contemporanea della trivialità e della stereotipia. [...] I critici dovrebbero sapere qual è il loro dovere» (Ivi, p. 123).

V.

Maestri

Il professor Marescalchi se ne andò a dormire
e sognò milioni di giovani dementi internati in
migliaia di aule scolastiche come in altrettante
celle d'isolamento di manicomi criminali.

A. Scurati, *Il sopravvissuto*

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba.

Dante, *Paradiso*, X 25

La tragedia ha reso Marescalchi consapevole del calibro dell'impatto commensurato al ruolo di insegnante, delle trascendenti implicazioni che può comportare, nonostante venga riservata ad esso, e alla scuola, grigia considerazione. Un mondo composto da donne e uomini che divenuti adulti continuano a prepararsi meticolosamente, ogni anno, riannodando il fiocco, che «in un'infanzia ormai remota le mamme avevano stretto al colletto del loro grembiule perché fossero in ordine per il primo giorno di scuola».²⁵⁰

In questa moltitudine Andrea si sente solo, sentinella senza più missione su uno sperduto avamposto a vigilare, scrutare

²⁵⁰ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 367.

l'orizzonte muto.²⁵¹ *Non so più perché sono qui. Nessuno di noi lo sa.*²⁵²

Marescalchi è rapidamente attraversato da questo pensiero, preludio ad una lunga riflessione sull'evoluzione dell'istituzione della scolarizzazione universale, che l'ha portato in questo punto, ultimo anello di una catena piena di intoppi. Nella metà del 1800 la scuola era stata progettata come «strumento di controllo delle ideologie sovversive e delle spinte centrifughe allignanti nella società di massa».²⁵³ Una leva utile per tenere in equilibrio un mondo sbilanciato e ingiusto ed offrirgli prospettive:

Per tutelare l'ordine borghese dalla minaccia portata dalle masse popolari, radicate e inurbate con la violenza della modernità, un'ideologia conservatrice si era allora inventata l'idea progressista dell'istruzione universale. Tutti a scuola, a imparare l'ordine universale. L'insegnamento del

²⁵¹ Nel suo saggio *La scuola impossibile* le riflessioni di Giulio Ferroni (cit., posiz. 71-75) sembrano convergere verso la stessa direzione, ovvero verso le sensazioni di angoscia e inadeguatezza che spesso riguardano gli insegnanti: «Intanto tra gli sguardi interni sempre più depresso appare quello degli insegnanti: su di loro, sul modo in cui si trovano a guardare alla loro vita scolastica, si carica l'effetto di depressione dato da tutti quegli sguardi esterni, dal moltiplicarsi delle complicazioni burocratiche, tra formule, decreti e micro riforme, obiettivi, piani formativi, valutazioni e controvalutazioni. Depressi dalle continue proclamazioni della loro insufficienza e arretratezza, dal diffondersi di modelli sociali ed economici che conducono sempre più a svalutare il loro lavoro e a far crollare il loro residuo prestigio, dalle stesse difficoltà della loro vita quotidiana, acute dalla crisi (e non si dimentichi che le loro basse retribuzioni tolgono ogni spazio per un adeguato aggiornamento culturale)». Eppure, nella scuola confluisce molto di più che il semplice impegno lavorativo: «Dentro la scuola c'è sempre la vita intera di coloro che vi sono dentro, anche con il di più di desideri, di scontentezze, di disagio, di dolcezza, di aggressività e anche di cattiveria, che si espande nelle menti e nei corpi dei vari soggetti, nella loro acerba e tumultuosa giovanile vitalità» (ivi, posiz. 86).

²⁵² SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 368.

²⁵³ *Ibidem*.

male poteva essere contrastato solo con l'insegnamento del bene.²⁵⁴

Proprio in questo momento storico, nel febbraio del 1848 – dunque al cospetto delle urgenze del Risorgimento – Francesco De Sanctis era riuscito a spingersi oltre. Nel *Discorso a' giovani* inclinava sull'ampia categoria della "classe", sottolineando quanto fosse necessario per i ragazzi incontrarsi, quasi con spirito marziale, per codificare nell'ampia partitura della gioventù prodromi e principi comuni, anteriori alla definizione delle stesse strutture dell'istruzione di Stato:

Giovani, voi eravate una volta individui: ora esser dovete una classe. Importa che gl'individui si riuniscano in classi; importa che di sopra alle particolari opinioni stieno saldi alcuni principi a cui tutti ubbidiscano; il che è mestieri massimamente a' giovani, troppo sensitivi, e troppo facili a ricever nell'animo ancor nuovo di ogni sorta impressioni. Voi esser dovete; voi siete una classe. Ché quando gli uomini diccano di doversi confidare ne' giovani, quando diccano: – Viva è la fede ne' giovani, e la patria è religione in loro, – quando attribuivano a voi un sentimento comune; essi vi hanno fatto una classe. Vi manterrete voi tali? Nol so: oggi ci ha molti interpreti dell'avvenire; io vi guardo con lo sguardo dubbioso. Nol so: dirò solo che tali voi sarete, quali vi farà l'opinione. L'opinione è onnipotente, e voi lo sapete. Ma tali vi farà l'opinione, quali voi meriterete di essere. L'opinione è la ragione stessa fatta dal popolo, e voi lo sapete.²⁵⁵

L'universalità morale della classe, in cui germinano e si definiscono le pulsioni nuove più vere, è indicata da De Sanctis

²⁵⁴ Ivi, p. 368.

²⁵⁵ F. DE SANCTIS, *Discorso a' giovani*, Napoli, Dallo Stabilimento all'Insegna dell'Ancora, 1848, p. 4, poi in *Opere*, a c. di F. Ferri, Torino, Einaudi, 1960, vol. XV.

per consentire ai giovani di identificarsi e di riconoscersi e tuttavia sarà messa sotto duro attacco proprio da loro nel corso del Novecento. Le stragi perpetrate nelle scuole ne riverberano l'odio e il desiderio che l'istituzione sia distrutta. È l'espressione della ferocia cieca «contro un'intera classe, di un uomo senza più una classe alle spalle, senza più appartenenza umana».²⁵⁶

Dopo l'Unità di Italia, a sostegno della nascente scuola, la letteratura era stata investita lateralmente del compito di elaborare un'estetica dell'insegnamento da riflettersi su maestre e maestri. Le loro figure dovevano essere nobilitate nella rappresentazione letteraria e consegnate, al comune immaginario, con caratteristiche incisive e significative. Con *Cuore* di Edmondo De Amicis²⁵⁷ si era celebrata la loro valorizzazione come fondamentali «intellettuali di base».

²⁵⁶ SCURATI, *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit., posiz. 841.

²⁵⁷ La prima edizione di *Cuore* fu pubblicata dall'editore Treves di Milano nel 1886 ed uscì in coincidenza con il primo giorno di scuola del Regno. Nella «Critica» del 1903, occupandosi della straordinaria fortuna letteraria di Edmondo De Amicis, Benedetto Croce si era soffermato attentamente sul rapporto privilegiato, solidissimo, che lo scrittore piemontese era riuscito ad instaurare con il suo pubblico. Il filosofo – ha osservato Emma Giammattei – soprattutto in questo caso «coniugava testimonianza personale e concreta attenzione all'uso reale e, si vorrebbe dire, addirittura fisico, dell'oggetto-libro» (E. GIAMMATTEI, *Rhetorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 55). In proposito, Croce raccontava che, volendo nuovamente occuparsi di De Amicis e non «ritrovando» più in casa alcuni dei suoi volumi, aveva mandato a prendere in prestito i libri da una biblioteca pubblica. Ne aveva ricavato un'esperienza davvero unica: «Gli esemplari recatimi erano in tale stato di consunzione e di unzione, che per igiene ho dovuto provvedermi subito dal libraio di quelli nuovi. Ma, nel guardare qua e là le pagine di quei malridotti esemplari, vi ho scorto continui segni ed esclamazioni dei lettori: *Bello! Grazioso! Vero! Carino! Sublime!* Il sublime è un po' troppo, ed è dovuto al vostro calor giovanile, o ignoti lettori; ma di *bello* e di *graziosi* e di *veri* e di *carini* avete avuto ragione a seminare i margini di quei prediletti e tormentati volumi» (ivi, pp. 55-56). Cfr. inoltre B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1914-1915, vol. I, p. 161.

L'operazione ha avuto un certo concreto impatto storico soprattutto per De Amicis, che ha reso, sottolinea Vittorio Spinazzola, «gli umili lavoratori della scuola» protagonisti

decisivi per l'acculturazione del paese e proposti alla venerazione pubblica. In *Cuore* non appare il nome di alcuno scrittore o artista, antico o moderno: le sorti dell'umanesimo appaiono affidate alla schiera anonima degli insegnanti elementari. E l'insistenza sulle loro condizioni di disagio economico fa risaltare ulteriormente la dedizione di cui danno prova.²⁵⁸

Cuore – incardinato nella letteratura di massa, «ricettacolo e traduzione di impulsi, di angosce, di pregiudizi, di sogni dell'animo collettivo» –²⁵⁹ ha delineato il nobile ruolo dei primi maestri, accogliendo un sentire diffuso. Per l'estrema coerenza della visione e la potenza dell'immaginazione figurativa ha ripreso un'esigenza comune e, nonostante fosse prodotto proprio del mondo umbertino piemontese, ha offerto un repertorio vasto di simboli, in un universale appello alla concordia. È stato percepito come il *Bildungsroman* di una generazione, e di una nazione in pieno tempo di edificare.

Tra i riconoscibili bisogni della piccola borghesia e il corollario delle vicende banali eppure eroiche, laiche eppure sacre, ha rappresentato una fase importante della storia italiana, durante la quale l'istituzione scolastica appena nata richiedeva di essere sostenuta e legittimata.

²⁵⁸ V. SPINAZZOLA, *I ragazzi di Cuore*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a c. di G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro, Pisa, ETS, 2014, p. 407.

²⁵⁹ Cfr. J. DUBOIS, *Per una critica letteraria sociologica del libro*, in *Letteratura e società*, a c. di R. Escarpit, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 50-67, qui a p. 66.

Francesco De Sanctis, il primo ministro dell'Istruzione nella nuova Italia, investiva l'insegnamento di una rilevanza straordinaria: egli stesso, in prima persona, ne aveva misurato la forza. Nella *Giovinezza* aveva ricordato le lunghe giornate trascorse da studente nella palestra di Basilio Puoti e i mesi della sua entusiasmante esperienza di professore.²⁶⁰ Per De Sanctis la scuola era stata un'occasione di scambio, di partecipazione a quel progetto di crescita individuale – ma sempre collettiva – che si configurava nella quotidiana interlocuzione tra docente e discente. E inevitabilmente era sconfinata nella militanza per la libertà, contro l'oppressione politica. Nell'agosto del 1872, in un altro discorso pronunciato davanti ai giovani, De Sanctis indicava nell'istruzione la «fonte primaria per la trasformazione della società italiana e la sconfitta delle sue ataviche abitudini e mollezze».²⁶¹

Nell'analisi in retrospettiva storica che Scurati affida al suo professor Marescalchi manca qualsiasi riferimento a questo primo momento di fiducia: la politica scolastica dell'800

²⁶⁰ Cfr. G. SAVARESE, *Introduzione a F. DE SANCTIS, La giovinezza*, Napoli, Guida Editori, 1983. La scuola di De Sanctis era nella ampia casa («Mi parve la più bella casa che uomo potesse avere. Un gran cortile, belle scale, posta quasi tutta a mezzogiorno, con un giardino dirimpetto e un grazioso terrazzino. La casa era all'antica, con grandi finestre e grandi sale. A dritta era una sala capace di meglio che trecento persone, bene areata, piena di luce. Lì m'installai», ivi, p. 141), presa in affitto presso il «larchetto di San Pellegrino, a San Paolo», nella zona del Museo Nazionale. Tra gli studenti, napoletani e provenienti dalle province del Regno, vi erano Pasquale Villari, Camillo De Meis, Carlo Pavone, i fratelli De Judicibus, Orazio Pansini, Felice Nisio, Giuseppe De Luca, Liborio Menichini, Francesco Corabi, i fratelli Mazza, Diomede Marvasi e, da Venosa, Luigi Lavisa.

²⁶¹ T. IERMANO, *L'uomo di Machiavelli, il realismo e la nuova Italia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 2008, pp. 17-63, qui a p. 33. Cfr. anche M. GRIMALDI, *Francesco De Sanctis e la scuola del Risorgimento*, in «Bel-fagor», LXVI, 5, 2011, pp. 529-542.

viene ricondotta, più che al pensiero liberale, all'ideologia opportunistica del nascente fenomeno del capitalismo, proteso verso il coinvolgimento di tutti gli ordini della società. Nei suoi statuti strumentali e genericamente libertari, albergava un'idea di scuola propaggine della società costituita, e dunque opificio aperto quasi ad ogni ceto, per eliminare l'ignoranza e per consentire ai giovani di inserirsi nel sistema.

Agli inizi del 1900 lo slogan «tutti a scuola!» – proseguiva Marescalchi – era stato annunzio del rimescolamento di ogni solida presunzione ed istanza borghese:

L'acculturazione delle masse era divenuto un momento fondamentale della coscienza di classe, passaggio indispensabile all'emancipazione dall'oppressione di quello stesso ordine sociale che nelle intenzioni dei borghesi doveva, invece, servire. La rivoluzione adesso viaggiava sulla punta delle picche e tra le righe degli abbecedari. La rivoluzione era il fucile sulla spalla dell'operaio e il libro nella tasca della sua giubba rossa. Infine, dopo la metà di quello stesso secolo, quando la marcia della storia aveva smesso il passo dell'oca per adottare quello dell'ubriaco, del suo grande avvenire alla scuola era rimasto soltanto il compito servile di fungere da improprio ammortizzatore sociale.²⁶²

Nella seconda metà del secolo, quindi, la scuola è stata percepita – ed ha lavorato per garantire questa immagine di sé – la sola occasione di crescita e di riscatto sociale. Questa proiezione, in relazione stretta e spesso problematica con la comunità, ancora una volta ne ha confermato il valore di strumento di progresso comportamentale, ideologico, culturale

²⁶² SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., pp. 368-369.

per i gruppi meno avanzati, e nello stesso tempo di limite, addirittura di elemento di regresso o per lo meno di stasi, in relazione alla situazione generale.²⁶³

Ha notato Benvenuti che la critica di Scurati alla logica del tardo capitalismo nasce dallo sguardo apocalittico, dall'interpretazione dei segni dell'inarrestabile decadenza della società occidentale.

Ed in questo contesto la scuola può essere al contempo osservatorio privilegiato della crisi stessa,²⁶⁴ e temporaneo rimedio per una realtà profondamente ferita, fiaccata dalla disoccupazione.

È poco più di un "parcheggio" per milioni di ragazzi, ai quali viene ritardato l'ingresso in un mondo del lavoro inconsistente, inadeguato:

Di quell'enorme tempo laico, custodito dalla vestale della conoscenza, non rimaneva oramai niente di più che una tettoia, una sottile lamiera ondulata. A questo si era ridotta

²⁶³ Non solo. Ha osservato Ferroni che: «Molti modelli pedagogici fanno riferimento a società ideali, a contesti di democrazia felice, in sempre progressiva espansione civile ed economica, capace di attutire o neutralizzare ogni conflitto, in un equilibrio sociale sostanzialmente egualitario o comunque percepito come tale. Gran parte della pedagogia "democratica", orientata sulla "centralità dello studente", sulle esigenze di base, attenta a forme culturali "popolari" e alternative, sembra rispondere a modelli antropologici e a orizzonti di sviluppo della società legati alle prospettive democratiche messe in campo tra gli anni '60 e '70, ma completamente scalzate dagli sviluppi successivi» (*La scuola impossibile*, cit., posiz. 288-289).

²⁶⁴ Cfr. BENVENUTI, cit. In *Gli anni che non stiamo vivendo*, Scurati ribalta la questione del senso di insoddisfazione che attraversa la comunità dei docenti italiani, considerandolo come una risorsa: «Dobbiamo, invece, tenerci ben saldi a quel diffusissimo senso d'insoddisfazione che ogni giorno centinaia di migliaia di docenti di ogni ordine e grado provano, perché consci di non svolgere più il proprio ruolo di insegnanti e di educatori. È da lì che si dovrà ripartire» (cit., posiz. 2824 e *passim*).

la culla dell'umanità futura: una pensilina, destinata a riparare dalla pioggia d'inverno e dal sole d'estate, in attesa che passi la navetta aziendale diretta al posto di lavoro.²⁶⁵

Nitidamente il professor Marescalchi ritiene di poter ricondurre a questo il senso di vuoto suo e di milioni di professori, aggiogati nell'impervia fatica dell'edificazione di un'enorme piramide, maestosa tomba imperiale, imponente e vuoto santuario, che non custodisce niente:

*Il faraone non è morto, ma non è nemmeno vivo. È svaporato, come una fiala di profumo. O magari si è fatto cremare e le sue ceneri dileguano nel tempo, raccolte in una piccola urna di metallo scadente, accanto al caminetto di un bilocale in subaffitto. Continuiamo a tirare, ammassando pietra su pietra, ma nessuno di noi ricorda più chi fu a dare queste disposizioni grandiose per la sua sepoltura. E perché.*²⁶⁶

All'evaporazione del faraone sembra corrispondere l'evaporazione dei docenti,²⁶⁷ e con loro dei padri, delle figure rilevanti, centrate sull'equilibrio tra la loro sacralità e quella dei giovani. Osserva Ferroni che i maestri, se sono davvero tali, devono necessariamente rarefarsi e retrocedere per lasciare

²⁶⁵ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 369.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Secondo Ferroni «maestro è chi mi spinge a considerare ciò che non sono, ciò che non so, ciò che non ho; mi avvicina così a ciò che, prima del rapporto con lui e con ciò che egli insegna, mi era ignoto, eppure mi fa capire che posso riconoscere tutto questo "altro" come mio, parte di me. Per il maestro è essenziale l'esercizio della parola e lo scambio vivo, personale, l'incontro dei corpi e degli sguardi: il suo è un parlare vicino, vicinissimo, che viene anche da lontano; non tanto e non soltanto trasmette sapere, pratiche, competenze, quanto fa avvertire la distanza del sapere stesso, la complessità dell'esperienza, la difficoltà della conquista delle materie e la sua insufficienza, la necessità di correggersi, l'impossibilità del compimento» (*La scuola impossibile*, cit., posiz. 1239-1240).

spazio all'insegnamento, che parte da loro ma ne trascende le persone e i limitati strumenti:

Il maestro conosce bene l'eterogenesi dei fini, l'insufficienza dei propri stessi obiettivi, che del resto non può conoscere bene e comunque non intende esplicitare. Il suo insegnamento non può condurre che al distacco da lui, al suo abbandono.²⁶⁸

Si tratta di una orfica disciplina del sé, da cui può essere irradiata saggezza e iniziazione ai misteri esistenziali. Del maestro resta l'opera di mediazione, l'istituzione del confronto, dello scambio educativo che implica necessariamente il passaggio di consegne e di testimonianza. Nell'*Abusivo* di Franchini il "debito" dell'autore verso la realtà si traduce, oltre che nella sua rappresentazione, nel dovere di intervenire su di essa, di agire mediante la letteratura, strumento così efficace da provocare crisi, smottamenti, danni. Giancarlo Siani è morto perché ha scritto,²⁶⁹ e questo enunciato – che, dichiarato soltanto una volta, aleggia in tutte le pagine del libro – è apologia della scrittura, banco di prova per il giovane cronista ma anche per il narratore. È un corto circuito divampato dalla responsabilità etica, di cui, in tempi diversi entrambi hanno investito il loro ruolo. Per Donnarumma in questo snodo Franchini costeggia il «pericolo del moralismo» e rischia «di prestare a chi scrive i ruoli sospetti e difficilmente sostenibili del maestro e dell'educatore».²⁷⁰

²⁶⁸ Ivi, *passim*, 1246-1247.

²⁶⁹ FRANCHINI, *Abusivo*, cit., p. 175.

²⁷⁰ «Per questo s'impegna nel dare un ritratto di Siani a più voci, schivando sia la retorica dell'"croce" sia quella, contrapposta e altrettanto insidiosa, del "ragazzo come tanti"» (DONNARUMMA, cit., p. 189).

In *Quando vi ucciderete, maestro? La letteratura e il combattimento*²⁷¹ aveva già ripercorso i legami intrecciati da studente, da combattente di arti marziali, da lettore curioso con i numerosi maestri, reali ed ideali, incrociati nel suo cammino:

Ci sono i prototipi del maestro serafico, un poco intontito dalla saggezza, e gli spiriti smaniosi. Di solito, gli insegnanti, vantano i benefici risultati dello studio metodico e ordinato, dell'«applicazione», come si dice. Poi c'è qualche maestro dell'irregolarità e del disordine, ci sono i sostenitori dello sforzo vorace e indiscriminato. Quelli che amano partire a freddo, senza riscaldamento, senza allungamenti.²⁷²

L'ambito è quello delle arti marziali ma il discorso viene subito esteso alla filosofia e alla letteratura. Anche qui le peculiarità della "maestà" sono espresse seguendo inclinazioni e convinzioni diverse, talvolta respingendo quegli allievi desiderosi su tutto di annullare qualunque influenza carismatica e di procedere da soli.²⁷³ Non può esserci crescita che così, tra perdite subite e smarrimenti indotti per precludere a nuove acquisizioni, fino a quando il maestro non viene cancellato dal presente e relegato nella zona del ricordo.²⁷⁴

²⁷¹ FRANCHINI, *Quando vi ucciderete, maestro?*, cit.

²⁷² Ivi, posiz. 185.

²⁷³ Franchini ricorda di essersi addentrato tra le pagine di Schopenhauer, "grande maestro", senza la guida del suo professore: «mi vedevo respinto con la stessa ottusità del mio professore di filosofia quando, dopo un po' che rispondeva, di mala voglia, a questioni "vere" e per noi di vitale importanza, finiva sempre per richiamarsi al "manuale": "Sì, va be', ma adesso ritorniamo al manuale..."» (ivi, posiz. 190).

²⁷⁴ «Maestro, quando vi ucciderete?» è la domanda che il giovane rivolge allo scrittore Mishima e riporta in un suo romanzo: «Se l'avessi letto qualche anno fa,

Nel *Sopravvissuto* è il professore a desiderare intensamente di entrare nel denso, definitivo cono d'ombra della fine. Pensa di suicidarsi prima del nuovo anno scolastico, anno zero dopo la strage dell'esame di Stato. Alle 6.45 della stessa mattina di ripresa delle lezioni, il 10 settembre 2001, tutto cambia. Balugina, tra l'affastellarsi delle ragioni che lo hanno condotto dinnanzi ai cancelli dell'edificio giallo e squadrato, l'ipotesi di un contenzioso da sbrigare, quasi di un "fatto personale", tra lui e Vitaliano, tra lui e gli altri incolpevoli giovani interlocutori:

*E forse l'insondabile mistero dell'educazione, che ci spinge da millenni a rimestare nel bene e nel male, nel giusto e nell'ingiusto, nel bello e nel brutto con le mani sozze e senza alcuna competenza, non è mai stato altro che questo. Un conto in sospeso tra due persone.*²⁷⁵

L'intenzionalità di formare, la sua finalità di educatore, è però del tutto marginale.²⁷⁶

mi sarei commosso fino al deliquio. L'episodio è concepito tutto per commuovere, in virtù di una forza di suggestione così potente che uno deve per forza sorvolare sulle incongruenze, come succede in tutti gli episodi mitici. [...] La domanda del giovane a Mishima me la sono vista tradotta in napoletano, come se l'episodio non l'avessi scoperto io nel corso di una lettura avventurosa ma ce l'avesse letto in classe il solito professore inconsapevole di avere di fronte ragazzi troppo giovani per capirlo, e io perciò lo stessi commentando insieme ai miei compagni con l'unico strumento interpretativo alla nostra portata, lo schermo. Questo perché, tradotto in napoletano, il quando vi ucciderete diventa *quann' v' accitrite*, che, guarda caso, non è semplicemente la traduzione letterale di una frase tra mille, ma corrisponde a un preciso modo di dire, derisorio, che più o meno significa: quando ti levi dal cazzo, perché non la smetti di ammorbare con la tua presenza, perché non ti togli di mezzo una volta e per sempre? (ivi, posiz. 1932 e segg.).

²⁷⁵ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 370.

²⁷⁶ Cfr. in merito anche M. RECALCATI, *L'ora di lezione. Per un'eretica dell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 2014.

Al cospetto della moltitudine multiforme ed enigmatica degli studenti vecchi e dei nuovi svanisce completamente, così come sfumano, nella visione di Marescalchi, i contorni della figura di Vitaliano.

Piuttosto, in lui si fa strada la percezione che nelle attività della scuola la pressione della contingenza si stempera, che in esse la vita è presente ma nella sua rappresentazione più alta e che la realtà viene trasfigurata dal formulario incerto e affascinante dei pensieri nuovi, acerbi e antichi dei ragazzi.

Nel suo liccio, nella quotidianità delle lezioni, la trasumanazione avviene ed è un processo stentato ma mirabile, che non conduce al divino ma all'umano. Per questo il professore sente di compiere un'azione «naturale» e necessaria, alla quale non vuole sottrarsi:

*Se sono qui, invece che nel mio letto di morte, è piuttosto per un fatto naturale. Lo si deve a una vita umile, a una sorta di esistenza vegetale che germoglia, cruda e verde, tra me e tutti quei ragazzi che mi attendono oltre questa porta scardinata. A loro mi lega il dramma in cui le generazioni degli uomini sono come le foglie. Una nasce mentre l'altra svanisce.
E le si offende a volerle chiamare per nome.³⁷⁷*

³⁷⁷ SCURATI, *Il sopravvissuto*, cit., p. 370.

BIBLIOGRAFIA

- ALEANO G., *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012.
- BACHELARD G., *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Milano, Red, 2007.
- BACHTIN M., *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a c. di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976.
- ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BARTHES R., *Il brusio della lingua. Saggi critici. IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- ID., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1999.
- BARENGHI M., *Prima di Gomorra*, prefazione a S. RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 7-11.
- BATTISTINI A., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- BAUDRILLARD J., *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BAUMAN Z., *Il teatro dell'immortalità*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BENEDETTI C., PETRONI F., POLICASTRO G., TRICOMI A., *Roberto Saviano. Gomorra*, in «Allegoria», n. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 173-180.
- BENEDETTI C., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- BENVENUTI G., *Il romanzo neostorico. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

- ID., *Eros e bios: «Il sopravvissuto» di Antonio Scurati*, in «Betwe-
en», III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-19.
- BENJAMIN W., *Angelus novus* (1962), a c. di R. Solmi, Torino, Ei-
naudi, 1998.
- BERGSON E., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Torino, Pa-
ravia, 1969.
- ID., *Materia e memoria*, a c. di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza,
2009.
- BERTONI F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Ei-
naudi, 2007.
- ID., *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- BLAUNER R., *Morte e struttura sociale*, in *Il «senso» della morte,
contributi per una sociologia della morte*, a c. di A. Cavicchia
Scalamonti, Napoli, Liguori, 1987, pp. 141-170.
- BOSCOLO C., JOSSA S., (a c. di), *Scritture di resistenza. Sguardi po-
litici dalla narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci,
2014.
- BROLI D., *Le favole cambiano*, introduzione a *Gioventù cannibale.
La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einau-
di, 1996, pp. V-X.
- BRUNER J.S., *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- ID., *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari,
Laterza, 2006.
- ID., *Il pensiero. Strategie e categorie*, Roma, Armando Editore,
2009.
- ID., *Alla ricerca della mente. Autobiografia intellettuale*, Roma,
Armando Editore, 2016.
- CANETTI E., *Massa e potere*, Milano, Rizzoli, 1972.
- CASADEI A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*,
Bologna, Il Mulino, 2007.
- ID., *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Sag-
giatore, 2018.

- CASTELLANA R., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano. 1915-1925*, in «Italianistica», n. 1, 2010, pp. 23-45.
- ID., (a c. di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021.
- CAVALCANTI G., *L'imprudente*, Perugia, Nuova Prhomos, 2018.
- CESERANI R., *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Borin-
ghieri, 1997.
- CROCE B., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1914-
1915, vol. I.
- CURI U., *Via di qua. Imparare a morire*, Torino, Bollati Borin-
ghieri, 2017.
- D'ALTERIO A., *La stampa addosso. Giancarlo Siani, la vera storia dell'inchiesta*, Napoli, Guida Editori, 2020.
- DE ANGELIS G., *Lo spazio bianco*, postfazione a *Disertori del Sud: racconti dalla frontiera*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 209-218.
- DE LUCA E., *Il cronista scalzo*, Napoli, Prismi, 1996.
- DE MARTINO E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali (1977)*, Torino, Einaudi, 2019.
- DEMETRIO D., *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Mila-
no, Raffaello Cortina Editore, 1996.
- DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, a c. di N. Gallo,
Torino, Einaudi, 1958, 2 voll.
- ID., *Discorso a' giovani*, in ID., *Opere*, a c. di F. Ferri, Torino,
Einaudi, 1960, vol. XV.
- ID., *La giovinezza*, a c. di G. Savarese, Napoli, Guida Editori,
1983.
- DE STEFANO B., *Giancarlo Siani. Passione e morte di un giornalista scomodo*, Roma, Giulio Perrone, 2012.
- DE STEFANO G., *Caro Giancarlo... Epistolario mensile per un amico ammazzato*, Terracina, Innuendo Edizioni, 2014.
- DI GESÙ M., *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005.

- DI MAIO R., (a c. di), *Una libreria in fondo alla città*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2004.
- DI VIRGILIO A., LECCE E., *Giancarlo Siani... e lui che mi sorride*, a c. di R. Lupoli, Roma, Round Robin Editrice, 2010.
- DONNARUMMA R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- DUBOIS J., *Per una critica letteraria sociologica del libro*, in *Letteratura e società*, a c. di R. Escarpit, Bologna, Il Mulino, 1970.
- FERRARIS M., *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- FERRONI G., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- ID., *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014*, Milano, Mondadori, 2019.
- ID., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli Editore, 2012.
- ID., *La scuola impossibile*, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- FLAUTO C., *L'importante è parlarsi. Testo teatrale sull'importanza della Costituzione, liberamente ispirato agli scritti giornalistici di Giancarlo Siani*, Casalnuovo, Edizioni Iod, 2019.
- FOSTER H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2007.
- FRANCHINI A., *Camerati: quattro novelle sul diventare grandi*, Milano, Leonardo, 1992.
- ID., *Quando scriviamo da giovani*, Salerno, Sottotraccia, 1996.
- ID., *Quando vi ucciderete, maestro? La letteratura e il combattimento*, Venezia, Marsilio, 1996.
- ID., *Acqua, sudore, ghiaccio*, Venezia, Marsilio, 1998.
- ID., *Un eroe di un altro tempo: racconto su un personaggio, 18 fermate*, Milano, Subway, 1998.
- ID., *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001.
- ID., *Cronaca della fine*, Venezia, Marsilio, 2003.

- ID., *Signore delle lacrime*, Venezia, Marsilio, 2010.
- ID., *Memorie di un venditore di libri*, Venezia, Marsilio, 2011.
- ID., *Esordio e raggiri*, Milano, Libreria degli scrittori, 2014.
- ID., *Il vecchio lottatore e altri racconti postemingueiani*, Milano, NN Editore, 2020.
- FREUND J., *Il significato della morte e il progetto collettivo*, in *Il «senso» della morte, contributi per una sociologia della morte*, a c. di A. Cavicchia Scalamonti, Napoli, Liguori, 1987, pp. 85-104.
- GALLO A., *Scimmie*, Palermo, Navarra Editore, 2011.
- GANERI M., *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998.
- GENETTE G., *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, 1994.
- GIAMMATTEI E., *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- GIGLIOLI D., *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007.
- ID., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- ID., *Critica della vittima*, Milano, nottetempo, 2014.
- GINZBURG C., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- GRIMALDI M., *Francesco De Sanctis e la scuola del Risorgimento*, in «Belfagor», LXVI, 5, 2011, pp. 529-542.
- HABERMAS J., *Il pensiero post-metafisico*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- HEGEL G.W.F., *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, «La Nuova Italia», 1996.
- HOFFMAN, J.F., *Mortal No: death and the modern imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1964.
- IERMANO T., *L'uomo di Machiavelli, il realismo e la nuova Italia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 2008, pp. 17-63.
- JAMESON F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

- KERMODE F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di D. Giglioli, Milano, Il Saggiatore, 2020.
- LA PORTA F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- ID., *Giù la maschera, oggi si recita la vita*, in «Il Manifesto», 4 gennaio 2002.
- LIFTON R.J., *Psychological effects on the atomic bomb in Hiroshima: the theme of death*, in «Daedalus», 92, 1963, pp. 462-497.
- LUKÁCS G., *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1976.
- ID., *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.
- LUPERINI R., *Controtempo*, Napoli, Liguori, 1993.
- LYOTARD J.F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- MALLARDO A., *Giancarlo Siani. Il bambino che vivrà per sempre*, con illustr. di F. Carabelli, Trapani, Buk Buk, 2018.
- MANGANELLI G., *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- MARCHESE L., *L'autofiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a c. di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 183-205.
- MARONE L., *Un ragazzo normale*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MIGGIANO P., *NAK14314. Le strade della Méhari di Giancarlo Siani*, Napoli, Alessandro Polidoro editore, 2018.
- MONGELLI M., *Nonfiction novel e New Journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a c. di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 115-133.
- MORIN E., *L'uomo e la morte*, Trento, Erickson, 2015.
- MORSELLI G., *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 1977.
- ID., *Il suicidio e capitolo breve sul suicidio*, Pistoia, Via del Vento, 2004.
- ORTEGA Y GASSET J., *Sul romanzo*, prefazione di O. Lottini, Milano, SugarCo Edizioni, 1983.

- ORTOLEVA P., OTTAVIANO C., *Guerra e mass media. Strumenti e modi delle comunicazioni in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994.
- PALUMBO MOSCA R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2011.
- ID., *La non fiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a c. di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 135-156.
- PAOLO R., *Il caso non è chiuso. La verità sull'omicidio Siani*, Roma, Castelvocchi Editore, 2014.
- PASOLINI P.P., *Volgar eloquio*, a c. di A. Piromalli, D. Scafoglio, Napoli, Athena materiali e strumenti, 1976.
- ID., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976.
- ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990.
- POLESE R., *Ritorno al reale: in principio fu il noir*, in *Almanacco Guanda. Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Parma, Guanda, 2008, pp. 7-13.
- RECALCATI M., *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 2014.
- REA E., *Mistero napoletano*, Torino, Einaudi, 1995.
- RICCIARDI S., *Interview d'Antonio Franchini. Letteratura e arti marginali*, in *Mieux qu'un roman? Les artifices de la non-fiction dans la littérature narrative italienne 1980-2004*, tesi di dottorato in Études italiennes, Université de Bordeaux 3, 2005.
- ID., *Gli artificieri della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.
- RICOEUR P., *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 2002.
- ID., *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 2016, vol. I.
- SCHAEFFER J.-M., *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHERER M., *Morte e sopravvivenza*, in *Il «senso» della morte. Contributi per una sociologia della morte*, a c. di A. Cavicchia Scalamonti, Napoli, Liguori, 1984, pp. 57-83.
- SCHOLES R., KELLOG R., *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970.

- SCURATI A., *Il rumore sordo della battaglia*, Milano, Mondadori, 2002.
- ID., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli Editore, 2003.
 - ID., *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombrecorte, 2003.
 - ID., *Il sopravvissuto*, Milano, Bompiani, 2005.
 - ID., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
 - ID., *Una storia romantica*, Milano, Bompiani, 2007.
 - ID., *Lo spettacolo della realtà*, in «Specchio+La Stampa», novembre 2008, p. 141.
 - ID., *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Milano, Bompiani, 2009.
 - ID., *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*, Milano, Bompiani, 2010.
 - ID., *La seconda mezzanotte*, Milano, Bompiani, 2011.
 - ID., *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani, 2012.
 - ID., *Il padre infedele*, Milano, Bompiani, 2013.
 - ID., *Il tempo migliore della nostra vita*, Milano, Bompiani, 2015.
 - ID., *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016.
 - ID., *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani, 2018.
 - ID., *M. L'uomo della provvidenza*, Milano, Bompiani, 2020.
- SIANI G., *Giancarlo Siani, giornalista per la verità*, a c. di A. Lamberti, G. Fiorenza, P. Siani, Napoli, L'Isola dei ragazzi, 2001.
- ID., *Le parole di una vita. Gli scritti giornalistici di Giancarlo Siani*, a c. di R. Giglio, Casalnuovo, Phoebe Edizioni, 2006.
 - ID., *Giornalista. Giornalista. Dagli articoli pubblicati su «Il Mattino» (1980-1985)*, Casalnuovo, Edizioni Iod, 2020.

- SIMONETTI G., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- SPINAZZOLA V., *Raccontare senza inventare*, in *Tirature '92*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, pp. 28-29.
- ID., *I ragazzi di Cuore*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a c. di G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro, Pisa, ETS, 2014, pp. 403-408.
- SITI W., *L'orgoglio del romanzo*, in «L'asino d'oro», V, n. 10, 1994, p. 67.
- TELLINI G., *Storia del romanzo italiano*, Milano, Mondadori, 2017.
- TIRINANZI DE MEDICI C., *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012.
- TREVI E., *Spazzatura e violenza: sull'estetica cannibale*, postfazione a *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 203-209.
- VICO G., *Opere*, a c. di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 5-85.
- VIRGILI D., *La distruzione*, Milano, Mondadori, 1970.
- VITTORINI E., *Conversazione in Sicilia* (1941), Milano, Rizzoli, 1986.
- WALTON K.L., *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, a c. di M. Nani, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- WIEVIORKA A., *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo e ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

"Grafica Elettronica" - Napoli

giugno 2021

Il confronto mai scontato tra letteratura e contemporaneità è stato ripercorso negli studi più recenti per verificarne le proporzioni tra *fiction* e *non fiction*, categorie con le quali si misurano gli scrittori, sempre in equilibrio tra le opportunità compensative, proprie del romanzo, e la contaminazione con altri generi, per meglio assolvere all'intento mimetico. Eppure, i confini tra queste istanze sembrano essere labili, rinegoziati costantemente nell'ampio alveo della narrazione, dove «tutto è esatto, e tutto è mentito».

In questa prospettiva, sono stati letti *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini e *Il sopravvissuto* (2005) di Antonio Scurati, che agli inizi del nuovo millennio hanno tracciato percorsi complementari intorno al rapporto tra il racconto della cronaca e la narrazione letteraria, provando a rispondere a ontologiche questioni di legittimazione e di autolegittimazione.

Apollonia Striano, dottore di ricerca in Italianistica (Federico II, Napoli) e in Letterature romanze (L'Orientale, Napoli), insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Napoli L'Orientale. Ha scritto di realismo magico (*Novecentismo a Napoli. 1926-1929*, Napoli, La Città del Sole, 2000), ha curato l'edizione critica del romanzo inedito di F. Cipriani Marinelli, *Melusina sull'altro marciapiede* (Roma, Salerno Editrice, 2003) e si è occupata di riviste letterarie (*Le riviste letterarie a Napoli. 1944-1959*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2006). Attualmente si sta dedicando all'attività letteraria di Gherardo Marone.

Suoi contributi sono in «Filologia e Critica», «La Modernità Letteraria», «Misure critiche», «Nord e Sud», «Otto/Novecento», «Rivista di Letteratura Teatrale», «Rivista di Letteratura Italiana», «Sinestesie», «Studi desanctisiani».

Ha curato le edizioni dei romanzi di Enzo Striano.