

Recensioni

Daniele Giglioli *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011.

Mi sembra che l'agile scritto del mio collega Giglioli si proponga due scopi: costituire una sorta di guida per i sintomi di cui pulsano le pagine della letteratura contemporanea oggi e essere un pamphlet agitativo sulle sorti della stessa. Suddiviso in tre saggi, intitolati rispettivamente "La ferita è diventata la carne," "Del genere," "Dell'autofinzione," si chiude con "Postilla: sintomi e feticci." Premetto che la loro brevità non deve trarre i lettori e le lettrici in inganno in quanto ciascun saggio (o capitoletto) costruisce un percorso analitico che si riallaccia agli altri in modo conciso e convincente circa la narrativa degli ultimi anni. Inoltre vorrei sottolineare senza alcuna polemica come le riflessioni di Giglioli ci rammentino che, oltre alla massiccia presenza di quei critici sempre disposti a protestare contro l'inadeguatezza dei nostri narratori con slogan quali quelli che inveiscono "contro chi incoraggia il romanzo," esistono ancora studiosi interessati ad analizzare i nostri scrittori e narratori, perlomeno i più validi, senza arrivare a conclusioni affrettate e quantomai inadeguate.

La ferita è diventata la carne

L'ossessione di crearsi un trauma perché esso diventi materia narrabile e narrativa è diventata – sembra – l'assillo teorico e pragmatico più concreto dei nostri scrittori. Foss'anche legato ad un'esperienza inesistente, a quell'inesperienza analizzata da Walter Benjamin (cfr. *Il dramma barocco tedesco*, 2ed., trad. Enrico Fi-

lippini, Torino, Einaudi, 1975) di cui si è occupato Antonio Scurati (cfr. *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006), il trauma si rivela comunque essenziale per *costruire significato*, questo persino attraverso una sua simulazione. "Trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. [...] la ferita è diventata la carne" (Giglioli p. 8). Il trauma si rivela secondo Giglioli "figura di un'impotenza, autodenuncia di una malafede, sintomo di una crisi delle forme e dei linguaggi in cui si riflette e si modella l'esperienza del vivere associato" [...] "Non vivendo traumi, li immaginiamo ovunque" (ivi p. 9).

Rifacendosi alla distinzione fra scrittura e stile operata da Roland Barthes, Giglioli definisce il punto in comune fra vari scrittori contemporanei in termini di scrittura come "risultato della combinazione di una lingua e di uno stile messi in situazione, una combinazione che può essere definita solo dall'esterno di se stessa, sulla base del rapporto con ciò che ne sta fuori, la circoscrive, la eccede" (Giglioli p. 13). A questa dà la definizione della "scrittura dell'estremo" (Giglioli p. 12). Cos'è l'estremo? Per il critico è "un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione" (Giglioli p. 14), quasi a significare quella sorta di scopenso fra il rappresentabile ed il rappresentato che non soddisfa mai le aspirazioni autoriali. La divaricatura possibile di tale scrittura si risolve fra due generi: il romanzo storico e l'autofinzione.

Nel parlare di rappresentazione possibile della realtà, della contrapposizione fra la realtà ed il Reale in senso lacaniano, Giglioli pare costruire una polarità fin troppo accentuata fra la modernità letteraria ed il nostro periodo, in-

sistendo sulle esperienze effettivamente vissute in quegli anni (vedi il fenomeno dell'industrializzazione, Giglioli p. 17) e la loro assenza nel nostro periodo. È per porre un argine a questa assenza che si creano immagini apocalittiche, traslate dalla televisione, quella che Giglioli definisce "il nostro Vietnam" (Giglioli p. 18). Quali sono allora le strategie per rappresentare, narrare la realtà senza il pericolo dell'oscuramento che l'impossibilità di raccontare il Reale ovviamente pone? Per Giglioli aggirare l'ostacolo equivale all'utilizzo di generi obliqui da parte dei nostri autori. Equivale alla creazione di ibridi di genere di cui tanto si nutre l'autofinzione e di cui il critico fornisce una calzante definizione. Cos'è l'autofinzione? Meglio, come agisce l'autofinzione? "All'interno della vita vera del suo autore, introduce quell'instabilità categoriale che si determina quando il nesso tra realtà e finzione si fa evanescente, nella convinzione che quel nesso è già a tal punto intaccato nella vita reale da poter essere colto solo attraverso una sorta di magia omeopatica" (Giglioli p. 24).

Del genere

È proprio in termini di "scrittura dell'estremo" che Giglioli giustifica il successo dei generi minori, poiché di "estremo" essi si nutrono. Un estremo visto quale "ingrediente obbligatorio" (Giglioli p. 27) materia queste opere che si dis fanno del quotidiano, "destituito d'interesse" (*ibidem*). Nella tensione di trovare soluzioni nuove, i nostri scrittori non esitano a tentare fusioni nuove che Giglioli rifiuta di definire ibridi, e qualifica invece come tentativi "di forzare il genere ad essere qualcosa di diverso da se stesso" (Giglioli, p. 28); come tentativi di pervertirlo per far emergere una struttura che, nascosta

troppo a lungo, desidera adesso imperiosamente essere svelata ai lettori. Quella della congiura, della cospirazione, (non a caso, infatti, Giglioli pronuncia il nome di Phillip Dick, nome sacro per vari autori italiani), non è certo un concetto casuale laddove si rivela utile per smascherare quello che oggi più che mai rimane comunque una maschera per una realtà depistante nel momento della scrittura (sia essa web, blog, tweet, collettiva, ecc.). Oppure, rovesciando il senso di quello che scrive Giglioli, una realtà che, nella sua desolazione, nella sua banalità, suscita negli scrittori il desiderio di una controrealtà un po' più interessante, forse. Qual è, in definitiva, la "controstoria" dell'Italia contemporanea che aspirano raccontare i nostri autori? Siamo sicuri, in fondo, che tale controstoria non sia già stata scritta dai vari Sciascia, Eco, Calvino, Vassalli, e Malerba? Come mai, allora, i testi di Genna, Lucarelli, De Cataldo, sembrano così interessanti per Giglioli? *L'ottava vibrazione* di Lucarelli (cito un esempio fra tutti) vuole davvero scrivere una controstoria dell'Italia coloniale? Siamo sicuri?

In questo capitoletto, poi, mi sembra che Giglioli accomuni i narratori attivi sin dalla metà degli anni novanta (Nove, Lucarelli, Santacroce) con i vari Genna, Luther Blissett (ora Wu Ming) i quali sono divenuti noti al pubblico più tardi rispetto ai primi. Le allusioni al mondo consumistico, reificato dalle merci i cui *brand names* vengono recitati come sorta di rosario capitalistico nei romanzi di Bret Easton Ellis, mi sembrano, infatti, più evidenti nelle opere dei primi. In ugual modo, trovo che il sentimento del disgusto affiori più vividamente nei romanzi dei primi, vale a dire gli ex-cannibali, mentre in quelli del secondo gruppo il disgusto tende a dilatarsi in un panorama che non prescinde mai dal peso della storia. Ora, il rapporto con la storia è

molto importante. I primi, gli ex-cannibali, non amano ricomporre le maglie della storia, né operarne un controcanto. Sono debordiani, vivono in un tempo che raggiunge al massimo il tempo della loro nascita. Per i nuovi, invece, aleggia la tentazione di capire come sia (disgustosamente realisticamente) andata “la Storia.” Con procedimenti e fortune alterne, scrittori o collettivi di scrittura come Wu Ming ripercorrono allora sacche temporali nella loro proposizione di una lettura altra (ma non necessariamente ‘debole’) di un dato fenomeno. Alla base esiste quello “scetticismo storiografico” (Giglioli p. 50) che più che “una componente fondamentale dell’ideologia del nostro tempo” (ivi) si fa forse voce – nel caso di Wu Ming – di una curiosità di *penetrare* zone oscure (gli anabattisti tedeschi non costituiscono un argomento notissimo). Quando si parla di storia italiana recente come viene tratteggiata da *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, si scrive di e con una certa nostalgia rispetto ad un Sessantotto mai vissuto e di cui si sta pure costruendo un mito proprio attraverso il tramite scrittorio (si veda in proposito l’intervento di Andrea Cortellessa sulla rivista *Quindici* curata da Nanni Balestrini, *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 451) o rispetto agli anni di piombo. Entrambi i fenomeni vengono percepiti come catalizzatori di un tempo in cui – giusti o sbagliati che fossero – esistevano ancora dei valori. Su tutti questi testi, come d’altronde in tutte le opere che abbiano un valore estetico, pare aleggiare il senso di una morte sempre prossima che la “pianura proibita” di Garboli sembra allontanare, fosse soltanto per un attimo di più. Venendo a mancare “la fiducia nella rappresentabilità del mondo sensibile” (p. 39), gli scrittori esercitano una “testualità aperta verso un infinito potenziale” (ivi) quasi a reclamare la condivisione dell’impossibilità a cat-

turare la realtà. La scrittura di genere si apre ad altri testi, primo fra tutti quello cinematografico che adesso non le è più subalterno ma che, oltre ad attingere da saperi esterni, diviene propinquo di sottotrame. Insomma, la letteratura ha rinunciato ad una sua priorità ed eccellenza per dare spazi a significati e significanti altri. Sono sociologicamente esperti: se si legge Scarpa emerge Slavoj Žižek o Zygmunt Bauman o chi per loro. Ma come, d'altronde, non potrebbe essere altrimenti? I discorsi girano per itinerari ignoti a noi comuni mortali che i nostri narratori tendono, invece, a svelare. Ed il discorso storiografico fa la parte del leone. Si affievolisce la distinzione fra il narratore di fatti storici e quello di fatti finzionali.

Dell'autofinzione

L'autore dell'autofinzione si slega dal patto della verità solitamente firmato col lettore, decretando la propria presenza all'interno della finzione stessa. Anzi, qualunque racconto – anche il più falso – risulta autentico in quanto vissuto dall'autore. Il gioco allora si fa per paura della propria non-esistenza. Caduta la credibilità della realtà in quanto tale, s'instaura il bisogno di affermarsi. L'esibizionismo dell'artista, più che un narcisismo fine a se stesso, riflette la sua condizione, una – rispetto alla qualità dei tempi – che viene condivisa dai lettori e che riguarda la consapevolezza di una propria “non necessità” (Giglioli p. 57). Non si smette comunque di essere umani nonostante ci sfugga l'essenza di cui è permeata la nostra realtà. Gli autofinzialisti si offrono – sostiene Giglioli – nella ricerca della realtà, foss'anche di un suo brandello. Si spiegano così gli esiti narrativi di Antonio Franchini *L'abusivo* (2011) sul gior-

nalista Giancarlo Siani su cui ha scritto pagine molto importanti Stefania Ricciardi (*Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, 2011) e di Roberto Saviano, il celebratissimo *Gomorra* (2006). Saviano sosteneva in un suo intervento di qualche tempo fa che bisognava mostrare la carne in quanto “[i]l peso specifico della parola letteraria è determinato dalla presenza della scrittura nella *carne del mondo* o dall’*assenza di carne*, invece, per alcuni” (Roberto Saviano, “Se lo scrittore morde”, in *La Repubblica*, 3 maggio 2007, p. 1; p. 57). *Gomorra* è molto più di un *reportage* – rappresenta lo svelamento di una struttura che tutti conosciamo ma di cui non ci preoccupiamo di capire come possa effettivamente arrivare sino a noi, di come e perché il Sistema sia così capillare. È la schermata di una pagina Web che tutti utilizziamo ma che non vogliamo capire come funzioni. Di conseguenza, l’autofinzialista di Saviano va oltre il ruolo che si è dato quello di Scarpa, persino quello di Franchini. Chiarito che la sua condizione appartiene a tutti noi, si immedesima di volta in volta nei panni di diversi agenti del Sistema (interni ed esterni) affidandogli il proprio Io per trovare le parole e le immagini che uno scrittore – almeno questo – sa ancora dare all’impredibile realtà. Non si tratta di una nuova forma di naturalismo, ma di straniamento delle tecniche del romanzo sino ad arrivare ad una nuova superficie delle cose. E l’autofinzialista si fa esibizionista, logicamente, ma per una causa importante come quella di svelarci cosa si nasconde dietro la schermata del Sistema. Per fare tutto ciò, Saviano si è quasi di peso calato – suo malgrado – nella posizione di vittima. La propria vittimizzazione ce lo rende interessante perché ha scelto di far passare la voce di un altro all’interno del proprio Io, di dargli ospitalità, conqui-

stando al narratore “una strabordante autorevolezza di pronuncia” (Giglioli p. 64) mentre le immagini degli scheletri dei lavoratori cinesi retrocedono ad uno stadio di manichini. Nell’enormità del porto napoletano questi scheletri sono una cosa, tra le tante che vedono i narratori intermediari di Saviano. Il corpo è postumano in tutte le ricorrenze nel romanzo di Saviano. È lì, cosa viva e pure quasi sempre già in decomposizione. Particolari che – trovati in opere d’altro genere sembrerebbero splatter – non si conquistano l’effetto a loro solitamente attribuibile. Questa è la schermata di un videogame. Di vero, di palpabile, esiste la presenza del narratore, di quell’Io che presta generosamente ad altri perché finalmente abbiano la parola. Tali affermazioni confutano parzialmente il parere di Antonio Scurati rispetto al lavoro degli scrittori oggi riassunto nella riflessione “[l]a mia generazione di scrittori ha dovuto e deve affrontare il problema di come trasformare in opera letteraria l’assenza di un mondo eclissatosi assieme all’autorità del vivere e della testimonianza” (Scurati, p. 61). Fare i conti con la propria capacità d’immaginazione rispetto ad un passato familiare – si veda il caso di Helena Janeczek (“Riuscire a trasmettere il gelo,” in *Da qui verso casa*, a cura di Davide Bregola, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, p. 132), rimane un compito umanistico. E certo, la testimonianza in prima persona di una data esperienza conserva un aspetto cospicuo nel discorso storiografico ed estetico del nostro periodo. Si continua a confutare l’importanza della testimonianza e del ricordo per interposta persona, assai vitali, invece, nel caso della letteratura dei figli della Shoah.

Oltre agli esempi offerti dalle scritture assai diverse di Babsi Jones e ad Helena Janeczek, nei cui testi trovano spazio narrazioni di fatti

accaduti a dei corpi – e forse alle autrici stesse in quanto coincidenti con le figure narratoriali delle opere – in una realtà *altrove*, su cui la seconda può rivendicare se non altro una filiazione diretta, riveste grande importanza l'*autofiction* proposta nei romanzi di Walter Siti. L'autore – in forte odore di canonizzazione per tutto l'interesse che gli viene recentemente tributato in vari convegni – si fa gradualmente studioso di una società, la sua, di cui egli è il prototipo: "Mi chiamo Walter Siti, come tutti." I suoi desideri sono quelli omologanti ed omologati della società da cui egli, tutto sommato, dipende, se è vero che il suo oggetto del desiderio corrisponde ad un nuovo possibile canone estetico lanciato dai reality shows. Della posizione di Antonio Moreasco come "schizoparanoide" rispetto all'editoria Giglioli esamina il trauma – finalmente reale – subito dallo scrittore ai suoi esordi. Di Nove, osserva il pudore di chi, avendo vissuto un trauma reale, decide di non giocare la carta che giocano altri nell'autofinzione. Concede del proprio trauma reale quel tanto che serve a far capire che sì, dietro quelle parole c'è stato davvero qualcosa che l'ha scosso. Ma non di più. Genna, infine, chiude il capitolo. Giusto che sia così, per via del suo impegno in entrambe le divaricazioni della scrittura dell'estremo.

Postilla: sintomi e feticci

Critica letteraria e sintomatica, sostiene Giglioli, è la sintesi operativa compiuta nei tre saggi del libro. "Il sintomo" – prosegue – "è un'istanza di verità, e non c'è proprio niente di mortificante per le opere nell'essere definite tali. Tanto più che viviamo in un mondo di feticci. Feticcio è ciò che ti permette di non sapere ciò che sai benissimo; di fare come se non sapessi; di

scindere il tuo Io in due parti non comunicanti” (p.103). Rifacendosi a Žižek, Giglioli rivendica al sintomo la possibilità di agire “come una richiesta di vita, di una vita diversa” (p. 104) in quanto è a questo – rintracciabile in varie opere analizzate – che si rivolge per capire come, una volta private le suddette del linguaggio e dell’immaginario del trauma, “la vita si rappresenti come priva di valore, abbandonata all’insignificanza, condannata al silenzio o alla ripetizione” (p. 104).

Se è vero che – come sostiene Marco Belpoliti in *Senza vergogna* – al mito di Edipo abbiamo sostituito il mito di Narciso (p. 22), in cui l’individuo si rispecchia nella società, in cui il successo (chiaramente misurabile soltanto in termini economici, di ‘cose’ a cui diamo il valore che tale società ci impone di dare), risulta complesso poter pensare che, effettivamente, non esistano traumi di alcun tipo. Il bisogno (narcistico) di raccontarsi fa scaturire anche il senso di un trauma sia per esperienze inesperte (accettando, quindi, l’ipotesi di lavoro di Giglioli) sia per esperienze che vengono comunque vissute per interposta persona. Restano però traumi evidenti e reali, legati alla famiglia, all’assenza di un patrimonio ideologico e di valori (l’Italia del *disvalore*?) da cui emergono romanzi come *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, come *Strada provinciale tre* di Vinci, come *Sangue di cane* di Veronica Tomassini, come *Riportando tutto a casa* di Nicola La Gioia. Dopo tutto, secondo quanto sostiene l’ultimo discendente di una lunga teoria di pessimisti meridionali Antonio Pascale, “[...] si racconta un trauma (che non può essere condiviso) in dolore (che invece è condivisibile)” (*Questo è il paese che non amo*, minimum fax 2010, p. 6). Giglioli parla di esibizionismo autoriale necessario per affermarsi

in una realtà che non si riesce più a raccontare come nel passato. Ma i narratori del 'passato' erano effettivamente soddisfatti della sua resa narrativa? Un'altra domanda: se è vero che non si riesce più a raccontare la realtà possiamo considerare la narrativa oggi sempre e soltanto in termini di sintomo žižekiano oppure anche rimedio all'inafferrabilità della realtà? Raccontare costruisce comunque fatti. Ci allontana dalla morte. E questo è un fatto.

STEFANIA LUCAMANTE

