



HAL
open science

Il caso Antonio Franchini. Memorie di un editore di libri

Valeria Melis

► **To cite this version:**

Valeria Melis. Il caso Antonio Franchini. Memorie di un editore di libri. Linguistics. Sorbonne Université, 2022. Italian. NNT : 2022SORUL139 . tel-04166839

HAL Id: tel-04166839

<https://theses.hal.science/tel-04166839>

Submitted on 20 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE 020
CIVILISATIONS, CULTURES,
LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS
Laboratoire de recherche 1496
Littérature et culture italiennes**

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes italiennes - Littérature italienne contemporaine

Présentée et soutenue par :

Valeria MELIS

le : 06 décembre 2022

**Il caso Antonio Franchini
Memorie di un editore di libri**

Sous la direction de :

Mme Isabelle LAVERGNE – Emérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Teresa SPIGNOLI– Professeur associé, Université de Florence

Mme Laura TOPPAN– MCF, Université de Lorraine, Nancy

Mme Stefania LUCAMANTE –Professeur associé, Université de Cagliari

M. Paul GEYER– Professeur, Université de Bonn

M. Raffaello PALUMBO MOSCA – Professeur associé, Université de Turin

INDICE

5 INTRODUZIONE

9 PARTE PRIMA - IL DIBATTITO SUL RITORNO AL REALE E LA FINE DEL POSTMODERNO

9 1.1 Inquadramento storico del dibattito intorno al ritorno al reale e alla fine del Postmoderno: origini e sviluppo

9 a. Il dibattito in ambito letterario

16 b. Un passo indietro: “L’invenzione della realtà”, l’antecedente più prossimo al dibattito sul ritorno alla realtà

21 c. Il dibattito in ambito filosofico

25 Bibliografia

31 PARTE SECONDA - IL CASO ANTONIO FRANCHINI: LE MEMORIE DI UN EDITORE DI LIBRI

31 2.1 Un esperimento: biografia dell’autore non autorizzata

32 2.1.1 Premessa

40 2.1.2 *Autofiction*, breve storia di un genere paradossale

43 2.1.3 Che cosa è accaduto in Francia

43 2.1.4 Il mancato dibattito in Italia

46	2.1.5 Antonio Franchini e l' <i>autofiction</i> sfiorata e mai adottata
47	2.1.6 Metodo
55	2.1.7 Risultato
56	2.1.8 Postilla
58	Bibliografia
60	2.2 L'autobiografismo come strumento di rappresentazione della realtà (o di svelamento della verità)
62	2.2.1 Dall'io al noi
65	2.2.2 Non più io non più noi - I dialoghi dell'intimità
67	2.2.3 Un altro contesto: la redazione
68	2.2.4 Il muretto a secco dell'archivio personale
71	Bibliografia
74	2.3 Scrittura e Memoria: un antico connubio
74	2.3.1 Premessa
75	2.3.2 Aristotele: <i>De Memoria et Reminiscentia</i> , la scrittura e il fantasma dell'oggetto assente
82	2.3.3 Come si traduce in scrittura la memoria di Antonio Franchini
83	2.3.4 La sopravvivenza attraverso la scrittura
90	2.3.5 La fotografia e il ricordo in <i>Signore delle lacrime</i>
97	2.3.6 I ricordi dei morti, le pagine più belle
101	2.3.8 L'emersione del ricordo: strategie e modalità di ri-scrittura della memoria
104	Bibliografia

109	2.4 L'incontro-scontro tra letteratura e cronaca
109	2.4.1 Premessa
111	2.4.2 <i>La non fiction narrative</i> e il <i>New Journalism</i> , una nascita annunciata
120	2.4.3 <i>L'abusivo</i> e <i>Cronaca di una fine</i> : due romanzi inchiesta
121	2.4.3.1 <i>L'abusivo</i>
142	2.4.3.2 <i>Cronaca della fine</i>
153	2.4.4 <i>L'abusivo</i> e <i>Cronaca della fine</i> a confronto
157	2.4.5 Franchini sulla <i>non fiction</i>
159	2.4.6 Dopo Sciascia prima di Saviano
169	Bibliografia
176	2.5 Una peculiare letteratura del lavoro
177	2.5.1 La matrice autobiografica della letteratura del lavoro
183	2.5.2 La seconda ondata: la letteratura del lavoro post-industriale
185	2.5.3 La formazione continua di un editore di libri e il racconto del lavoro. Il lavoro nei testi di Franchini
188	2.5.4 <i>Esordi e raggiri</i> (editoria)
197	2.5.5 <i>L'Abusivo</i> (giornalismo)
204	2.5.6 <i>Cronaca della fine</i> (editoria)
212	2.5.7 <i>Memorie di un venditore di libri</i> (editoria e commercio)
214	2.5.8 <i>Leggere possedere vendere bruciare</i> : "un'autobiografia in quattro tempi per interposti libri"
217	2.5.9 Antonio Franchini: intellettuale letterato, mediatore, interprete "quasi organico"
223	Bibliografia

230	2.6 Sport e letteratura: la stessa ossessione
231	2.6.1 Il corpo e la mente
234	2.6.2 Da <i>Quando vi ucciderete maestro?</i> attraverso <i>Acqua, Sudore e Ghiaccio</i> e <i>Gladiatori</i> fino a <i>Il vecchio lottatore</i> : il corpo, lo sport, la lotta, la letteratura
236	2.6.2.1 <i>Quando vi ucciderete maestro?</i> (1996)
247	2.6.2.2 <i>Acqua, Sudore e Ghiaccio</i> (1998)
252	2.6.2.3 <i>Gladiatori</i> (2016)
260	2.6.2.4 <i>Il vecchio lottatore</i> (2021)
268	Bibliografia
271	2.7 Racconti postemingueiani e Francesco Esente
271	2.7.1 Dove si nasconde Hemingway?
278	2.7.2 Ritorno alle origini: i racconti e il ritorno di Francesco Esente
281	Bibliografia
283	Conclusioni
287	Appendice: Un'intervista ad Antonio Franchini: sei domande "quasi personali"
295	Bibliografia generale

Introduzione

Il presente studio mira a indagare l'opera del narratore e editor Antonio Franchini (Napoli, 1958) alla luce del dibattito intorno al cosiddetto "ritorno alla realtà" e alla presunta "fine del Postmoderno", avviato in Italia da un sondaggio apparso nelle pagine di *Allegoria* n. 57 nel 2008 e riaccessso, successivamente, dalla pubblicazione del volume di Maurizio Ferraris *Manifesto del nuovo Realismo* (2010), essendo stato più volte Franchini definito uno dei capostipiti della letteratura nuovo-realista.¹

In questa sede vorremmo dimostrare, a partire proprio dall'opera di Franchini, che non ci troviamo di fronte a una cesura definitiva con le pratiche artistiche post-moderniste, o a quello che definiamo "mood" postmoderno, e che il ritorno alla realtà messo in campo è in effetti un rinnovato interesse in senso etico per la realtà contemporanea insieme a un ritrovato desiderio di riconsegnare alla scrittura la funzione di rappresentare questa realtà, restituendo al narratore la funzione gnoseologica a cui ha assolto in passato. Non neghiamo un certo disincanto nei confronti della letteratura postmoderna diffusosi a partire dalla metà degli anni '90 in Italia, (come altrove in ambito occidentale), né tantomeno intendiamo contestare una spinta verso una "rinnovata" forma di realismo, che vanno intesi, però, come reazione proprio al disimpegno "programmatico" postmoderno, alla riduzione a slogan del concetto "non ci sono fatti, solo interpretazioni" insieme alla presa di coscienza di quella "derealizzazione mediatica" che ha confuso i piani di realtà, finzione e rappresentazione al punto di giungere al "recitar vivendo" di cui parla W. Siti.

Il lavoro è introdotto da una prima parte, panoramica, con funzione prettamente introduttiva, che servirà a fornire le linee generali del dibattito sul "ritorno al realismo" per inquadrare lo studio su Antonio Franchini nel contesto letterario e culturale in cui si situa la sua produzione. I due nodi principali del dibattito, ossia l'eventuale cesura col postmoderno e il ritorno al realismo, saranno osservati sulla scorta delle diverse e principali posizioni di critici e filosofi che si sono espressi al riguardo per stabilire in che misura o fino a che punto oggi il postmodernismo

¹ Si veda Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero*, Gaffi Editore, Roma, 2014

può considerarsi superato; proporremo poi una riflessione sul significato dell'etichetta "nuovo realismo" a cui fanno appello i sostenitori del suo ritorno.

Il corpus principale della tesi è dedicato allo studio dell'opera e della figura di Antonio Franchini, autore che ci pare altamente rappresentativo dell'attuale stagione letteraria. La scelta di soffermarsi sul noto editor di Mondadori prima e di Giunti oggi, nasce inoltre dal suo posizionamento da una parte e dall'altra del filtro editoriale e pertanto del mercato. Giacché Franchini è, al pari di altri narratori contemporanei, testimone e rappresentante di quel momento storico di aggiustamento della poetica in una fase che, a nostro parere, presenta ancora le tracce del postmoderno ma che si affaccia verso una nuova modulazione della visione e della rappresentazione della contemporaneità.

Lo studio della sua opera è stato condotto attraverso una doppia lente temporale, sulla scorta della teoria esposta da T.S. Eliot in *Tradition and Individual Talent* relativa alla capacità delle opere d'arte di inserirsi in una tradizione data per mutarla e condurla verso nuovi esiti: da un lato, si è tenuta in considerazione la tradizione letteraria in cui Franchini si inserisce e da cui attinge per poi modificarla attraverso nuove forme, segni, esperimenti, posture; dall'altro si è analizzato il suo lavoro nel quadro della contemporaneità alla quale appartiene, nella veste di narratore nonché di funzionario editoriale. Non tralascieremo infatti il suo lavoro di editor per riflettere anche sulla misura in cui oggi sempre più la figura dell'editor-e si accosta o si sovrappone a quella dell'intellettuale nel senso di "orientatore" dei gusti e non solo di interprete, come direbbe Zygmunt Bauman.²

In primo luogo, nei primi due capitoli del corpus principale, ci si è concentrati sulla cifra principe della sua narrativa, ossia l'autobiografismo che permea tutta la produzione. Abbiamo innanzitutto posto l'accento sui motivi per cui essa non verrà ascritta alla categoria dell'autofiction; infatti, il dispositivo narrativo tipico per cui il detto viene in qualche modo negato da dichiarazioni di non veridicità o di finzionalità è totalmente assente nella sua narrativa e siamo stati in grado di stilare una biografia essenziale ma completa dell'autore a partire esclusivamente dai suoi testi. È vero, appunto, che in questo caso l'aspetto finzionale, inserito in un discorso in prima persona in cui vi è corrispondenza di protagonista, narratore e autore, non mette mai in discussione la veridicità dei fatti raccontati. È più pertinente, invece, rilevare in

² Bauman Z., *La decadenza degli intellettuali*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007

che modo le sue narrazioni si possono accostare, nella forma, a un genere che ci rimanda alle memorie o alle confessioni, spesso accompagnate da tratti di riflessione saggistica, pratica non infrequente nella narrativa contemporanea.

Successivamente, a partire proprio dal tratto fortemente autobiografico, un capitolo è dedicato al ruolo della memoria nella scrittura franchiniana in una lettura che prende spunto dalla teoria aristotelica della memoria e della reminiscenza attraverso cui sono stati esplorati e messi in luce quei dispositivi retorici e formali adottati da Franchini che ci hanno consentito di leggere la sua scrittura come vero e proprio atto mnestico.

In seconda istanza, e questo ha a che fare più strettamente con la questione del cosiddetto “ritorno al reale”, si è affrontato il tema della relazione fra scrittura letteraria e scrittura giornalistica, con uno sguardo alle origini di tale rapporto nell’ottica della narrativa non finzionale, etichetta con la quale comunemente si definisce la scrittura franchiniana. In questa sezione, dopo un sintetico profilo storico sulla nascita della *non fiction narrative* e l’analisi dei testi che più esplicitamente aderiscono a questa categoria, se ne sono rintracciati, nella prospettiva eliotiana cui abbiamo accennato, germi e frutti, ossia quelli che abbiamo definito padri e figli poetici di Franchini, in particolare Sciascia e Saviano.

Abbiamo osservato come la necessità di parlare di cose “reali” abbia naturalmente trovato espressione dal punto di vista formale in quel genere letterario che geneticamente si identifica con il realismo, ossia il romanzo, o *novel*, ma in forme che si muovono liberamente e contemporaneamente fra *fiction* e *non fiction*, romanzo-inchiesta, saggio narrativo e autobiografia, superando così i rigidi confini di genere.

Analogamente, ossia secondo una prospettiva storica sempre in chiave eliotiana, è stato condotto il discorso relativo alla letteratura del lavoro, una delle isotopie che occupano buona parte della produzione franchiniana e di cui ancora una volta si è cercato di rintracciare i germi nella letteratura del Novecento e i frutti nella letteratura immediatamente successiva. In questa sezione il paragrafo finale è dedicato alla figura e al ruolo di Franchini come funzionario editoriale, e quindi come intellettuale, non sulla base del prodotto del suo lavoro di editor, ossia dei testi e degli autori da lui promossi, ma sulla base di ciò che lui ci racconta e ci rivela rispetto al proprio operato nei suoi scritti. È stato opportuno osservare comparativamente, come già accennato in precedenza, in che modo la sua veste di editor e quella di narratore si sovrappongono o si allontanano di volta in volta. Le numerose riflessioni sul senso e la funzione della letteratura

e sulle dinamiche del proprio lavoro all'interno della macchina editoriale, disseminate in tutti i suoi testi, ci hanno orientato in questa indagine sulla misura della distanza, quando una distanza si è riscontrata, fra l'editor Franchini e il narratore Franchini. Questo lavoro è stato utile al fine di osservare inoltre in che modo il mercato, seppur mosso soprattutto da leggi di profitto, abbia la forza di guidare, o di interpretare, i cambiamenti in atto e di inquadrare la figura dell'editor come intellettuale "legislatore o interprete" del presente.

Di seguito ci si è concentrati su un'altra costante tematica dell'opera di Franchini, una di quelle che lui stesso definisce sue "ossessioni": lo sport e il corpo in un accostamento tutto personale con la letteratura e la scrittura. Il binomio letteratura e sport, in particolare le pratiche di lotta, è un tratto peculiare della sua poetica, presente in molti dei suoi scritti con una modalità così idiosincratrice che è difficile rintracciare in Italia una vera propria corrente precedente, anche se non mancano scrittori e scrittrici che vi si siano dedicati.³

L'ultimo e breve capitolo è dedicato a una delle sue ultime raccolte di racconti, pubblicata nel 2020, *Il vecchio lottatore*, su cui in realtà ci si è già soffermati nella sezione relativa al binomio letteratura e lotta. Qui invece l'attenzione è stata posta sul ritorno alla forma del racconto che Franchini non aveva più praticato dopo la pubblicazione di un breve racconto nel 2000; sulla presenza, non troppo in filigrana, di Hemingway come fantasma e vecchio maestro; e sul ritorno, quasi a chiudere un cerchio, di uno dei suoi personaggi alter-ego, Francesco Esente, lasciato in attesa dal 1998.

L'analisi dei suoi testi è volta a confermare che, ove vi sia una qualche cesura col postmoderno e un ritorno alla realtà, vi sono anche evidenti debiti nei confronti della letteratura italiana dei primi decenni del secondo dopoguerra. L'aderenza alla realtà contemporanea, la sperimentazione di molteplici forme narrative che mescolano l'indagine con il romanzo, l'uso di documenti autentici, il saggismo e l'autobiografismo sembrano anticipare molti aspetti della scrittura di tanta letteratura immediatamente successiva, così come trovano gli antecedenti già nella narrativa del secolo scorso.

La conclusione tirerà i fili della ricerca e evidenzierà gli spunti emersi durante il lavoro sui quali sarà interessante aprire ulteriori approfondimenti.

³ Si veda per esempio il recente libro di Mauro Covacich, *Sulla corsa La nave di Teseo*, Milano, 2021

I Ritorno al reale e fine del postmoderno

1.1 Inquadramento storico del dibattito intorno al ritorno al reale e alla fine del Postmoderno: origini e sviluppo.

In questa prima sezione si tratteranno le tappe del dibattito sul cosiddetto “ritorno alla realtà” e sulla fine del Postmoderno, dibattito che ha avuto luogo in Italia a partire dal 2008 in ambito critico-letterario e si è diffuso anche in altri ambiti quali la filosofia e le arti visive. La discussione, che è stata piuttosto accesa, si è dispiegata in un arco temporale lungo poco meno di una decina d’anni per spegnersi dopo una serie di convegni ⁴ dedicati ai temi sollevati dando inoltre, come risultato, diversi lavori significativi in ambito critico-letterario.⁵ Ma vediamo innanzitutto le tappe del dibattito per ragionare sui due motivi principali che l’hanno animato e sui suoi esiti.

a. Il dibattito in ambito letterario

Poco prima che il dibattito venga “ufficialmente” aperto sulle pagine di “Allegoria”, il 30/05/08 esce su “La Stampa” un articolo in forma di conversazione fra Romano Luperini e Andrea Cortellessa, intitolato “Scrittori con i piedi per terra. Dialogo sul neo-neorealismo dopo il trionfo di *Gomorra* a Cannes”⁶, che anticipa i temi e i nodi del dibattito in questione, ossia la chiusura col postmoderno, il ritorno alla realtà, la necessità di trovare nuove forme adeguate alla rappresentazione del mutamento in atto, nonché la funzione e il ritratto dell’intellettuale contemporaneo. Il tono del dialogo è molto pacato e sostanzialmente la conversazione si gioca

⁴ Si vedano gli atti del *Fiction Faction Reality: incontri, scambi, intrecci nella letteratura italiana dal 1990 ad oggi*, organizzato in Polonia da Hanna Serkowska nel 2009 confluiti nel volume *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011; si vedano ancora gli atti del convegno organizzato a Toronto da Luca Somigli “Negli archivi e per le strade: il ritorno al reale nella narrativa italiana di inizio millennio”, pubblicati nel volume col titolo *Negli archivi e per le strade. Il ritorno della realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Ariccia, 2013

⁵ Si fa riferimento qui ai seguenti volumi: *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*, di Daniele Giglioli (2011); *L’invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*, di Raffaello Palumbo Mosca (2014); *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, (2014) di Raffaele Donnarumma, e ancora il breve saggio *Il realismo è l’impossibile* (2013) di Walter Siti.

⁶ Cortellessa A., *Scrittori con i piedi per terra Dialogo sul neo-neorealismo dopo il trionfo di “Gomorra” a Cannes*, La Stampa, 30/5/2008

sulle due prospettive che non sono totalmente opposte ma divergono in alcuni momenti: laddove Cortellessa lamenta per esempio un “deficit di consapevolezza teorica” dei narratori contemporanei rispetto agli antecedenti neorealisti del secolo scorso, Luperini trova “incoraggiante una nuova figura di intellettuale, diversissima dai Calvino e dai Fortini, che erano al centro del sistema culturale.” E prosegue: “Prendiamo Saviano. La sua è una figura di intellettuale agli antipodi del modello pasoliniano, al quale pure si ispira: è un intellettuale “precario”, marginale, che esplora le periferie dal basso”; Cortellessa è invece esitante sulla vera novità dell’eventuale ritorno alla realtà e insinua che in effetti si potrebbe trattare di un ritorno “al buon vecchio Ottocento” e intravede, inoltre, come tipicamente postmoderno “questo tentativo di aggirare la modernità”. Entrambi sono tuttavia d’accordo sulla soluzione di continuità operata nei confronti della tradizione neorealista sia dal film di Garrone (Gomorra) che dal libro omonimo di Saviano, da cui la pellicola è tratta, grazie al fatto che le due opere hanno scoperto e utilizzato forme nuove per rappresentare il mutamento storico in atto, necessità comune a tutte le epoche di cambiamento.

Il mese successivo esce il numero 57 di “Allegoria” con una introduzione di Raffaele Donnarumma seguita da una sorta di inchiesta-sondaggio costruita, insieme a Gilda Policastro e Giovanna Taviani, su cinque domande⁷ proposte a otto narratori italiani riguardo alle rispettive percezioni di un nuovo orizzonte caratterizzato dalla eventuale fine del Postmoderno dopo l’11 settembre; alla possibilità di parlare di ritorno alla realtà; alle loro soluzioni narrative rispetto all’alta incidenza di finzionalità nella realtà e alla capacità della letteratura di incidere sulla realtà stessa ossia sul valore civile o meno della letteratura. Il titolo dell’ormai celebre fascicolo è *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*⁸.

⁷ Qui in nota i cinque interrogativi:

1. Da più parti, ormai, si parla di un mutamento di scenario nella letteratura e nel cinema recenti. Ciò che è accaduto dopo l’11 settembre 2001, si dice, avrebbe cambiato il nostro orizzonte storico e posto fine al clima culturale del postmoderno. Condividi questa diagnosi? È mutato qualcosa nel suo modo di scrivere negli ultimi anni? Le sembra si possa parlare di un “ritorno alla realtà”?
2. Recentemente sembra di assistere, da un lato, a un nuovo interesse per forme narrative o d’inchiesta documentaristiche e di non-fiction; dall’altro, a un radicalizzarsi della virtualità, della multimedialità, della fiction. Vede un’opposizione inconciliabile fra questi due fenomeni? Come narra la realtà negli anni del reality televisivo?
3. Quale è il rapporto della sua scrittura con la tradizione del realismo? Ritiene che la qualifica di realistico possa adattarsi senza specificazioni ulteriori alla sua narrativa? In caso contrario, come definirebbe il suo progetto narrativo?
4. Quali sono le forme narrative che la interessano di più? Qual è il suo atteggiamento di fronte allo stile e al linguaggio?
5. Crede che la letteratura possa ancora incidere sulla realtà e avere un valore politico o civile? Oppure la marginalità della letteratura, insieme a quella dell’intera sfera intellettuale, è oggi definitivamente assodata?

⁸ *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, in *Allegoria*, XX, N. 57, gennaio- giugno 2008

I narratori coinvolti sono Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno e Vitaliano Trevisan.

Il titolo, come avvalorato dall'introduzione di Donnarumma, è ambivalente, in quanto si apre con una domanda ma è seguito da una affermazione piuttosto categorica in cui si asserisce il tramonto del postmoderno e allo stesso tempo si suggerisce, grazie proprio al dispositivo retorico della domanda, che il postmodernismo sia l'antonimo del ritorno alla realtà o meglio che la sua fine ne sia la condizione, come se una qualsiasi forma di realismo fosse ontologicamente estranea al postmoderno.

I narratori sembrano, in generale, non accogliere le proposte o far finta di non cogliere la provocazione. Le repliche sono piuttosto caleidoscopiche, nel senso che i singoli autori evidenziano sfaccettature diverse delle varie questioni, e in generale non intendono dare risposte univoche tranne Trevisan che sembra rispondere sinteticamente e assertivamente con una serie di no dalla prima domanda sul ritorno alla realtà all'ultima, mentre Covacich sembra più possibilista e la Pugno piuttosto ondivaga, non prendendo veramente posizione. Genna, invece, sostiene apertamente: "Non mi pare che il postmoderno si sia mai allontanato dalla realtà [...]" e poi "Non parlerei di "ritorno alla realtà", quanto di "ritorno al racconto" mentre secondo Lagioia il ritorno alla realtà non pare addirittura avere un senso: "Il concetto di "ritorno alla realtà" applicato alla buona letteratura, a mio parere non ha senso. Credo sia l'eredità di una certa intelligenza provinciale e squisitamente italiana che ancora ragiona in termini di neo-realismo versus neoavanguardia". Altrettanto caustico è Fois: "La realtà è una categoria senza nessun interesse per un narratore. Nel senso che conta piuttosto la verosimiglianza che la verità."

Fino a qui abbiamo avuto solo le considerazioni degli scrittori mentre il dibattito si è svolto anche in altre sedi, nell'ambito della critica e più in là, come vedremo, della filosofia. In effetti sembra che la *querelle* abbia avuto inizio con la reazione di insofferenza da parte di Cortellessa nei confronti di Donnarumma evidente nell'intervento su "La Stampa"⁹ in cui Cortellessa si mostrava, polemicamente e contrariamente a Donnarumma, a favore di un'idea di letteratura che trascendesse il reale, grazie in particolare al lavoro sulla forma.

Il dibattito in Italia è stato acceso e prolifico e ha talvolta assunto toni polemici e al limite dei personalismi (si veda la risposta di Donnarumma a Ceserani su "Allegoria" a proposito di fine

⁹A. Cortellessa, "Reale, troppo reale: ritratto di una generazione ... Specchio (inserto de La Stampa), novembre 2008

del postmoderno)¹⁰. Con toni differenti la discussione è proseguita e si è ampliata in numerosi convegni e pubblicazioni rivelando posizioni differenti e stimolando la riflessione e la produzione di testi significativi, come abbiamo già accennato in principio.¹¹ Successivamente, nel 2011 “Allegoria” dedica il numero 64 a “La letteratura degli anni zero” riprendendo l’etichetta assegnata proprio da Cortellessa per designare la letteratura del cosiddetto “estremo contemporaneo” e indicandone come termine *a quo* proprio l’anno zero. Anche in questa occasione le polemiche non sono mancate, a partire dalla presa di distanza da parte di Donnarumma nei confronti dell’etichetta di comodo “anni zero” per assumere invece quella di “ipermodernità” e spostando indietro fino alla metà degli anni ’90 il confine temporale del principio della contemporaneità in cui egli vede che “modernismo, postmoderno e ipermoderno stanno tutti dentro una stessa epoca che muta, e vi rispondono in modi radicalmente opposti e contrastivi, talvolta conservando alcuni tratti comuni”.¹² Di fatto l’etichetta di comodo “anni zero” sembra comunque essere stata assunta dai più, come indicano i numerosi titoli pubblicati che riguardano l’“estrema modernità”¹³ anche se la definizione di Donnarumma mi trova più d’accordo innanzitutto perché comprensiva di tutta la modernità e poi perché la percepisco meno rigida nell’indicazione dei termini di inizio di un momento culturale contemporaneo, ancora in atto. Indipendentemente dalle diverse posizioni, su cui si può essere a favore o contro, tuttavia ciò che conta è che una riflessione sul presente e una riformulazione dei paradigmi di pensiero fosse necessaria soprattutto alla conclusione del “ventennio berlusconiano” che ci aveva appena lasciato e che aveva interpretato il relativismo postmoderno in modo tale da distorcerne gli assunti fino ad arrivare ad un’aberrazione non più sopportabile.

¹⁰ Donnarumma R., *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*, in «Allegoria» n. 67, pp.185-199

¹¹ Ai già citati in nota è necessario segnalare gli atti dei principali convegni tenutisi intorno alla questione: *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, a cura di H. Serkowska in cui sono raccolti gli atti del convegno che si è tenuto a Varsavia nel 2009 e gli atti del convegno tenutosi a Toronto nel 2010, *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di Somigli L., Contarini S., De Paulis-Dalembert M. P., Tosatti A. (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, 2016

¹² Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino-Studi e Ricerche, Bologna, 2014

¹³ Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010; Santoro V. (a cura di), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010; G. Simonetti, *No-stalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, cit., pp. 97- 124; G. Simonetti, *Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero* in «Between» III, n. 5, 2013 consultabile al link <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004> (Data ultima consultazione 17 dicembre 2015); M. Marsilio - E. Zinato, *Poetiche e mappe della prosa: le idee letterarie degli anni Zero* in L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture., n. 18: Poetiche per il XXI secolo, 2015, pp. 244-268

Non è pertanto il Postmoderno in sé con le sue istanze originali a essere liquidato qui da noi, ma piuttosto gli effetti che l'appropriazione di quelle istanze nell'era del berlusconismo aveva prodotto.

È anche vero, d'altro canto, che la fine del postmodernismo e la necessità di ricorrere a una diversa percezione della realtà non appartengono solo all'esperienza italiana, anzi: nel Regno Unito la consacrazione della sua fine è avvenuta addirittura attraverso una mostra retrospettiva ospitata dal Victoria and Albert Museum nel 2011 intitolata "Postmodernism - Style and Subversion 1970-1990" accolta non tanto come una liberazione dal postmoderno quanto come superamento di un'epoca e di una visione della realtà che in principio aveva scardinato l'idea di un sistema dominante, aveva insegnato alla società occidentale a comprendere la politica della differenza e a dare voce alle marginalità ma che, proprio attraverso la sua pratica di dare pari dignità a tutte le posizioni, ha finito per diventare nel mondo reale un'altra forma di conservatorismo statico; negli Stati Uniti poi fu l'evento del 9/11 a segnare simbolicamente la fine di un'epoca avviando la riflessione sulla necessità di confrontarsi con la nuova realtà e sui cambiamenti da apportare ai dispositivi narrativi in funzione dei cambiamenti dello stato delle cose. Paul Auster e Don DeLillo in particolare, ma non solo loro, hanno tentato di trovare il modo di presentare i fatti del 9/11 e le relative conseguenze attraverso un complicato ricorso al realismo, anche se è pur vero che segnali della crisi della rappresentazione con un recupero dell'accesso al reale erano già apparsi in "Underworld" di DeLillo, per esempio. D'altro canto, nel suo articolo "In the ruins of future" proprio DeLillo riconosce la inequivocabilità della forza del reale sulla rappresentazione mediatica del 9/11 quando dice: "The events of September 11 were covered undistintingly. There was no confusion of roles on TV. The raw event was one thing, the coverage another. The event dominated the medium. It was bright and totalising and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions."¹⁴

¹⁴ DeLillo D., *In the ruins of the future*, in «The Guardian», 22/12/2001:

"Gli eventi dell'11 settembre sono stati trattati senza riserve. Non c'era confusione di ruoli in TV. L'evento nudo e crudo era una cosa, la copertura dei media un'altra. L'evento ha dominato i media. Era luminoso e totalizzante e alcuni fra noi hanno detto che era irreal. Quando diciamo che una cosa è irreal, vogliamo dire che è troppo reale, un fenomeno così inspiegabile, eppure così legato al potere del fatto oggettivo che non possiamo piegarlo all'inclinazione delle nostre percezioni." (trad. mia)

Ma per abbandonare il panorama estero, anche se la questione è tanto locale quanto globale, o perlomeno occidentale, ciò che ci sembra importante nello scenario italiano è riflettere su quale sia il vuoto in cui i narratori oggi e da più di un ventennio ormai, si sono inseriti e che hanno occupato. Per usare le parole di DeLillo, ossia “the raw event was one thing and the coverage another”, decontestualizzandole e piegandole alla nostra situazione, viene da domandarsi se i “raw events”, ossia gli eventi crudi fossero sufficientemente coperti in termini di divulgazione giornalistica oppure se sia proprio questo il vuoto che i nuovi narratori hanno sentito l’esigenza di colmare.

Certamente opere come “Gomorra” di Saviano, quelle dei magistrati Gianrico Carofiglio e Giancarlo Di Cataldo, o ancora di Massimo Carlotto, in modo diverso si sono appropriate di uno spazio lasciato vuoto dal giornalismo e soprattutto dal giornalismo di indagine e di denuncia. Si tratta in questi casi di una necessità tutta italiana, perché strettamente legata alla situazione politica, e quindi socioeconomica e culturale contemporanea, in cui gran parte dei mezzi di comunicazione hanno smesso di raccontare un’importante porzione della realtà. Ai nostri occhi sembra quindi che da parte di un nutrito gruppo di nuovi narratori si sia sentita l’urgenza di riconsegnare al pubblico, nelle più diverse forme di narrazione, dalla *non-fiction novel* al *noir* mediterraneo in poi, tutte forme ascrivibili all’ampio genere del romanzo, una fetta di realtà tagliata fuori dal giornalismo e dalla letteratura postmoderna.

In sostanza, sul piano tematico-referenziale, la questione della necessità di parlare di cose “reali” ha trovato la sua naturale espressione dal punto di vista formale in quel genere letterario che geneticamente si identifica con il realismo, ossia il romanzo, o *novel*, se così si vuole definirlo, che è stato assunto come forma d’elezione per raccontare la “realtà dei fatti” da quei narratori che hanno sentito la latitanza di parte del giornalismo rispetto a certi temi e che giustamente hanno riconosciuto nel romanzo lo strumento letterario più adatto per rimettere in luce quegli stessi temi in maniera forte ovviamente declinandolo secondo le nuove esigenze espressive in forme ibride che rivelano la natura plastica e inclusiva del *novel*.

Da questo punto di vista mi sembra che i nuovi narratori abbiano riconosciuto e abbiano restituito alla letteratura la responsabilità di “presentare” la realtà, di mostrarne gli aspetti inediti per ricostruirla criticamente, non certamente per copiarla passivamente. Questa sembra la svolta importante che si deve riconoscere alla narrativa “nuovo-realista”, ossia aver accompagnato al

ritorno al reale il ritorno della figura e della missione conoscitiva e morale dello scrittore e della narrativa.

Mi sembra perciò di poter vedere nel superamento delle tendenze postmoderne dell'autoreferenzialità, dello scetticismo politico, della spettacolarizzazione del reale, della vanificazione della verità, e dell'annullamento dell'io narrante dell'autore il recupero della fiducia nella forza e capacità della letteratura di svelare la verità attraverso la messa in gioco dell'io autoriale. Ciò chiaramente non può significare una vanificazione di quel che il Postmoderno ha apportato nel tempo poiché sarebbe come riconoscere ad un nuovo sistema il monopolio del sentire e del pensare senza lasciare traccia alcuna, macchiandosi di quella colpa di dogmatismo tanto combattuta in precedenza.

Per questo motivo e per ciò che è stato detto precedentemente sembra doveroso riconoscere nella narrativa "nuovo-realista" italiana una germinazione di quella letteratura nazionale che ha occupato spazi importanti nel dibattito culturale e politico dal secondo dopoguerra ai primi anni '80 e il cui spessore teorico Cortellessa lamenta come assente nella generazione odierna.

D'altro canto, è pur vero che quegli stessi narratori-intellettuali, quali Calvino, Pasolini e Sciascia o anche Siciliano solo per citarne alcuni, ognuno per aspetti diversi e talvolta analoghi, ognuno con le proprie modalità e soluzioni artistiche personali, tutti comunque avevano sentito forte la necessità di raccontare con impegno la verità e sganciarsi dall'appartenenza ideologica a un partito¹⁵. L'immagine dell'intellettuale organico stava stretta a tutti loro e la consapevolezza della forza del linguaggio e della letteratura di far luce sui fatti del mondo e renderli significativi li ha resi i veri testimoni della realtà. Proprio il forte coinvolgimento nelle cose del mondo ha avviato quello sganciamento dalle ideologie che, forse abusato negli ultimi strascichi del postmoderno, ha finito per coincidere col disimpegno e con la deriva autoreferenziale della scrittura.

È innegabile, comunque, che lo spazio lasciato vuoto nei decenni del trionfo postmoderno sembri finalmente aver trovato una generazione di narratori in grado di occuparlo di nuovo. Sono narratori che, come è stato precedentemente detto, hanno sentito forte la latitanza dei media

¹⁵ Si confronti al riguardo R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, p. 29, in cui il critico riporta le parole stesse di Sciascia a proposito di sé: "l'intellettuale più 'disorganico' o 'anorganico' che ci sia".

riguardo a questioni reali e contemporanee e hanno scelto di raccontarle con una modalità narrativa che rimanda evidentemente alla *non fiction narrative* di memoria angloamericana e al giornalismo letterario.

In questo clima post e anti-ideologico la nuova leva di narratori raccoglie quindi l'eredità degli scrittori citati sopra ereditando anche i risultati delle sperimentazioni formali del moderno e del postmoderno. Oggi, infatti, ci troviamo davanti a una letteratura che può lecitamente e liberamente muoversi tra stili e forme di narrazione "liquide", tra *fiction* e *non fiction* passando per il *noir*, l'*autofiction* e i racconti-inchiesta e così superando i rigidi confini di genere.

b. Un passo indietro: "L'invenzione della realtà", l'antecedente più prossimo al dibattito sul ritorno alla realtà.

Nel 1994 viene pubblicato dalla casa editrice Alfredo Guida di Napoli un volume dal titolo "L'invenzione della realtà" curato da Monica Gemelli, collaboratrice delle pagine culturali del "Mattino" e di "Nord e Sud", e da Felice Piemontese, giornalista, critico letterario oltre che scrittore di narrativa e poesia egli stesso.

Il libro nasce da "un moto di insofferenza" da parte degli autori nei riguardi di una serie di dichiarazioni rilasciate da un popolare scrittore e sfociate in un vero e proprio dibattito che provocatoriamente rilanciavano una versione "rinnovata" del vecchio impegno dell'intellettuale. La questione apparirebbe "cosa buona e giusta" se non fosse in realtà stata aperta da vere e proprie accuse di omertà nei confronti della mafia che lo scrittore in questione, Sebastiano Vassalli, lanciò attraverso alcune interviste, nei confronti di tutti gli scrittori siciliani in blocco, a partire da Pirandello per finire con Tomasi di Lampedusa e Sciascia. Tutti accusati di non aver mai esplicitamente contestualizzato i loro romanzi sui fatti di "malaffare" di cui trattavano, manifestando così una sorta di complice e silenziosa protezione del fenomeno mafioso. Così Pirandello avrebbe scritto un'apologia dei mafiosi con il romanzo *I vecchi e i giovani*, ossia l'unico libro in cui la vicenda è ben contestualizzata in Sicilia, mentre Sciascia "quando parla della mafia è controllatissimo" e Tomasi di Lampedusa avrebbe delocalizzato il suo romanzo da Palma di Montechiaro a Donnafugata per ragioni di omertà.

Ma veniamo ai fatti. Nel 1993 esce il romanzo di Vassalli intitolato *Il cigno*, ambientato in Sicilia, in cui si dà un'immagine della nascita dei rapporti tra mafia e Stato apparentemente più corretta, secondo lo scrittore, di quelle proposte dai suoi colleghi siciliani sia nel passato lontano che in uno cronologicamente più vicino. L'uscita del romanzo è annunciata attraverso un'intervista che lo scrittore rilascia a Paolo Di Stefano e che viene pubblicata sulle pagine del *Corriere della Sera* il 6 luglio 1993. L'anno rappresenta per l'Italia un momento dirimente nella storia contemporanea in quanto immediatamente successivo all'*annus horribilis* dell'avvio delle inchieste di Tangentopoli e di "Mani Pulite", delle stragi di Capaci e via D'Amelio in Sicilia, del successo della Lega alle elezioni e delle prime mosse di Berlusconi verso la sua "discesa in campo". Insomma, sono i momenti in cui si sta delineando la nuova fisionomia politica dell'Italia e non sembra strano che anche il dibattito culturale e letterario si accenda su questioni che riguardano la presa di posizione degli intellettuali, il loro ruolo e la loro capacità di denuncia e di testimonianza del cambiamento. E proprio in questo momento Vassalli scatena le furie dei maggiori scrittori contemporanei, la maggior parte dei quali ex fondatori o appartenenti al gruppo neo-avanguardistico '63, intellettuali notoriamente "impegnati". Vassalli lancia il primo strale contro Pirandello quando, interrogato da Paolo Di Stefano per il *Corriere della Sera*, su quale scrittore potesse al momento raccontare i fatti di Tangentopoli lui rispose: "Pirandello. Pirandello, però, come tutti gli scrittori siciliani, riesce a lavorare bene la materia dei sentimenti umani astraendola dal contesto". Poi ancora insiste usando l'espressione "la più bieca apologia della mafia" a proposito del romanzo *I vecchi e i giovani*, e affonda definitivamente il coltello con la dichiarazione: "È la solita omertà della letteratura siciliana: una letteratura omertosa". (1) Comprensibilmente, tutti gli scrittori viventi di origine siciliana si sentirono chiamati in causa per difendere non solo i loro antecedenti illustri quali Verga, Pirandello e Sciascia, ma anche per affermare fortemente la loro estraneità alle accuse di Vassalli. C'era in ballo evidentemente la questione dell'impegno, da parte degli scrittori, di assolvere al mandato di rivelare la realtà senza tuttavia rinunciare, attraverso gli strumenti propri della letteratura, a trasfigurarla per presentarla ai lettori in una veste metaforica. E c'erano in ballo quindi non solo la questione di una cultura siciliana da difendere dall'accusa di omertà ma pure la questione del rapporto fra letteratura e realtà e del valore di testimonianza civile che la letteratura viene chiamata ancora ad assumere all'interno del suo statuto.

Il dibattito si dispiega sulle pagine di quotidiani quali il *Corriere della Sera*, *La Stampa* e *Il Messaggero* con interventi di Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino, Massimo Onofri e le repliche dello stesso Vassalli, e procede ancora con degli strascichi nel 1995 sulle pagine del *Corriere della Sera*. Partecipano al dibattito sottolineando la necessità della finzione letteraria ai fini di un discorso di veridicità e la distanza della letteratura dalla cronaca non solo scrittori e critici ma anche figure meno addentro alle questioni letterarie come Pino Arlacchi, mafioso. Sono le modalità, i toni e certi interventi esterni al discorso letterario che hanno spinto i due critici M. Gemelli e F. Piemontese a condurre tra otto dei maggiori narratori del momento una sorta di sondaggio molto ben articolato sui temi scaturiti, che non distano dai temi proposti nel famoso sondaggio apparso sulle pagine di *Allegoria* nel 2008. Nel caso de “L’invenzione della realtà” si tratta di interviste vere e proprie con domande mirate alle diverse personalità, laddove nel caso del “sondaggio” di G. Policastro e R. Donnarumma si tratta di un sondaggio vero e proprio con domande uniche poste ai diversi scrittori. Tuttavia, i temi richiamati tutto sommato sono analoghi: sostanzialmente in entrambi i casi si torna sulla questione del rapporto fra letteratura e realtà, sulla funzione della scrittura, sul mandato dello scrittore e sugli strumenti di rappresentazione che la letteratura può mettere in gioco in una civiltà fortemente dominata e connotata dalla presenza dell’immagine e che si rivolge allo schermo non solo per la cronaca ma anche per la *fiction*.

Gli scrittori invitati a questo dialogo sono Nanni Balestrini, Vincenzo Consolo, Raffaele La Capria, Luigi Malerba, Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia, Fabrizia Ramondino e Giampaolo Rugarli. La maggior parte di loro nati o legati al meridione d’Italia tranne Balestrini, nato a Milano, Malerba, nato a Parma ma trasferitosi a Roma ben presto, e Pontiggia di origine lombarda. Più o meno tutti coetanei, ossia nati fra gli anni '20 e gli anni '30 del secolo scorso, hanno condiviso in buona parte l’esperienza del gruppo '63 e quando non l’hanno fatto, hanno sempre sentito forte l’importanza del cosiddetto “impegno”, come risulta bene dalle loro risposte.

Sono dunque scrittori di una generazione precedente rispetto a quella dell’autore di cui ci occuperemo in particolare in questa ricerca e soprattutto dei narratori coinvolti nel sondaggio della rivista *Allegoria* 57 che ha dato avvio al dibattito più recente. Vi abbiamo osservato una anticipazione dei nodi principali, a partire dal rapporto dello scrittore con l’impegno, per poi parlare di letteratura e realtà, di letteratura e giornalismo e ancora di televisione, irrealtà e

Sulla prima questione, ossia il rapporto tra lo scrittore e l'impegno, emergono posizioni solo apparentemente distanti che rimandano soprattutto a una diversa prospettiva riguardo al concetto di impegno. Da un lato si intende l'impegno come postura intellettuale di resistenza o di "opposizione" come direbbe Sciascia e come in questa intervista ripropone Malerba, per il quale "la narrativa di qualità è per sua natura 'impegnata', anche se parla d'altro"; così come per la Ramondino, che afferma che "uno scrittore è sempre impegnato";¹⁶ e allo stesso modo per Dacia Maraini, che pensa alla propria spinta verso l'impegno civile in termini ideologici anche quando riconosce l'indebolimento del tratto puramente ideologico.

Dall'altro lato invece l'impegno dello scrittore viene inteso nel senso di un aperto riferimento, nei testi, a temi attuali accompagnati da una manifestazione di denuncia, come si evince dalla dichiarazione di Balestrini, il quale afferma che "gli scrittori italiani non si sono occupati di niente, mica hanno trascurato solo Moro"¹⁷ anche se subito dopo sottolinea che "non è obbligatorio per uno scrittore avere un contatto con l'attualità, e l'allegoria ha i suoi diritti... però almeno alcuni potrebbero farlo" e sempre Balestrini insiste poi su quello "scarto dal dato iniziale" in cui si realizza la scrittura d'autore; sullo stesso piano ma con soluzioni opposte invece La Capria, il quale non si è sicuramente sottratto ad atti di testimonianza civile, dice: "E che, c'è bisogno della letteratura per parlare di queste cose? Basta un giornalista"¹⁸.

Quest'ultimo aspetto dell'impegno come denuncia, e della narrativa come medium, conduce all'altro tema "scottante", ossia il fantasma del realismo in quanto aderenza alla realtà fattuale, respinto in favore della sperimentazione linguistica soprattutto dagli artisti delle post-avanguardie e comunque della generazione qui coinvolta, tema in qualche modo ripreso in seguito, ma sempre "sul piano del linguaggio, non partendo dai contenuti",¹⁹ proprio in questo momento di svolta. Gli scrittori intervistati non si sottraggono, non liquidano la questione del realismo come superata e quasi tutti si ammorbidiscono riconoscendo l'inevitabilità di un rapporto con la realtà non per "non cedere le armi all'inconoscibilità del reale" ma piuttosto per sapere che esso "va reinventato, ricostruito attraverso il linguaggio".²⁰ "Il primo compito della letteratura è quello

¹⁶ Gemelli M. e Piemontese F. (a cura di), *L'invenzione della realtà*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1994, pag. 131

¹⁷ *ivi* pag. 26

¹⁸ *ivi*, pag. 61

¹⁹ *ivi*, Balestrini, pag. 15

²⁰ *ivi*, Maraini, pag. 103

della memoria. Il romanzo più che essere orizzontale e affrontare il reale con una modalità qualsiasi [...] dovrebbe verticalizzarsi e caricarsi di segni e di metafore”, commenta Consolo.²¹ E così il narratore si afferma come interprete della realtà, non certamente mero descrittore di essa, in un momento, gli anni '90, in cui questa si sta via via confondendo con, o appiattendosi su, la superficie dello schermo televisivo. Non manca fra gli autori intervistati chi ha lavorato in tv, come La Capria e Malerba, i quali della TV riconoscono da un lato la funzione pedagogica svolta negli anni '50 ma anche la capacità di falsificare la realtà soprattutto là dove essa sarebbe chiamata a riportare il vero, come capitò con le famose “dirette” dai campi guerra, quando vennero trasmesse immagini di repertorio piuttosto che immagini dal vivo. Vincenzo Consolo, forse il più attento in questo senso, denuncia l'enfatizzazione del mezzo televisivo soprattutto in Italia, in questo seconda solo agli Stati Uniti, dove secondo lui “non viviamo nella realtà ma in un'irrealtà, in una notte telematica”.²² E ancora, più avanti, rivolge ai media l'accusa più feroce, quella di aver distrutto la memoria, di cui fino al Neorealismo, secondo lo scrittore siciliano, “l'umanità era portatrice in sé” e di cui non rimane nemmeno un residuo. Quindi anche la questione dello spazio della letteratura e di quello del giornalismo emerge nelle considerazioni degli scrittori intervistati che sembrano tutti d'accordo sulla separazione delle rispettive aree di pertinenza anche quando reclamano una rinnovata aderenza alla realtà da parte della letteratura. Affiora infatti, nelle parole sia di Consolo che di Balestrini, la percezione di una sorta di invasione di campo da parte dell'informazione e dei *mass media* che inoltre in Italia stanno diventando addirittura “un soggetto politico”.²³ Per Consolo la lotta tra letteratura e informazione finisce ormai per essere impari; e cita così Pasolini e Arbasino che, rispettivamente con *Petrolio* e con la riscrittura continua di *Fratelli d'Italia*, a suo parere hanno tentato l'operazione titanica di contrastare la forza dell'informazione attraverso la lingua letteraria. In conclusione, lo spunto iniziale del libro *L'invenzione della realtà*, ossia la questione della presunta omertà della letteratura siciliana, e la difesa di Leonardo Sciascia in particolare, ha rivelato che già a metà degli anni '90 la discussione e la riflessione sui temi del successivo dibattito di cui ci occupiamo qui iniziavano a manifestarsi come interrogativi importanti sulla svolta che la letteratura “doveva” prendere di fronte a istanze emergenti, relative al ruolo della

²¹ *ivi*, pag.38

²² *ivi*, pag. 35

²³ *ivi*, Balestrini, pag.24

scrittura e all'osservazione e rappresentazione della realtà secondo prospettive adeguate a quelle stesse istanze.

c. Il dibattito in ambito filosofico

È doveroso, a questo punto, fare un cenno a ciò che è avvenuto in ambito filosofico a questo riguardo.

Il dibattito ha preso l'avvio in campo filosofico in Italia con la provocatoria dichiarazione di guerra al Postmoderno da parte di Maurizio Ferraris prima sulle pagine del quotidiano "La Repubblica"²⁴ nel 2011 e poi su varie riviste filosofiche, in particolare "Micromega", soprattutto in seguito alla pubblicazione da parte dello stesso Ferraris di *Il Manifesto del nuovo Realismo*,²⁵ nel 2012

Il titolo dell'articolo "Il ritorno al pensiero forte" non poteva non generare la reazione di Gianni Vattimo, padre del pensiero debole, nonché padre "spirituale" dello stesso Ferraris, e si esplica in un dialogo "antitetico" fra i due filosofi. Secondo Ferraris, se il postmoderno e il pensiero debole erano stati pensati come una chiave per la democratizzazione della società, promuovendo il pluralismo e l'emancipazione dal mito dell'oggettività, di fatto il loro esito è stato la deriva verso "il populismo mediatico dove se si ha il potere si può far credere ciò che si vuole". Vattimo non nega il fallimento del postmodernismo ma non vede la soluzione nel ritornare a essere realisti e di fatto non propone soluzioni.

Vero e proprio atto di demolizione del postmodernismo, il "manifesto" l'anno successivo rende oggettivamente la polemica più aspra. Qui Ferraris articola meglio la sua riflessione sul Nuovo Realismo e lo presenta come atto di svolta, smentita dei due dogmi fondamentali postmoderni ossia l'assunto che la realtà sia socialmente costruita e la verità una nozione inutile e inattuabile. Afferma, inoltre, di non voler proporre una nuova teoria ma di presentare il mutamento in cui la realtà mostra la sua resistenza, la sua "inemendabilità". Secondo il filosofo si tratterebbe quindi, non tanto di costruire una teoria della realtà, quanto di osservare e fare un distinguo tra

²⁴ Ferraris M., *Il ritorno del pensiero forte*, La Repubblica, 8/8/2011

²⁵ Id., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari, 2012

ciò che è culturale e costruito e ciò che invece è lì di fatto, non riducibile sempre a interpretazione. In sostanza, così come secondo il filosofo il pensiero debole non era una teoria ma la descrizione dello spirito dei tempi, allo stesso modo il Nuovo Realismo è la constatazione, la fotografia dello stato attuale delle cose. La realtà si manifesta di nuovo nella sua inemendabilità e non possiamo più modificarla attraverso schemi concettuali o tantomeno costruirla attraverso essi.

A partire da questo momento non sarà solo la posizione di Ferraris a essere oggetto di critica ma addirittura anche la stessa polemica che ne è scaturita.

Fortemente polemica nei confronti del dibattito in sé è infatti Franca D'Agostino quando sulle pagine di Micromega scrive: “sarebbe interessante capire di quali nozioni di realtà e/o di verità stanno parlando, e quali nuove versioni dei due venerabili concetti propongono. Per esempio, Ferraris è favorevole al cosiddetto realismo modesto, che semplicemente presuppone l'indipendenza di qualcosa detto reale, e non specificato, dai nostri strumenti conoscitivi, o preferisce il realismo del senso comune, secondo cui ‘reale’ è ciò che comunemente riteniamo essere tale?”.²⁶ La D'Agostino è ancora più caustica nel suo libro “*Realismo? Una questione non controversa: un percorso nei dibattiti filosofici contemporanei sul tema del realismo, dal postmodernismo a oggi*”, di cui appare un ampio stralcio nella rubrica “Il rasoio di Occam” dal titolo “Niente di nuovo, niente di realistico, niente di filosofico”. Gli attacchi a Ferraris e alla sua idea di nuovo realismo sono sferzati con precisione chirurgica a proposito della banalizzazione del tema, della nullità della proposta da un punto di vista prettamente filosofico e del dissesto della comunità scientifica italiana, in particolare l'area di discendenza del filosofo. “Avviene allora che niente di nuovo, niente di realistico, e soprattutto niente di filosofico venga presentato come espressione di un nuovo realismo filosofico, e sia in qualche modo quasi autorizzato a presentarsi per tale. È quanto accade di fatto con il *new realism* descritto e propagato da Ferraris, con ostinato e pervasivo metodo di sfruttamento di tutti gli spazi disponibili, e sistematica cancellazione o elusione delle voci dei contrari o dei perplessi (che non siano troppo illustri o potenti per poter essere liquidati o ignorati, nel qual caso dovranno essere rabboniti)”.²⁷

²⁶ D'Agostino F., *Che cosa c'è dietro il nuovo realismo?* in <http://temi.repubblica.it/micromega-online/>, 28/08/2011 in Micromega, 28/8/2011

²⁷ Id., *Realismo? Una questione non controversa: un percorso nei dibattiti filosofici contemporanei sul tema del realismo, dal postmodernismo a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013

A sua volta Sossio Giametta, sempre sulle pagine di Micromega, pone l'accento sull'errore di base da cui parte la discussione e non tralascia di puntare il dito contro l'intera tradizione del "pensiero debole" quando dice: "Purtroppo, questa confusione tra metafisica e realtà empirica c'è stata anche nel pensiero debole. E c'è, pur nella correzione, nell'attuale ritorno al pensiero forte, che passa per Umberto Eco, Paul Boghossian, Diego Marconi, Paolo Flores d'Arcais, Maurizio Ferraris, a partire dal saggio di John Searle, *La costruzione della realtà sociale* (1995). Il pensiero forte, infatti, conserva lo stesso impianto del pensiero debole, fluttua sulla sua stessa onda. Lo corregge, ma in un certo senso lo prosegue, è trascinato da esso. Non mette il dito sull'errore di fondo: l'illegittima interpretazione del principio di Nietzsche: Non ci sono fatti, solo interpretazioni. La confusione di Vattimo e compagni, secondo Ferraris, è tra ontologia ed epistemologia, tra "quello che c'è e quello che sappiamo a proposito di quello che c'è [...] Ma più precisamente la confusione è tra metafisica e fisica. Il principio di Nietzsche resta valido sul piano metafisico, dove tutto quello che cogliamo è interpretazione di qualcosa di infinito che non potremo mai cogliere nella sua essenza. Ma è molto meno valido sul piano fisico. La *physis*, la natura, è realtà, ma antropomorfizzata dalla nostra percezione."²⁸

C'è inoltre chi, come G. Bosisio, intravede in questa polemica la pochezza della filosofia italiana contemporanea con l'articolo "“Postmodernità”, “pensiero debole” e “nuovo realismo” ovvero inconsistenza e miseria della filosofia italiana contemporanea” in cui afferma che “sembrano proprio essere queste le “realtà” che preoccupano il “nuovo realista”. E così il “nuovo realismo” non va molto lontano; rimastica solo un po' l'“ontologia” dell'“esistere” e del “non esistere”, di provenienza dalla filosofia analitica attuale. L'inconsistenza filosofica della sua proposta è palese, visto che il “nuovo realismo” non intende di certo anelare ad una restaurazione della metafisica. Esso in fondo continua a condividere molte convinzioni fondamentali del debolismo filosofico e del “postmodernismo”, contro i quali si scaglia accusandoli di essersi messi a servizio del “populismo”.²⁹

Di altro tenore è invece la critica, da una prospettiva cristiana, di Lino Di Stefano, intitolata “Il recente dibattito sul nuovo realismo: un nuovo verbo speculativo?” pubblicato sul sito cattolico

²⁸ Giametta S., *A proposito del New realism*, Micromega, 8/9/2011

²⁹ Bosisio G., “Postmodernità”, “pensiero debole” e “nuovo realismo” ovvero inconsistenza e miseria della filosofia italiana contemporanea, in *Filosofia e nuovi sentieri*, 9/3/2014

di attualità e cultura “Riscossa cristiana”. Qui egli insiste sul fatto che “Maurizio Ferraris combatte le cosiddette costruzioni concettuali dimentico, però, che la formulazione del ‘nuovo realismo’ è il risultato di una operazione squisitamente mentale“ e che di “‘realismi’ ne abbiamo avuto diversi, e occorre anche sottolineare che nella visione dello studioso, col pretesto che esistono i fatti e non l’interpretazione di essi, il soggetto – vale a dire il pensiero, l’intelletto, la mente, lo spirito – viene relegato ai margini della ricerca”.³⁰

Questi gli interventi e le posizioni dei principali attori della polemica in ambito filosofico ma è importante segnalare che intorno al dibattito è nato l’Archivio del Nuovo Realismo³¹ che raccoglie e cataloga materiali (monografie, periodici, saggi e interventi, documenti audio e video) pubblicati intorno al concetto di Nuovo Realismo in campo filosofico fra il 2011 e il 2018, fornendo così un repertorio completo di tutti gli interventi al riguardo.

Obiettivo di questo paragrafo è stato quello di presentare una panoramica sintetica delle principali posizioni filosofiche, soprattutto polemiche, nei confronti della proposta di Ferraris senza intervenire personalmente in giudizi a favore o contro. Ci è sembrato necessario, tuttavia, presentare sia le diverse posizioni sia le ragioni di Maurizio Ferraris per affermare che il Postmodernismo ha dovuto cedere il passo al Nuovo Realismo a causa della deriva che questo ha preso nel momento in cui, torcendosi contro i suoi principi originali, ha finito per essere strumento del populismo mediatico per giustificare le proprie aberrazioni. In questo senso la realtà, quella non “emendabile”, ha mostrato la sua resistenza ed è diventata il punto di partenza di quella nuova narrativa di cui ci occupiamo in questa sede.

³⁰ Di Stefano L., *Il recente dibattito sul nuovo realismo: un nuovo verbo speculativo?*, in «Riscossa cristiana», 29/12/2011

³¹ Archivio del Nuovo Realismo, sito ufficiale della rassegna nuovo realismo.

Bibliografia

Auerbach E., *Mimesis*, (1946), Einaudi, Torino, 2000

Baldi V., *New New Realism. Su Ipermodernità di Raffaele Donnarumma*”, *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, in Esposito L., Piga E., Ruggero A., «Between», IV. 8, 2014
<http://www.Betweenjournal.it/>.

Badiou A., *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di Tusa G., Mimesis, Milano, 2015, titolo originale, *À la recherche du réel perdu*

Berardinelli A., *Discorso sul romanzo moderno*, Carocci editore, Roma, 2016

Id., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.

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

Bosisio G., *Postmodernità, pensiero debole e nuovo realismo ovvero inconsistenza e miseria della filosofia italiana contemporanea*, in «Filosofia e Nuovi Pensieri», 9/03/2014

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

Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997

Contarini S., De Paulis-Dalembert M. P., Tosatti A. (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, 2016

Contarini S., Jansen M., Ricciardi S. (a cura di), *Le culture del precariato*, Ombre corte, Verona, 2015.

Cortellessa A., (a cura di), *La terra della prosa*, L'orma editore, Roma, 2014

Cortellessa A., *Lo stato delle cose. Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su sé stessi. Tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali* in «Specchio - Lo specchio de La Stampa» n. 56, Novembre 2008

Id., *Reale, troppo reale*, in «Specchio - Lo specchio de La Stampa» n. 57, 28/10/2008

Id., *La rivincita dell'inatteso*, in «Specchio- Lo specchio de La Stampa» n. 57 28/10/2008,

- D'Agostini F., *Che cosa c'è dietro il nuovo realismo?* in <http://temi.repubblica.it/micromega-online/>, 28/08/2011
- Id., *Niente di nuovo, niente di realistico, niente di filosofico*, in <http://ilrasoiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it>, 13/11/2013
- Id., *Realismo? Una questione non controversa: un percorso nei dibattiti filosofici contemporanei sul tema del realismo, dal postmodernismo a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2013
- Dalmas D., *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «Cosmo», 1/2012, pp. 121-127
- Decock L., *The Limits of Realism*, in «Notre Dame Philosophical Review», January 15, 2014
- De Lillo D., *The Power of History*, in «New York Times Sunday Magazine», September 07, 1997
- Id., *In the Ruins of Future*, in «Harper's Magazine», December 2001
- Di Stefano L., *Il recente dibattito sul nuovo realismo: un nuovo verbo speculativo?*, in «Riscossa cristiana», 29/12/2011
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino-Studi e Ricerche, Bologna, 2014
- Donnarumma R., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi* in «Allegoria» n. 57, 2008, pp. 53-54.
- Donnarumma R., *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dal reality*, in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/>, 4/11/2014
- Id., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», n. 57, 3, XX, 2008, pp. 26-54
- Id., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», n. 64, 2, XXIII, 2011, pp. 15-50.

Id., “Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi”, in Serkowska H., (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

Donnarumma R., Policastro G., Taviani G., (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in «Allegoria», XX, 57, gennaio-giugno 2008

Id., “Storie vere’: narrazioni e realismi dopo il postmoderno”, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, (a cura di) Contarini S., in «Narrativa», n.31/32, 2010

Id., *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani* in «Allegoria», XXV, 2013, n. 67, pp. 185-199 (ora che al link <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etreabsolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani.html>)

Docx E., *Postmodernism is dead*, in «Prospect Magazine», August 2001 issue

Falcetto B., *Ibridare finzione e realtà*, in V. Spinazzola (a cura di), «Tirature», “Il New Italian Realism”, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 41-45

Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Editori Laterza, Bari, 2014

Id., *Realismo Positivo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2013

Ficara G., *I fatti separati dai romanzi*, in «Il sole 24 ore», 26/06/2011

Fontana G., *Il realismo è l’impossibile di Walter Siti*, in «ilSole24ore», 12/03/2013

Ganeri M., *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»*, in Serkowska A. (a cura di), *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

Gemelli M. e Piemontese F. (a cura di), *L’invenzione della realtà*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1994

Giametta S., *A proposito del New realism*, in «MicroMega», 8/9/2011

Gleason P., “Don DeLillo, T. S. Eliot, and the Redemption of America’s Atomic Waste Land”, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 130-143

- Harman G., *Foreward to Maurizio Ferraris's Manifesto of New Realism*, SUNY Press, New York, 2014
- Jameson F., *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007
- Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002.
- Lyotard J.F., *La condizione postmoderna*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2002; titolo originale
- Luperini R., *Dal modernismo a oggi*, Carocci editore, Roma, 2018
- Id., *Postmodernismo critico? Parliamone*, in «Baldus» anno 2, n. 1, 1991, pp. 29-31
- Marchese L., *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019
- Marthes R., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972
- Mazzarella A., *Poetiche dell'irrealità. Sulle nuove frontiere del realismo letterario.*, in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/>, 14/01/2013
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011
- Monateri P.G., *La American Theory: Nuovo Realismo e Lettura Ontologica*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 2, 2013, pp.129-144
- Mongelli M., *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», iv (2015), pp. 165-184
- Nobili S., Pellini P., Tortora M., *Federico Bertoni, Realismo e Letteratura. Una storia possibile*, in «Allegoria», 56
- Onofri M., *La ragione in contumacia*, Donzelli editore, Roma, 2007
- Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero*, Gaffi editore, Roma, 2014
- Id., *La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo 2000-2016*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019

- Id., “Prima e dopo Gomorra: non-fiction novel e impegno”, in Antonello P. and Mussnug F., eds. *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture. Italian Modernities* (4), Peter Lang, Oxford, pp. 305-326.
- Id., “Sono arrivati gli unni: ibridismo e tensione civile nella narrativa italiana contemporanea”, in Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Roma, 2013
- Panella C., *Crisi globale e nuovi realismi: dismissioni e spaesamenti nell’Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», n. 35/36, 2014, pp. 241-251.
- Panzani U., *The insistent realism of Don DeLillo’s Falling man and Paul Auster’s Man in the Dark*, in «Altre Modernità», Saggi/Ensayos/Essais/Essays, 9/11/2011
- Pellizzetti P., *Baruffe torinesi su favole e verità*, in «MicroMega», 25/10/2011
- Serkowska A. (a cura di), *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011
- Shields D., *Reality Hunger. A Manifesto*, Penguin books, London, New York, 2010
- Simonetti G., “Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni” in *Nuovi realismi. Il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, pp.149-166
- Id., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 95-136.
- Siti W., *L’inganno del realismo*, in «La Stampa», 11/09/2011
- Id., *Il realismo è l’impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013
- Id., *Contro l’impegno: Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli, Milano, 2021
- Tirininanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino, 2012
- Id., *Il romanzo italiano contemporaneo, dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci Editore, Roma, 2018
- Watt I., *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano, 1976

Wood J., *Tell me how does it feel?*, in «The Guardian», 6 October 2001

Žižek S., *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma, 2002

II. Il caso Antonio Franchini: le memorie di un “editore” di libri

È il paradosso di ogni realismo: più si persegue la realtà, più frontalmente ci si scontra con l'impossibilità di attingerla, più ce ne si allontana.³²

2.1 Un esperimento: biografia non autorizzata dell'autore

Abbiamo deciso di aprire la sezione della ricerca relativa all'analisi dei testi e della figura di Antonio Franchini con alcuni cenni biografici relativi all'autore stesso. Ma, a differenza delle tradizionali biografie tratte da fonti accertate quali le voci enciclopediche, i risvolti di copertina o le interviste, in questa sede rintracceremo le linee essenziali della vita privata e professionale dello scrittore sulla base delle informazioni disseminate nei testi narrativi dell'autore. Si farà quindi un viaggio-indagine all'interno della sua produzione per svelarne la biografia e fare il punto sulla sua poetica. Ciò che ci interessa in particolare è rilevare tutto il materiale biografico (e quindi autobiografico) per osservare come questo ci venga restituito e che cosa i suoi testi ci rivelino insieme ad esso. Ci interessa in sostanza confrontare il grado di finzionalità con il grado di fattualità dei testi e ragionare sulla loro collocazione di genere.

L'operazione rappresenta una sorta di esperimento che mira a trovare conferma del fatto che l'opera intera di Franchini, così come i singoli testi, pur presentando alcuni tratti tipicamente autofinzionali, non sia ascrivibile alla categoria dell'*autofiction*, ma riveli piuttosto una tendenza, o tensione, verso un realismo diffuso nella letteratura contemporanea che affonda le mani in fatti ed esperienze reali per trasformarli in materia letteraria, esattamente “come si trasforma in letteratura la materia della vita”,³³ e che trova nell'autobiografismo una delle sue cifre principali.

³² A. Franchini, *Quando vi ucciderete maestro*, pag.75

³³ Dal titolo dell'omonimo saggio franchiniano, contenuto in Lepri L. (a cura di), *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano, 1997

2.1.2 *Autofiction*, breve storia di un genere paradossale

Che cosa è accaduto in Francia

Prima di proseguire nel nostro esperimento occorre fare un breve passo indietro per inquadrare, perlomeno sinteticamente, il termine *autofiction* e la nozione di patto di lettura che si instaura tra autore e lettore rispetto a un testo letterario. La questione è importante ai fini della nostra ricerca per due motivi: in primo luogo perché l'*autofiction* è un genere che attraversa la produzione letteraria italiana degli ultimi venti anni in maniera piuttosto estesa e quasi capillare; in secondo luogo, perché l'*autofiction* lambisce continuamente la prosa di Antonio Franchini senza però mai trovare pienamente, in nessuno dei suoi testi, la propria sede.

È innanzitutto opportuno andare indietro al 1975 quando Philippe Lejeune, nel suo *Pacte autobiographique*³⁴, sostiene che in una narrazione in prima persona, di fronte all'identità di autore, narratore e personaggio, il lettore è chiamato ad attribuire un valore di veridicità al testo narrato proprio in virtù di un patto di "fiducia" che si stabilisce alla base del rapporto con il testo. Tale consenso ideale fra autore e lettore viene definito appunto "patto autobiografico" e il lettore non ha motivo di non credere che quanto raccontato non sia accaduto veramente. D'altro canto, invece, laddove il lettore sia consapevole di essere di fronte a un testo esplicitamente finzionale, grazie anche alla sola presenza di elementi paratestuali orientativi, è chiamato a distinguere la voce del narratore e del protagonista da quella dell'autore reale e presupporre in principio la non veridicità del narrato. In questo caso il patto stabilito è detto "finzionale". Lo stesso Lejeune comunque si sofferma su un terzo caso ipotetico. Infatti, egli valuta anche che il romanzo possa imitare un patto autobiografico facendo leva sulla veridicità del narrato attraverso la strategia della coincidenza onomastica, il cosiddetto "protocollo nominale", e sull'illusione di veridicità degli elementi riportati con riferimenti espliciti e documentabili; ma tale

³⁴ Lejeune P., *Le Pacte autobiographique*, Éd. Seuil, Paris, 1975

caso secondo lui non si era ancora verificato al tempo dello studio da lui condotto. Per questo motivo, la casella che avrebbe dovuto occupare questo caso rimase vuota, momentaneamente almeno.

Successivamente, quando Serge Dubrovsky pubblica il romanzo *Fils*³⁵ nel 1977, fanno la loro comparsa il termine e la nozione di *autofiction*. Il termine viene coniato dallo stesso autore per definire il proprio testo, né romanzo né autobiografia ma, appunto, *auto-fiction*. La nuova categoria, o sottogenere, dovrebbe riempire proprio la casella lasciata vuota da Lejeune nella tabella di sua creazione, per definire quei testi narrativi finzionali, dallo statuto ambiguo, condotti dalla triplice identità di autore, narratore e protagonista che non rientrano nella categoria dell'autobiografia e nemmeno in quella di romanzo.

La finzionalizzazione del testo autobiografico secondo Dubrovsky avviene attraverso giochi di parole come già dimostra il titolo *Fils* e pertanto questo genere inedito funziona nello stesso modo in cui funziona la ricostruzione psicanalitica, cosa che di fatto il contenuto del libro è, senza tuttavia essere veramente un testo dallo statuto finzionale come egli afferma. In effetti l'operazione appare come un atto quasi programmatico da parte di Dubrovsky al fine di riempire deliberatamente la casella lasciata vuota da Lejeune, il quale infatti non ammette che *Fils* risponda ai requisiti da lui indicati in quanto il fatto che gli eventi riportati siano falsi non emerge dal testo ma solo dalla dichiarazione dell'autore.

Successivamente, nel 1989 V. Colonna, allievo di G. Genette, accende il dibattito sull'*autofiction* con la propria tesi di dottorato e, sempre a partire dalla casella vuota di Lejeune, ipotizza una estensibilità del termine molto ampia.³⁶ Infatti, secondo lui, sulla base del concetto di identità onomastica di autore e protagonista e di finzionalizzazione del vissuto, la nozione di *autofiction* si aprirebbe a un numero troppo vasto di opere. La conclusione sarebbe quindi che,

³⁵ Dubrovsky S., *Fils*, Paris, 1977

³⁶ Colonna V., *L'autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Lille: Université de Lille 3, Atelier national de reproduction des thèses, 1989

affinché si possa parlare di *autofiction*, si debba presupporre la finzionalità a partire sia dalla produzione che dalla ricezione del testo e allo stesso tempo sia necessario rinforzare la questione dell'identità di autore e personaggio con l'introduzione di elementi biografici, fisici e socioculturali, in modo tale da coinvolgere sempre il lettore nel gioco della credibilità e dell'incredulità. Partendo quindi dalla tesi di Dubrovsky, Colonna finisce per affermare che invece il suo testo *Fils*, da cui era stato generato il termine *autofiction*, non era affatto ascrivibile a quella categoria.

Anche G. Genette³⁷ sostiene che l'operazione di Dubrovsky sia basata solo sulla questione del paratesto e non sulla natura del testo in sé. Non intravede in *Fils* quell'alto grado di finzione che a suo parere dovrebbe caratterizzare l'*autofiction*, e trova invece solo pretestuosa la dichiarazione "*c'est moi et ce n'est pas moi*". Inoltre, sempre a partire dal protocollo nominale della triplice identità, egli va oltre la polemica con Dubrovsky e individua due categorie di *autofiction*: quelle vere, con un contenuto che è autenticamente finzionale (*l'Aleph* e *la Divina Commedia*) e quelle false, ossia le autobiografie "vergognose" in cui lo scrittore può attraversare e esporre la propria biografia sotto l'ombrello protettivo della finzione. Nonostante l'importanza del contributo di Genette alla questione, tuttavia, la sua definizione di *autofiction* appare piuttosto riduttiva e forse semplicistica. Se infatti l'*autofiction* vera è solo quella in cui l'autore fa il proprio ingresso nel testo di finzione che sta scrivendo, questa prassi è già piuttosto consolidata e il genere non rappresenta nessuna novità nel panorama letterario ma è assolutamente tradizionale.

³⁷ Genette ha affrontato il tema in diverse fasi e diversi testi: Genette G., *Finzione e dizione*. Nuove Pratiche Editrice, Parma, 1994; ed. or. *Fiction et diction*, Paris, Éd. Seuil, 1991

Proseguo questo breve panorama orientativo su un discorso che si è molto ampliato in tutto il mondo occidentale ricordando solo altre due posizioni. La prima è quella dello studioso J. Lecarme,³⁸ il quale ritorna a S. Doubrovsky per asserire che il patto autofinzionale è intrinsecamente contraddittorio, dal momento che chiede al lettore di credere e di non credere allo stesso tempo alla veridicità del testo e inoltre aspira a superare l'antinomia dei patti, finzionale e autobiografico, in una sorta di fusione dei due. Egli propone una nuova distinzione in due grandi sottogeneri: al primo corrisponderebbero i racconti di fatti esclusivamente reali e l'aspetto fittivo riguarderebbe solo le modalità narrative; al secondo, che è più inclusivo, apparterebbero i testi in cui vissuto reale e immaginario si contaminano e necessariamente chiamano in causa il *critical thinking* del lettore che deve giocoforza interrogarsi sulla veridicità o meno del narrato.

La seconda è quella di Marie Darrieussecq, psicanalista di formazione, che nel 1996 nell'articolo intitolato *L'autofiction, un genre pas sérieux*, afferma l'impossibilità della sincerità o dell'oggettività e propone una definizione convincente:

... je dirais que l'autofiction est un récit à la première personne se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nome propre et où la vraisemblance est un en jeu maintenu par de multiples «effets de vie» ...³⁹

La Darrieussecq, quindi, individua molto sinteticamente tre tratti essenziali: l'uso della prima persona con triplice identità, l'indicazione paratestuale di romanzo e la verosimiglianza ottenuta attraverso molteplici "effets de vie". Anche lei intravede la contraddittorietà della nozione stessa di autofinzione che si definisce allo stesso tempo finta e seria, motivo per cui afferma

³⁸ Lecarme J., "L'autofiction: un mauvais genre?", in *Autofictions & Cie Colloque de Nanterre "RITM"*, n. 6, 1992, pp. 227-249

³⁹ Darrieussecq M., *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», n° 107, septembre 1996

che si tratta di un genere “*pas sérieux*”. Ma proprio questa caratteristica mette in luce una questione importante a proposito dell’autobiografia, con cui l’autofinzione si confronta necessariamente, ossia l’ingenuità della prerogativa di essere autentica e veritiera laddove la psicanalista è ben consapevole dell’impossibilità della verità raccontata in una narrazione fattuale. È vero, infatti, che la verità può svelarsi più facilmente attraverso il gioco della narrazione finzionale, che si rivela essere l’arma vincente dell’*autofiction*:

La différence fondamentale entre l’autobiographie et l’autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l’autobiographie à l’énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref: objectif; l’autofiction va volontairement – partant, structurellement – assumer cette impossible sincérité ou objectivité et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l’inconscient. L’autofiction jouera ainsi sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l’autobiographie et le roman à la première personne.⁴⁰

L’*autofiction* rivela in sostanza la sua forza proprio grazie ad una intrinseca natura doppia e contraddittoria e conquista uno spazio nella letteratura in virtù di questa ambiguità. Non solo, ma essa riesce a rivelare la debolezza della autobiografia, sempre compromessa dalla soggettività di un autore che affida alla memoria personale e soggettiva la prerogativa di accedere ai fatti passati e presentarli attraverso il ricordo. Ma del tema della memoria e del suo ruolo nella scrittura si tratterà nel capitolo successivo.

In conclusione, il processo di riconoscimento e di legittimizzazione del concetto letterario di autofinzione è stato lungo e denso e si è svolto in tre tappe principali. Abbiamo visto prima il confronto fra Doubrovsky e Lejeune concentrato sulla validità o meno del nuovo concetto all’interno di una classificazione dei generi letterari. In una seconda fase Vincent Colonna e

⁴⁰ Darrieussecq M., *ivi*

Gérard Genette hanno aperto nuove prospettive sui termini della questione rovesciando la definizione di Doubrovsky; in questa seconda fase si delineano due correnti teoriche principali: da un lato Lecarme, dalla parte di Doubrovsky, rivendica l'idea di finzione referenziale come unica in grado di esprimere la verità dell'autore; e dall'altro i detrattori di Doubrovsky (Lejeune, Genette e Colonna) che difendono la "finzione finzionale" che consente allo scrittore di fare appello all'immaginazione per romanzare la propria vita e reinventarla. Infine, l'ultima fase, che in qualche modo vede una ripresa del concetto di Doubrovsky e l'apertura del dibattito teorico sia agli scrittori francesi e stranieri che fra studiosi di diversa formazione, come Marie Darrieussecq che abbiamo citato prima. Il ventaglio di opinioni e proposte si allarga e piuttosto che portare a una sintesi rende più complessa la definizione del neologismo "autofinzione" anche in funzione dell'aspetto, fattuale o finzionale, su cui le diverse posizioni si concentrano. Un ultimo cenno vorrei farlo allo studio più recente di Philippe Gasparini ⁴¹ con il quale è chiara la legittimizzazione del genere autofinzionale, ossia il suo riconoscimento nella sfera letteraria. Secondo lo studioso l'autofinzione riattualizza la scrittura del sé perché, diversamente dal romanzo autobiografico o dall'autobiografia vera e propria, sperimenta in sostanza tutte le possibilità che offre la finzione per indagare l'universo intimo del soggetto. Lo scrittore può togliersi la maschera e uscire allo scoperto inventando un'esistenza all'interno di un universo di finzione. Proprio qui sta la consapevolezza che l'autofinzione è un genere nuovo o una categoria generica nuova che "s'applique, d'abord et avant tout, à des textes littéraires contemporains".⁴² Ma ciò che è più importante, l'autofinzione non è un fenomeno passeggero alla moda, piuttosto rappresenta una mutazione culturale e ha interpretato una nuova concezione del sé e della espressione del sé:

⁴¹ Gasparini P., *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 29 octobre 2009, [en ligne], Autofiction.org, consulté le 15 avril 2020: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>

⁴² Gasparini P., *ivi*

Je crois qu'on ferait une erreur en réduisant cette extension à un phénomène de mode. S'il a « pris », s'il est entré dans l'usage, c'est qu'il fallait un terme pour qualifier les créations qui témoignent d'une nouvelle conception du moi et de son expression. En ce sens, on peut dire qu'«autofiction» est aussi le nom d'une mutation culturelle.⁴³

Gasparini insiste infine sul fatto che i testi autofinzionali sono quelli che sviluppano la tendenza naturale della scrittura del sé alla finzionalizzazione, che è lo strumento che consente l'identificazione del lettore con l'autore/ personaggio/narratore.⁴⁴ Ciò che osserviamo, in conclusione, è che gli studi più recenti ritornano alla concezione doubrovskiana del genere ammettendo che all'origine vi sia un'aporia di fondo, cioè l'asserzione di veridicità e di finzione al tempo stesso, che ha reso tortuosa la strada del suo riconoscimento e di una definizione univoca.

-Il mancato dibattito italiano

Dopo la consacrazione in ambito francese l'autofinzione supera le frontiere e si estende a tutte le letterature occidentali adattandosi alle diverse specificità culturali. Così in Italia si assiste a un'ampia produzione di letteratura del sé, di testi autofinzionali e di testi che sembrano farsi sedurre dall'*autofiction* ma anche che non ne sposano del tutto i parametri. Certamente possiamo parlare di autofinzione per molte delle produzioni di Walter Siti, Giuseppe Genna, Antonio Scurati e altri, i quali hanno anche espresso le loro posizioni al riguardo.⁴⁵ Per ciò che concerne Franchini invece, la collocazione appare più problematica in quanto certamente egli adotta delle strategie o modalità autofinzionali ma non si affida mai del tutto a quel tipo di

⁴³ Gasparini P., *ivi*

⁴⁴ Gasparini P., *ivi*: "A mon avis, le terme d' autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur. D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture".

⁴⁵ Siti W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, pubblicato nel 1999 sulla rivista francese, «Italiès», è stato poi ripubblicato a cura di Marco Mongelli in «Le parole e le cose», 31/10/ 2011

narrazione. Questa è una delle ragioni che ci hanno condotto a soffermarci sull'idea di autofinzione: la presenza di elementi autofinzionali che ci hanno fatto analizzare i testi di nostro interesse attraverso la lente dell'autofinzione in maniera quasi contrastiva per giungere alla conclusione che, per quanto il genere possa essere elastico e piuttosto inclusivo, nel caso di Antonio Franchini non ci troviamo di fronte a testi pienamente autofinzionali.

Dal punto di vista dell'approfondimento teorico e degli studi specifici, rispetto alla Francia, patria d'invenzione del termine, in Italia è mancato un vero e proprio dibattito con prese di posizione discordanti e sono mancati, fino a poco tempo fa, degli studi che, partendo dalla produzione autofinzionale italiana, ne tracciassero una genealogia. Ci sono stati alcuni studi come quelli di Carlo Tirinanzi de Medici (2012), Raffaello Palumbo Mosca (2014) e Valentina Martemucci (2008)⁴⁶ ma solo quest'ultima ha dedicato un intero saggio all'*autofiction*.

Di fatto il primo testo completo e argomentativo sul tema è apparso nel 2014: *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* ad opera dell'allora giovane studioso Lorenzo Marchese.⁴⁷ Il testo presenta una disamina critica e puntuale delle posizioni francesi di cui sopra da cui emergono una presa di posizione lucida e delle conclusioni piuttosto convincenti.

Primo merito del lavoro, è l'aver individuato immediatamente nel patto narrativo ciò che distingue l'*autofiction* dagli altri generi ibridi che spesso erroneamente vengono recepiti come autofinzionali. Il nodo infatti, secondo Marchese, sarebbe proprio nella ricezione problematica dei testi in quanto la compresenza e la compenetrazione dei due piani di realtà, empirica e finzionale, disorienta le aspettative del lettore e produce una dimensione di "paradossalità" difficilmente superabile.

⁴⁶ Si fa riferimento ai seguenti studi: Tirinanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino, 2012; Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia con-temporanea*, Gaffi ed., Roma, 2014 e Martemucci V., *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», VI, 2008, pp. 159-189

⁴⁷ Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa Edizioni, Massa, aprile 2005. Utilizziamo qui la versione elettronica Kindle

In secondo luogo, emerge la consapevolezza che l'*autofiction* si costruisce, sulla scorta del romanzo moderno, sulla possibilità di 'giocare' con le categorie del vero e del falso, e che sono proprio le dichiarazioni di sincerità da parte dell'autore a rivelare la peculiarità dell'*autofiction*, ossia l'ammissione dell'impossibilità di una corrispondenza tra scrittura e vita.

Marchese inoltre rileva come in Italia troppo facilmente l'*autofiction* venga fatta coincidere estensivamente con tutte le produzioni scritte che sono scritte del sé. Secondo la sua disamina, infatti, le autofinzioni italiane in realtà sono veramente poche "perché sembra che la maggioranza dei narratori che pratica l'*autofiction* si accontenti del paradosso narrativo."⁴⁸ Aggiunge poi, e questo secondo noi è il caso dell'autore di cui ci occupiamo qui, quanto segue: "Strumento di transizione verso una letteratura 'del sé testimoniale', l'*autofiction* viene così accantonata per abbracciare discorsi testimoniali e autobiografici meno palesemente ingannevoli, che vengono visti come più facili da padroneggiare, o più onesti. Essa lascia il posto da un lato a romanzi di finzione veri e propri, dall'altro alle narrazioni non finzionali che si servono della cronaca con meno reticenze, propongono un discorso integralmente meno veridico (anche se, naturalmente, mentono di nascosto, o propongono una versione tendenziosa e parziale della realtà dei fatti, in un'autenticità più illusoria che sostanziale)."⁴⁹

2.1.3 Franchini e l'*autofiction* sfiorata e mai adottata

In questa sezione abbiamo deciso di adottare la definizione che del genere ha elaborato lo studioso italiano Lorenzo Marchese nel suo testo del 2014, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*.⁵⁰ La nozione è, per ammissione dello stesso studioso, molto restrittiva ma è anche il risultato di una buona ponderazione delle definizioni elaborate

⁴⁸ Marchese L, *Genealogia dell'autofinzione italiana*, in www.leparoleelecose.it, 16/05/2022

⁴⁹ Marchese L., *ivi*

⁵⁰ Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, op.cit.

in precedenza, in particolare in territorio francese, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, e dell'osservazione della produzione narrativa autofinzionale italiana dei venti anni precedenti. È la dimensione italiana, inserita nel contesto internazionale, ma anche osservata nella sua specificità, che ci pare adatta al nostro caso. Scrive Marchese, sinteticamente, che un testo di *autofiction* è un “componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali, che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale.”⁵¹

A questo punto ci si domanda come mai si sia reso necessario ai nostri occhi analizzare i testi di Franchini nell'ottica della narrativa di autofinzione. In realtà perché la sua scrittura sembra spesso avvicinarsi a questo genere testuale senza tuttavia lasciarsene mai conquistare del tutto. Ci domandiamo, e cercheremo di dare una risposta al perché questa sorta di attrazione verso l'*autofiction* non venga mai seguita fino in fondo. Infatti la compresenza di forme e generi testuali quali l'autobiografia e il racconto testimoniale, insieme a modalità di *fiction* e *non fiction*, immediatamente riconoscibili nei testi franchiniani, ci induce facilmente a intravedere la possibilità di collocarli nella categoria dell'autofinzione, in una sorta di ansia classificatoria che ci indicherebbe un percorso di indagine successiva.

Di fatto, la presenza di due dei criteri dirimenti dell'*autofiction*, ossia la coincidenza onomastica di autore, protagonista e narratore e la presenza di elementi paratestuali indicativi o fuorvianti, orienterebbero il lettore verso una interpretazione a favore dell'ipotesi dell'autofinzione.

Abbiamo infatti osservato che quasi tutti i testi di Franchini sono narrati in prima persona da un narratore che si manifesta col nome e cognome dell'autore, a marcarne il carattere autobiografico e quindi veridico; ma allo stesso tempo sono presentati spesso in copertina come romanzi o pubblicati nella collana della narrativa, quindi e comunque come testi di finzione.

⁵¹ Marchese L., *ivi*, pos. 44. Utilizziamo qui la versione elettronica Kindle

Abbiamo altresì notato che gli altri due criteri che consentirebbero di attestarne l'appartenenza al genere autofinzionale, ossia la presenza di elementi improbabili e la deliberata volontà da parte dell'autore-narratore-protagonista di provocare il disorientamento nel lettore riguardo alla veridicità del narrato, sono assolutamente assenti in tutta l'opera.

Ora, laddove nei testi autofinzionali gli elementi di verifica extratestuale sono omessi deliberatamente e i sospetti sulla veridicità del narrato sono disseminati con astuzia retorica con l'intento di confondere il lettore, questo non accade nei testi di Franchini in cui, nonostante la narrazione talvolta romanzata, il lettore non è mai portato a dubitare della fedeltà ai fatti narrati, proprio perché mai, né implicitamente né esplicitamente, l'autore manipola le aspettative del lettore con richiami intratestuali ingannevoli e tantomeno si riscontrano incongruenze o contraddizioni relative alla vita dell'autore o ai fatti narrati. Ed è proprio l'assenza di queste due caratteristiche che ci ha scoraggiato dall'abbracciare l'ipotesi dell'*autofiction* e ci ha indotti a intraprendere questa verifica che per noi è di volta in volta intratestuale, intertestuale ed extratestuale.

A questo punto occorre fare un passo indietro e fare appello al concetto di patto ermeneutico stipulato fra lettore e autore per affermare, definitivamente, che non è pertinente ascrivere i testi franchiniani alla categoria dell'*autofiction* per preferire invece lasciare aperta la questione della loro classificazione. Quell'accordo "paradossale" che nel caso dell'*autofiction* prevede per il lettore la fiducia nella verità del racconto e al tempo stesso la consapevolezza della sua natura menzognera, nel nostro caso non viene "stipulato". A nostro avviso, invece, ed è proprio qui la prova decisiva, il lettore di Franchini è costretto a mettere in crisi proprio quel patto che nell'*autofiction* consente ancora di adottare la "*suspension of disbelief*", la sospensione temporanea dell'incredulità, perché invece, come suggerisce Raffaello Palumbo Mosca "dovrà giocoforza stabilire un criterio di validità di ciò che legge, sarà costretto, cioè, a uscire dal testo

(verso il “mondo” ma anche verso altri testi) per confrontare rappresentazione e rappresentato”⁵². Se infatti per lo scrittore autofinzionale la veridicità del racconto è inafferrabile ossia non è ammessa la possibilità di una verifica (extratestuale) e la verosimiglianza viene mantenuta attraverso gli *effets de vie* e l’identità nominale, al contrario, per quanto riguarda Franchini non solo la verifica extratestuale è possibile ma lo è pure quella intertestuale, fra testo e testo. Con Franchini inoltre, diversamente dalla *autofiction* conclamata, il piano autobiografico si incrocia anche con una serie riflessioni personali sul modo di intendere la propria scrittura, e sui motivi per cui questa acquista un senso. E questo livello non ci pare sia una marca propria della scrittura autofinzionale la quale, al contrario, non è mai apertamente “sincera”.

In sostanza il senso del nostro esperimento è precisamente questo: uscire dal testo per trovare le prove di veridicità in quel mondo che è stato rappresentato dalle parole dell’autore e allo stesso tempo rimanere dentro i testi per scoprire infine che non ci sono incongruenze fattuali né col mondo esterno né all’interno di tutta la produzione di Franchini.

2.1.4 Metodo

Per procedere a questa ricostruzione si è partiti da una schedatura dei dati biografici espliciti e inequivocabili presenti in ciascun testo, ossia che formalmente non danno adito a dubbi e ci sono consegnati come dati certi. Successivamente si è identificata una rosa dei motivi ricorrenti allo scopo di delineare le tappe significative della storia dell’autore: nascita, famiglia, formazione e studi, sport, luoghi (Napoli e Milano) e carriera professionale. È stata condotta quindi un’analisi incrociata delle informazioni contenute sia all’interno di ciascun testo che di tutta la

⁵² Palumbo Mosca R., *L’invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*, Gaffi ed., Roma, 2014, pag. 62

produzione, per trovare conferma dei dati biografici rilevati. Il risultato è stato, sorprendentemente, la constatazione di assenza totale di incongruenze “fattuali” o cronologiche anche nei casi di narrazioni non esplicitamente autobiografiche, come la raccolta *Acqua, Sudore e Ghiaccio*⁵³, o ancora i racconti precedenti, “Camerati”, “Pagina Patrum”, “Coblas Copfinidas”⁵⁴, in cui Franchini non utilizza ancora la prima persona, ossia l’io empirico, e la narrazione si svolge in terza persona con protagonisti-alter ego dai nomi diversi ma i cui tratti e le cui storie sono assolutamente congrue con la sua personalità e la sua biografia. Franchini infatti decide di svelarsi al mondo attraverso la propria identità anagrafica con *Quando vi ucciderete maestro?*⁵⁵ del 1996.

Si è osservato che i testi a più alto “tasso autobiografico” sono, appunto, *Quando vi ucciderete maestro*, con numerose confessioni e ricordi relativi agli anni della sua formazione; *L’abusivo* del 2001, con una forte presenza di notizie sulla famiglia e sulla propria carriera professionale e *Cronaca della fine*, del 2003, anch’esso ricco di riferimenti, soprattutto alla sua carriera professionale. Con *Signore delle lacrime*⁵⁶, resoconto di un recente viaggio in India, pubblicato nel 2010, pur non presentando lo stesso tasso di notizie biografiche dei romanzi precedenti, Franchini ci consegna informazioni spesso sotto forma di confessioni, ricordi o semplicemente come dati funzionali alla narrazione. La raccolta di racconti del 1998, *Acqua, Sudore e Ghiaccio*, non ci restituisce molte informazioni accertabili anche in virtù del fatto che in questo caso Franchini utilizza un alter ego così come, curiosamente, *Gladiatori* del 2005 che, nonostante rappresenti in qualche modo uno sviluppo di *Quando vi ucciderete maestro?* e sia condotto interamente in prima persona, sfrutta pochissime occasioni per rivelare dati personali inediti

⁵³ Franchini A., *Acqua, Sudore e Ghiaccio*, Marsilio Editori, Venezia, 1998

⁵⁴ I tre racconti appaiono in due diverse raccolte, pubblicate in momenti abbastanza distanti. La prima volta all’interno della raccolta *Camerati*, Leonardo Editore, Milano, 1992. Successivamente in una seconda pubblicazione dal titolo *Quando scriviamo da giovani*, Avagliano Editore, Cava de’ Tirreni, 2003 che contiene il testo che dà il titolo alla raccolta e in cui non appare il racconto della prima edizione dal titolo “Esordio e raggiri”.

⁵⁵ Franchini A., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editori, Venezia, 1996

⁵⁶ Franchini A., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editori, Venezia, 2010

rispetto ai testi precedenti. Infine, il racconto breve *Memorie di un venditore di libri*, del 2001, allontanandosi del tutto dalle precedenti modalità narrative per abbandonarsi al puro racconto di finzione, non rivela alcun dato biografico esplicito nonostante vi si intuiscono evocazioni, o veri e propri riferimenti alla vita reale dell'autore.

Come in un gioco di puzzle, abbiamo provato a rimettere insieme in una forma coerente, i pezzi di vita dell'autore disseminati nei testi e l'operazione rivela che una biografia essenziale, ma non affatto carente, si compone via via. Abbiamo infatti notizie della data di nascita, del paese di origine della famiglia, dei luoghi della formazione e della attuale residenza di Franchini. Sappiamo che tipo di studi ha fatto e che ambienti ha frequentato negli anni della sua formazione. Conosciamo le sue passioni-ossessioni sia sportive che letterarie, e conosciamo soprattutto il *milieu* familiare da cui proviene e abbiamo conferma del suo nome e cognome. Inoltre conosciamo per certo la sua professione, la città in cui è cresciuto e la città in cui vive oggi. Sappiamo tutto ciò perché l'autore ce lo dice chiaramente nei suoi testi e perché ne abbiamo trovato conferma "nel mondo", ossia grazie alle informazioni ufficiali disponibili, senza mai trovare incongruenze.

Abbiamo voluto fare quello che l'autore di *Cronaca della fine* ha fatto nell'indagine sulla storia del romanzo *La distruzione*, pubblicato da Mondadori negli anni Settanta:

A noi interessa sapere anche tutto ciò che è possibile ricostruire sulla persona Dante Virgili. Dalla nota biografica del volume non ci dobbiamo aspettare molto.⁵⁷

⁵⁷ *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003; si fa riferimento qui all'edizione dell'Universale Feltrinelli, ottobre 2019, pag. 42

2.1.5 Risultato

Antonio Franchini nasce nel 1958 in una famiglia borghese, da un padre commercialista, morto quando l'autore si era già trasferito a Milano e da una madre di origini più modeste. Ha due sorelle e una nonna materna, sicuramente ancora vivente nel 2001, che abita in famiglia.

Trascorre la sua giovinezza a Napoli dove frequenta il liceo classico e si laurea in Lettere. Non è dato sapere se abbia continuato a coltivare la sua passione per il disegno e la pittura, attività per la quale sembrava avere una certa inclinazione. Gli anni della sua formazione sono quelli di un giovane che attraversa gli anni Settanta, segnati dalla frequentazione assidua di un vecchio professore, da letture classiche e amicizie con cui condividere la passione per la letteratura e la scrittura, l'impegno, a "dibattere e a riportare la cronaca del tempo", e a frequentare convegni e vari ambienti culturali come l'Istituto Superiore per gli Studi Filosofici. È in quegli anni che incontra Giancarlo Siani, l'allora apprendista giornalista ucciso dalla camorra nel 1985, e con cui condivide l'esperienza di giornalista "abusivo".

Con la stessa passione profusa nelle attività intellettuali, Franchini si dedica fin da giovanissimo allo sport, in particolare alle arti marziali, passione che non abbandonerà mai, pur praticando per qualche anno anche il nuoto, e che rappresenta per lui una "ossessione" tanto quanto la scrittura e la letteratura.

Nel 1981, dopo aver lavorato come redattore "abusivo" per una testata locale lascia Napoli per "emigrare" a Milano dove viene assunto in una casa editrice per lavorare come revisore di enciclopedie. Successivamente inizia a lavorare come funzionario presso Mondadori dove ha come mentore F. Parazzoli al quale rimane legato anche quando, nel 1991, diventa egli stesso editor della narrativa italiana.

Nel 2000, anno in cui scrive *L'abusivo*, ha già una figlia e nel 2021 vive ancora a Milano.

Sappiamo invece da fonti autorizzate, quali le notizie riportate dai giornali e interviste rilasciate dall'autore, che nel 2015 lascia la casa editrice Mondadori e inizia a lavorare per Giunti di cui è tuttora responsabile della narrativa contemporanea.

Nel 2020 esce una nuova raccolta di racconti (*Il vecchio lottatore*) e nel 2022 viene pubblicata un'ultima raccolta con 5 testi di cui due inediti (*Leggere possedere vendere bruciare*).

Come già abbiamo anticipato in questo capitolo, le prove della veridicità dei dati, in questo caso biografici, vanno rintracciate dentro e fuori dal testo ma soprattutto in una indagine incrociata intertestuale, fra un testo e l'altro. Nessuna notizia rilevante risulta "inedita" ma, sparse qua e là, si rinvengono conferme delle informazioni precedentemente rilevate e qui riportate.

2.1.6 Note ed evidenze

Dati anagrafici

-Mi ricordo che [...] mia madre cercava di ribattere anche Antonio è un nome forte. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 9

-Pochi giorni prima era morto anche il suo migliore amico, il tenente Franchini (suo zio, fratello del padre). *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 59

-Antonio Franchini leggeva (e sceglieva) i dattiloscritti in arrivo. *Cronaca della fine*, pag. 70

-Sulla mia copia Parazzoli scrisse la dedica: "Ad Antonio Franchini..." *Cronaca della fine*, pag. 110

-Questa lettera gli arrivò nel cinquantotto, prima che io nascessi. *Quando scriviamo da giovani*, pag. 245

-Mentre vado a prendere il mio posto per potermi incarnare nel 1958, in Italia. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 57

-Non ricordo di aver mai vissuto il mio anno di nascita, il '58. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 98

-Guarda, Antonio, questo è Corviale [...] Guarda, Antonio, guarda che cos'è. [...] È il palazzo più lungo del mondo, Antonio, questo di Corviale. *Gladiatori*, pag. 68

La famiglia di provenienza

-Infatti mia madre e mia nonna, che è sua madre, vivono insieme da sessantacinque anni. *L'Abusivo*, pag. 17

-L'ho visto crescere dopo la mia partenza e l'ho visto esplodere dopo la morte di mio padre. *L'abusivo*, pag. 17

-mia nonna ha novantatré anni e la spina dorsale più dritta delle mie sorelle che ne hanno trenta. *L'abusivo*, pp. 17-18

-Pretendeva che io e le mie sorelle. *L'abusivo*, pag. 19

-Mia sorella invece doveva soffrire quando da bambina le dicevano che [...] *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 62

-Mia sorella che si prodigava anche lei nel doposcuola. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 148

-Non sta bene ascoltare parole come [...] dalla bocca di un parlante borghese. Un borghese può usare solo [...], *Camerati*, pag. 40

-Noi borghesi napoletani. *L'abusivo*, pag. 57

-Il destino emblematico di un membro della nostra borghesia napoletana poche foto in posa da padre di famiglia borghese (il nonno). *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 59

-Lui (suo padre) amava la letteratura anche se non gli serviva per comunicare. E dal momento che la letteratura non faceva parte della sua vita quotidiana, i conti e le cifre del suo mestiere di

commercialista, ma piuttosto dell'evasione e del sogno, ci credeva profondamente. *Signore delle lacrime*, pag. 85

-Non so se il fatto che mio padre avesse cominciato a occuparsi delle fantomatiche società di Don Pasquale Storage si doveva imputare alla decadenza della sua attività di commercialista. *L'abusivo*, pag. 111

-Mi suonava antipatica, e stretta come era nella grezza cadenza di un dialetto cafone per me rappresentava solo l'oscura formula dell'impossibilità di comunicare tra la generazione di mia madre [...] e la mia. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 149

-e così mia madre, che la sua condizione l'aveva mutata in seguito a matrimonio borghese. *L'abusivo*, pag. 111

-Quando la sera ripetevo le preghiere appresso a mia nonna, un'altra espressione che dicevo senza capire era [...]. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag.150

La città di provenienza: Napoli

-La palestra di judo stava in un posto della città chiamato "cavalli di bronzo", *Quando vi ucciderete maestro?*, pag.10

-L'ingresso della stazione di "Napoli piazza Amedeo". *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 68

-Al circolo canottieri Napoli. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 98

-Noi andavamo a provare quelle scene di urla, calci e giravolte nei giardini di Piazza Carlo III. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 129

-Avevamo la redazione [...] in un cortile alla Riviera di Chiaia. *L'abusivo*, pag. 14

-A Napoli c'è una villa comunale. Finché ci vivevo... *L'abusivo*, pag. 15

-L'atleta che aveva chiesto delucidazioni, senza dubbio mio concittadino, napoletano di città, a giudicare dall'accento [...]. *Gladiatori*, pag. 64

Gli studi, la formazione e la vita giovanile

- Allora mi venne in mente un fatto di quando ero poco più che un bambino e avevo la passione del disegno. *L'abusivo*, pag. 79
 - La mia era una classe di artisti precoci, quasi tutti dipingevamo a olio. *Quando vi ucciderete maestro?*, 118
 - Il primo anno del ginnasio avevo un compagno che si chiamava Fulvio. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 9
 - Qualche tempo dopo a una interrogazione di greco. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 11
 - Durante il ginnasio avevamo sentito dire attorno a noi [...]. *Signore delle lacrime*, pag. 117
 - Mi ricordo bene la smorfietta del professore strutturalista che in un seminario fece [...] una battuta su quel povero fesso di Leopardi, *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 37
 - Mi ha fatto venire in mente l'epoca della mia tesi di laurea. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 86
 - Con la laurea in Lettere m'ero rassegnato al titolo di professore. *Esordio e raggiri*, pag. 180
 - Verso la fine degli anni settanta ero andato a rivedere Spartacus, un film che mi aveva appassionato da bambino. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 26
 - Da noi uscì, nel 1971, il primo di quella sterminata serie di film girati a Hong Kong [...]. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 131
 - Nel periodo più delicato della mia formazione, praticamente vivevo in casa di un vecchio professore. *Quando vi ucciderete maestro ?*, pag. 41
 - Passatempo mio e di quasi tutti i miei amici che scrivevano era [...]. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 100
 - Negli anni 70 esisteva una vita politica. *L'abusivo*, pag. 13
- Chi parlava bene sembrava che vedesse chiaro, che avesse opinioni. E io non avevo opinioni in quegli anni. *L'abusivo*, pag.13

-Noi che siamo venuti dopo e che pensavamo di vivere dibattendo idee o scrivendo la cronaca del tempo nostro. *L'abusivo*, pag. 22

-Raccontare l'ingiustizia, gli oltraggi e il disonore sarebbe stato più facile e appagante per noi, ma ci toccava scrivere solo dello speranzoso dover essere [...]. *L'abusivo*, pag. 27

-Andavamo a sentire questi convegni sull'informazione democratica (tutto ciò che voleva essere moderno, progressista, aperto, negli anni Settanta si chiamava "democratico"). *L'abusivo*, pag. 28

-all'Istituto Superiore per gli studi filosofici di Napoli dov'ero stato un po' clandestinamente introdotto. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 56

-Poi ascoltavamo i vecchi lottatori che ci raccontavano storie. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 134

-Ci domandavamo [...] da giovani già segnati dalla letteratura. *Signore delle lacrime*, pag. 13

-Quando ero poco più di un ragazzo frequentavo a Napoli il salotto di un editore che pubblicava opere di filosofia di altissimo livello. *L'età dell'oro dell'editoria*, pag. 53

Antonio e Giancarlo

-Il giorno dopo lui (Giancarlo Siani) telefonò ma io non c'ero. Lo vidi per la prima volta a quella presentazione., ma lo riconobbi prima di stringergli la mano perché arrivai in ritardo, quando il dibattito era già incominciato, e lui a un certo punto, imprevedibilmente, intervenne. *L'abusivo*, pag. 13

-Un pomeriggio io e Giancarlo arrivammo prima del previsto per depositare i volantini del solito convegno. *L'abusivo*, pag. 29

-Quando lessi la sua firma sul più importante quotidiano cittadino era piena estate; il 19 agosto, come avrei ricostruito dopo. *L'abusivo*, pag. 34

-In seguito appresi che a Giancarlo era dispiaciuto scrivere solo il pezzo nel quale riassumeva lo scenario della strage. *L'abusivo*, pag. 37

-Trovandomi a parlare di Giancarlo con un amico [...] scoprii che anche lui l'aveva conosciuto. *L'abusivo*, pag. 83

-Così ho perso molti più amici di quanto non abbia perso il conoscente Giancarlo Siani. *L'abusivo*, pag. 199

Lo sport

-La palestra di judo stava in un posto della città chiamato "cavalli di bronzo". *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 10

-Ogni mattina il custode del palazzetto dello sport ci apriva. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 12

-La prima volta che mi fu mostrata la possibilità di un rapporto tra la letteratura e le arti marziali, partecipavo a una lezione di jet kune do. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 28

-Delle lezioni di *arnis*, un metodo filippino basato sull'uso di bastoni e coltelli [...] mi è rimasta impressa soprattutto questa minaccia. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 51

-ma chi inizia a quattordici anni uno sport agonistico che sarebbe preferibile cominciare a dodici - come successe a me con il nuoto [...]. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 102

- [...] mura alte e luci fioche come nella palestra di lotta greco-romana che incominciavamo a frequentare. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 133

-L'allenamento di corsa lo facevamo all'interno dell'università. *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 134

-A Hideotori Kanazawa, all'epoca mio maestro di *aikido* [...]. *Cronaca della fine*, pag. 1

-Quando ho cominciato a frequentare le palestre, agli inizi degli anni settanta. *Cronaca della fine*, pag. 105

-Con Luciano condividevo un'ossessione, quella per l'attività fisica. *Cronaca della fine*, pag. 144

L'emigrazione a Milano

-La sera che me ne andai non ricordo [...]. *L'abusivo*, pag. 19

-Però non ricordavo perfettamente, credevo di essere già andato via [...] invece era il 1980, non l'81. *L'abusivo*, pag. 34

-La figlia (sua madre) però controlla: "che fai queste schifezze? come vuoi essere invitata tu a Milano?". *L'abusivo*, pag. 43

-Erano anni in cui il Locusto mi veniva a trovare a Milano. *L'abusivo*, pag. 48

-il 24 settembre '85, a Milano, era una giornata bellissima. *L'abusivo*, pag. 52

-E l'esibizionismo mio quando recitavo ai milanesi i sonetti di gente di malavita di Ferdinando Russo. *L'abusivo*, pag. 57

-Siamo diventati amici dieci anni dopo, a Milano. *L'abusivo*, pag. 130

-Ci sembra di essere come quando torniamo a casa, in città; io a Lambrate. *Signore delle lacrime*, pag. 26

Il lavoro fra Napoli e Milano

-Il periodico per cui facevo la cronaca teatrale. *L'abusivo*, pag. 8

-La mia prima scrivania del mio primo ufficio era di metallo, verde, con cassetiera laterale, e su quel ripiano già da molti mesi mi rimproveravo di svolgere un'attività vuota di emozioni e intellettualmente modesta, anche se mi consolavo con l'alibi che stavo imparando un mestiere. *L'abusivo*, pag. 43

-Era uno studio di "servizi editoriali" nel quale facevamo un'ennesima revisione di una poco gloriosa enciclopedia. *L'abusivo*, pag. 43

- il mio lavoro di revisore di enciclopedie. *L'abusivo*, pag. 83
- Una volta era venuto a trovarmi in casa editrice. *Cronaca della fine*, pag. 62
- Quando facevo il redattore. “Antonio Franchini leggeva (e sceglieva) i dattiloscritti in arrivo da Mondadori...”. *Cronaca della fine*, pag. 70
- Sulla mia copia Parazzoli scrisse la dedica: “Ad Antonio Franchini...”. *Cronaca della fine*, pag. 110
- Parazzoli è stato il maestro di editoria mio e di un gruppo di giovani venuti dopo di me. *Cronaca della fine*, pag. 111
- All'inizio del 1991 ero diventato editor della narrativa italiana. *Cronaca della fine*, pag. 148
- I primi tempi, come tutti i novizi, proclamavo con un certo entusiasmo la mia carica e le mansioni che comportava, finché non mi imbattei in Lodovico Aselli. “Ma poverino!” mi disse battendomi una mano comprensiva sulla spalla. “Lui è l'editor degli italiani! E ne è contento, pure...”. *Cronaca della fine*, pag. 148

La famiglia attuale

- oggi poi ho fatto le cose che normalmente si fanno di sabato, giri, commissioni, spese, le cose che fa un uomo della mia età, con una figlia. *L'abusivo*, pag. 194
- Sarà stata la previsione esatta della nascita della mia prima figlia nel Duemila. *Cronaca della fine*, pag. 231
- Davvero non voglio garantire alla mia prole...? Confermo la mia decisione sentendomi in fondo all'anima un genitore manchevole [...] a cinquant'anni. *Signore delle lacrime*, pag. 125
- Leonardiadi, le temute gare di atletica della scuola elementare Leonardo da Vinci, frequentata dai tuoi figli. *Le Leonardiadi*, pag. 9

2.1.7 Postilla

Abbiamo messo in nota solo le citazioni dai testi in cui l'autore si espone in prima persona, ossia col proprio nome, ma come accennato precedentemente, il lavoro di ricerca dei dati è stato condotto sia a livello dei singoli testi che dell'intera produzione per poi comparare i risultati con i dati noti e accertati. Pertanto, non va trascurato il fatto che abbiamo trovato corrispondenze anche in quei racconti in cui Franchini assegna di volta in volta un nome diverso al personaggio principale e la narrazione procede in terza persona. Vittorio in *Camerati*, o Roberto in *Quando scriviamo da giovani*, sono evidentemente degli *alter ego* dello scrittore e non abbiamo ragione di credere che si tratti di semplici personaggi di invenzione data la completa corrispondenza con i fatti e con i tratti caratteriali dello scrittore. In entrambi i testi, per esempio, il protagonista studia al ginnasio, si dedica alla scrittura non sentendosi mai all'altezza del primo della classe il quale, anche nello sport, grazie a una tenace applicazione di cui il protagonista fa difetto, diventa più abile di lui. O ancora un compagno di classe di Roberto in *Quando scriviamo da giovani* dal cui zio, professore di latino e greco, lui e altri amici si ritrovano quotidianamente. Ritornano poi il nome e le storie del caro amico Riccardo, nel racconto giovanile "Coplas Copfindas" e in "Quando scriviamo da giovani" o di Claudio, cui dedica un lungo tributo in *Signore delle lacrime*. Anche nel racconto che chiude la raccolta *Camerati. Quattro novelle sul diventare grandi*, intitolato "Esordio e raggiri", il protagonista è evidentemente l'ombra dello scrittore che racconta le sue prime esperienze lavorative in una redazione milanese. Il racconto inoltre è narrato in prima persona anche se ancora in maniera anonima.

Allo stesso modo nell'edizione dei racconti *Quando scriviamo da giovani*, che contiene i primi tre di *Camerati. Quattro novelle sul diventare grandi*, è interessante notare lo scivolamento dalla terza persona singolare adottata nei primi due testi, in cui i protagonisti sono ben connotati da un nome proprio, verso la prima persona singolare ma ancora anonima nel terzo racconto

eponimo per terminare nell'ultimo testo, una sorta di postfazione, con la sigla semi-rivelatoria "a.f.". È inoltre opportuno e utile osservare che la prima raccolta risale al 1992 e la seconda al 2003, quando Franchini aveva già svelato la propria identità nel 1996.

2.1.8 L'io esposto ma non esibito

Pensavo di annoiarmi e invece scoprii che quel ruolo di spettatore rovesciato mi piaceva⁵⁸

Restando ferma la focalizzazione sul protagonista, osserviamo che l'autore, attraverso le variazioni grammaticali della voce narrante, avvia un percorso di avvicinamento alla coincidenza delle tre figure di autore, narratore e protagonista, percorso definitivamente concluso solo con il primo romanzo *Quando vi ucciderete maestro?*. Parallelamente alle variazioni grammaticali dalla terza persona verso la prima persona singolare corre evidentemente anche il disvelamento della personalità che man mano si fa sempre più evidente con i racconti successivi per giungere, come accennato prima, alla completa esposizione di sé con la rivelazione del nome e del cognome. Nel terzo racconto della raccolta *Camerati* infatti, non solo gli eventi vengono raccontati in prima persona ma iniziano ad affiorare anche i primi roveli e le prime passioni letterarie che definiscono sempre più i contorni della personalità dello scrittore-protagonista.

A partire da *Quando vi ucciderete maestro?* Franchini non si nasconderà più dietro la maschera di un altro personaggio e, come in un vero e proprio *coming out* sofferto e rinviato, si esporrà con tutte le peculiarità di una personalità che continua tuttavia, e paradossalmente, ad apparire schiva e riservata, esposta ma non esibita, appunto.

⁵⁸ *L'abusivo*, pag. 9

L'esperimento che abbiamo fatto qui è stato suggerito dallo stesso Franchini quando, in *Cronaca della fine* scrive, a proposito del personaggio Dante Virgili, protagonista del romanzo e autore del romanzo *La distruzione*:

... diventa inevitabile sovrapporre l'uomo Dante Virgili al suo personaggio, cosa che, come sempre in questi casi, alcune volte è legittimo fare e altre no. A noi però interessa sapere anche tutto ciò che è possibile ricostruire sulla persona di Dante Virgili. Dalla nota biografica del volume non ci dobbiamo aspettare molto.⁵⁹

⁵⁹ *Cronaca della fine*, pag. 42

Bibliografia

- Colonna V., *L'autofiction* (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature), Lille: Université de Lille 3, Atelier national de reproduction des thèses, 1989
- Id., *Autofictions et autres mythes littéraires*, Auch, Tristram, 2004
- Darrieussecq M., *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», n° 107, septembre 1996
- Dobrovsky S., Fils, Ed. Galilée, Paris, 1977
- Franchini A., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editori, Venezia, 1996
- Id., *Acqua, Sudore e Ghiaccio*, Marsilio Editori, Collezione Farfalle, Venezia, 1998
- Id., *L'abusivo*, Marsilio Editori, Venezia, 2001
- Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003
- Id., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editori, Venezia, 2010
- Id., *Camerati*, Leonardo Editore, Milano, 1992
- Id., *Quando scriviamo da giovani*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2003
- Id., *Gladiatori*, Il Saggiatore, Milano, 2016
- Id., *Il vecchio lottatore*, NN Editori, Milano, 2020
- Id., *Leggere possedere vendere bruciare*, Marsilio Editori, Venezia, 2022
- Gasparini P., De quoi l'autofiction est-elle le nom?, Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 29 octobre 2009, [en ligne], Autofiction.org, consultato il 15/04 2020
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- Genette G., *Finzione e dizione*, Nuove Pratiche Editrice, Parma, 1994; ed. or. *Fiction et diction*, Paris, Éd. Seuil, 1991
- Lecarme J., *L'autofiction: un mauvais genre?*, in «Autofictions & Cie», Colloque de Nanterre "RITM", n. 6, 1992

- Lejeune P., *Le Pacte autobiographique*, Ed. Seuil, Paris, 1975
- Lepri L. (a cura di), *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano, 1997
- Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, aprile 2005.
- Id., *Exit auctor. Sull'autofinzione contemporanea*, in www.leparoleelecose.it, 4/09/2013
- Id., *Genealogia dell'autofinzione italiana*, in www.leparoleelecose.it, 16/05/2022
- Martemucci V., in *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», VI, 2008
- Mongelli M., *Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, tesi di laurea Università degli Studi di Siena, a.a. 2010/11 reperibile in www.academia.edu
- Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi ed., Roma, 2014
- Siti W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, pubblicato nel 1999 sulla rivista francese, in «Italies»
- Tinelli G., *Autofiction: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva*, in «Il Verri», n. 64, giugno 2017
- Tirinnanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino, 2012

2.2 L'autobiografismo come strumento di rappresentazione della realtà

Quando il presente storico appare opaco e incomprensibile, raccontare la propria vita assume il valore di un gesto primario per interpretare il mondo. Le fortune dell'autobiografia nascono soprattutto da questo elementare desiderio di coerenza: scrivere di sé diventa un modo per riappropriarsi del senso profondo degli eventi; raccontare la propria storia si fa guerriglia privata contro l'avanzata del caos. Che si tratti di autobiografie vere e proprie o di memorie raccolte, sulla pagina i protagonisti dei periodi più cupi della Storia italiana diventano eroi antieroe di storie ad alto tasso di narrabilità, in un doloroso dipanarsi di destini personali che si fanno vicenda collettiva”⁶⁰

(M. Barengi)

La riflessione che scaturisce da questa operazione-esperimento ci conduce direttamente ad uno dei punti nodali di questa ricerca, ossia il cosiddetto ritorno alla realtà, inteso evidentemente come “una tensione realistica vera”, come “una volontà di strappare la materialità dell'esperienza alla falsificazione”.⁶¹ Infatti, in un momento di piena esplosione euforica di “Real Tv” in cui tutto, nonostante l'aggettivo *real*, è veramente *fake*, ossia falso, a noi pare che la letteratura di Franchini riesca invece a restituire verosimiglianza ai fatti che narra, siano essi di cronaca o autobiografici. E questo lo fa mettendo in gioco la biografia personale. In questo senso ci pare quindi che l'autobiografismo franchiniano, come probabilmente tutte le scritture del sé che popolano la letteratura contemporanea, rappresenti una forma della tendenza al realismo di cui ci occupiamo in questa sede, sia come pre-testo che come modalità, intendendo per pre-testo la propria storia personale e per modalità la narrazione in forma autobiografica.

⁶⁰ Barengi M., *Ripartire dalla propria storia personale*, in Spinazzola V. (a cura di), «Tirature», 10, Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 43-53

⁶¹ Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, pag. 84

Giustamente a questo proposito Gianluigi Simonetti ha osservato che uno degli effetti di realtà più diffusi nella letteratura contemporanea è “quello della prima persona, che autentica il racconto elaborandolo come esperienza personale e diretta di chi narra, articolandolo nei modi della testimonianza o della confessione”⁶². Da un lato la testimonianza che garantisce veridicità e dall’altro la confessione, che al contrario la potrebbe mettere in dubbio. Un gioco fra oggettivo e soggettivo che ci rimanda anche all’opposizione binaria di cronaca e letteratura, non fiction e fiction di cui ci occuperemo in seguito più approfonditamente.

Così, pure, osserviamo in Franchini in cui l’aspetto autobiografico, anche se non aderente a tutte le norme dell’autobiografia tradizionale del resoconto fattuale e cronologico, in un intreccio di eventi reali e finzione narrativa, attraversa in sostanza tutta la narrativa, sia come filo conduttore tematico che come scelta formale, come mezzo appunto.

Anche Walter Siti, che evidentemente di autobiografia si occupa, nella sua recensione a *Casanova* di Aldo Busi, nel tracciare la differenza tra l’autobiografia come fine e l’autobiografia come mezzo, rileva che ci sono due tipi di autobiografia: “la prima è il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive, e ha come obiettivo (che può essere o no letterario) quello di illustrare (o di far riflettere su) la vita dell’autore stesso; la seconda è un artificio esclusivamente letterario e viene usata dall’autore come pretesto - l’io, in quel caso, non è che uno strumento particolarmente sensibile che serve a minare gli stereotipi della realtà, ripartendo da quel che si conosce meglio”.⁶³

Ciò che constatiamo in quasi tutti i testi franchiniani, infatti, è che l’io empirico e autoriale non è solo uno strumento efficace per parlare di sé in modo veritiero ma funziona anche come testimone oculare e affidabile della realtà che rappresenta per appunto “minarne gli stereotipi” o le certezze. Nel caso dell’autobiografismo di Franchini l’io empirico è lo strumento attraverso

⁶² Simonetti G., “Gli effetti di realtà. un bilancio della narrativa italiana di questi anni”, in Contarini S., De Paulis-Dalebent, M.P., Tosatti A. (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, 2016

⁶³ Siti W., Recensione a “Casanova di sé stessi”, in «L’indice dei libri del mese», 6, 2000

cui la sua memoria personale restituisce, insieme alla propria storia individuale, anche la storia collettiva di una generazione e la rappresentazione di un contesto di cui, nel caso di Franchini, si potrà trovare conferma fuori dal testo, nel mondo, come suggerisce Raffaello Palumbo Mosca.⁶⁴

Per questo motivo sembra importante soffermarsi sul modo in cui nei testi di Franchini affiora il contesto, la realtà circostante che lui ci presenta e di cui egli stesso è parte, ossia quel mondo in cui trovare prova della veridicità dei fatti raccontati.

2.2.1 Dall'io al noi

Osserviamo, per esempio, quali strumenti retorici e formali vengono utilizzati più frequentemente nei testi in cui la narrazione parte dall'io autobiografico. Abbiamo notato in che modo la scrittura passi facilmente dall'uso dell'io empirico, personale e individuale, all'uso del noi ad indicare, sempre a partire dall'io narrante, l'appartenenza a un ceto, una città, o una comunità che emergono come contesto. Il noi diventa voce corale che riflette una condivisione e che quindi si espone alla prova di veridicità esterna, se non addirittura oggettiva, in una sorta di sforzo di realismo inteso come rappresentazione della realtà circostante. Difatti spesso la narrazione slitta dalla prima persona singolare alla prima persona plurale e la sua esperienza individuale diventa anche esperienza collettiva e testimonianza o descrizione del contesto. Vediamo alcuni esempi:

Eravamo tutti più o meno consapevoli.⁶⁵

⁶⁴ Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi ed., Roma, 2014

⁶⁵ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag.15

E così, il nostro eloquio è elegante quando usiamo formule per parlarci tra noi.⁶⁶

Noi che siamo venuti dopo e che pensavamo di vivere dibattendo idee o scrivendo la cronaca del tempo nostro eravamo meno adatti a lottare [...].⁶⁷

Noi borghesi napoletani abbiamo amato sfoggiare una confidenza, vera o presunta, diretta o indiretta, con la malavita e la turpitudine.⁶⁸

All'epoca di cui parlo (io), i nostri primi anni di lavoro comune (noi), nella frequentazione di pazzi potevamo già dire di avere una certa esperienza.⁶⁹

Durante il ginnasio avevamo sentito dire attorno a noi.⁷⁰

Noi sul finire degli anni Ottanta pubblicammo un romanzo che ci sembrò ...⁷¹

Ma a noi in un certo tempo della vita dispiace e in altri momenti piace appartenere a qualcosa.⁷²

Allora capisci quando per i tuoi coetanei è finito il tempo di cambiare ed è arrivata l'ora di appartenere.⁷³

In queste parole vi è ben più che la semplice dichiarazione di appartenenza a un ceto o a una generazione nell'utilizzo del "noi". C'è di sicuro il riconoscimento dell'appartenenza alla comunità della palestra e lo spirito di gruppo dei compagni di scuola, c'è lo spirito di un'epoca in un contesto determinato, quello dei giovani intellettuali a cavallo fra gli anni '70 e gli anni '80; c'è poi tutta la peculiarità del ceto borghese napoletano reso unico soprattutto dalla familiarità

⁶⁶ *ivi*, pag. 38

⁶⁷ *L'abusivo*, pag. 22

⁶⁸ *ivi*, pag. 57

⁶⁹ *Cronaca della fine*, pag. 112

⁷⁰ *ivi*, pag. 117

⁷¹ *ivi*, pag. 59

⁷² *L'abusivo*, pag. 12

⁷³ *ivi*, pag. 12

e dalla contiguità con l'ambiente malavitoso. Secondo La Capria, nel suo commento a *L'abusivo*, riconosce che “la camorra qui è vista come l'umiliazione che una collettività accetta di subire come normalità”⁷⁴ mentre Franchini, proprio in virtù del suo riconoscimento di quella appartenenza al contesto, compie un atto di assunzione di responsabilità:

Nella sua indagine [Franchini] scopre che intorno alla morte di Siani c'è la complicità consapevole e inconsapevole di una società civile che non sa più distinguersi dalla società criminale, perché il confine [...] si è fatto sempre più labile, si è confuso, e anche chi non lo sa, può essere partecipe di un disegno delittuoso; e perciò in questo libro sono colpevoli tutti perché tutti, o quasi tutti, fanno parte del «contesto», l'amico, il sindaco, il poliziotto, il politico, e naturalmente chi scrive e racconta la vicenda, l'io narrante. (Ed è così che vien fuori il suo autoritratto, [...] quello dell'esiliato, del ferito nell'identità, quello dell'amata appartenenza e del rifiuto dell'appartenenza.⁷⁵

È un noi quindi, non solo un io, quello con cui lo scrittore si espone per mettere alla prova la realtà nel momento stesso in cui quel noi, uscendo dal relativismo individuale dell'autobiografia tradizionale, diventa sia rappresentante del contesto-comunità che garante di veridicità. Ma è anche un noi che allo stesso tempo non svincola l'io personaggio, autore, narratore da colpe di cui quel contesto a cui appartiene è responsabile. Con l'assunzione del noi non siamo più di fronte alla confessione di un'esperienza privata, e quindi dallo sguardo soggettivo e parziale, ma siamo immersi in un mondo esterno, in una realtà sociale condivisa di cui egli è parte. In altre parole, l'io, quello uno e trino del narratore, autore e personaggio, non si fa da parte per rifiutare l'assunzione di responsabilità, ma rimane presente attraverso il ricorso a un noi collettivo che ci dà conferma della veridicità del narrato.

⁷⁴ La Capria R., *Polifonia napoletana per una colpa civile*, «Il Manifesto», 29/08/2001

⁷⁵ La Capria R., *ivi*

Anche Federico Pellizzi, prendendo in esame due passi dell'*Abusivo* in un saggio su Franchini e Albinati, osserva che abbiamo di fronte da un lato “un io che scrive e riflette su ciò che lo commuove in quanto individuo e che recupera un senso di comunità attraverso l'immedesimazione in ‘coloro che scrivono’ e dall'altro troviamo come punto di partenza un noi che direttamente situa l'io all'interno di una comunità, di una città, del mondo, in sostanza.”⁷⁶ Si tratta di una osservazione analoga alla nostra che vede nella dualità del singolo e della comunità, dell'io e del noi, non l'affermazione di una differenza ma una identificazione dell'io con ciascun membro della comunità.

2.2.2 Non più io non più noi: i dialoghi dell'intimità familiare

Nella rappresentazione di un altro contesto ancora più intimo che è quello familiare, invece Franchini abbandona l'io, il noi e non usa nemmeno il si impersonale oggettivizzante ma si affida alla trasposizione di scambi dialogici in dialetto napoletano in una forma di realismo mimetico. Sono stralci di vita familiare che in questo caso ci presentano un altro contesto, attraverso la riproduzione dei battibecchi domestici in dialetto verace. Sono delle *tranche de vie* che fanno parte della biografia dell'autore-narratore in cui non vi è alcuna traccia di costruzione fittizia, anche perché esse non devono piegarsi o adeguarsi alla narrazione dei fatti principali, anzi appaiono addirittura superflue nell'economia della trama. Infatti trovano spazio all'interno della narrazione principale in maniera apparentemente incongrua intervenendo a riportare sul piano del realismo e della veridicità il discorso generale del testo. Il ricorso al dialetto, al repertorio di espressioni e proverbi popolari, di costumi tipici partenopei dà forma a un altro

⁷⁶ Pellizzi F., “Non-fiction et Recit. Réflexions sur les genres marginaux (autour d'Antonio Franchini et Edoardo Albinati)”, in *Frammenti d'Italia-Le forme narrative della non-fiction (1990-2005)*, Franco Casati editore, Firenze, 2006, pag. 35

Id., *In scrittura la materia della vita. Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXVII, 51 (gennaio-giugno 2006), pp. 57-68

contesto parallelo a cui ancora una volta Franchini appartiene e che, pur in assenza della prima persona, esibisce nel testo senza alcun riserbo. È vero che da un lato riportare in diretta gli stralci di vita familiare attraverso dialoghi a cui Antonio partecipa marginalmente potrebbe apparire come una forma di distanziamento da parte del narratore, in una posizione di semplice spettatore, ma è anche vero che spesso l'avvio è dato proprio da una introduzione che lo vede partecipe in prima persona, parte della scena, per poi lasciar lo spazio a lunghi episodi in forma di dialogo o di monologo di cui diventa protagonista una o l'altra delle due figure femminili coinvolte, la madre o la nonna, chiamata il Locusto, come nell'esempio che segue:

Un pranzo, l'ultima volta che sono tornato, mentre mangio le alici fritte: "Come ti sembrano 'st'alici? Sono buonissime, sono le migliori del mercato. Song'e Giovanni, quello che tiene 'o meglio pesce..."⁷⁷

Il monologo, non interiore, perché pronunciato, prosegue per due pagine fitte in cui le parole della madre sono riportate quasi *verbatim* in un flusso ininterrotto di domande e risposte che lei pone a sé stessa e agli altri e riesce a riprodurre mimeticamente una delle tante scene di vita familiare con cui l'autore costruisce piano piano nel corso del romanzo uno dei contesti a cui appartiene. Il cambio di registro, di modalità narrativa si piega, si adegua al contesto rappresentato dando forza all'idea di veridicità e realismo del passo.

2.2.3 Un altro contesto: la redazione

Anche in *Cronaca della fine*, romanzo-resoconto di una vicenda editoriale tortuosa e umanamente drammatica, accanto alla narrazione dei fatti, ancora una volta già verificabili fuori dal

⁷⁷ *L'abusivo*, pag. 201

testo, un altro contesto prende forma e si manifesta attraverso documenti veri, stralci di comunicazioni scritte, dialoghi riportati insieme alla finzionalizzazione della storia. E così il fatto centrale si fa portatore, o pre-testo, di un contesto quale in questo caso il mondo dell'editoria milanese, con tutte le dinamiche, i protagonisti, le comparse e le idiosincrasie di quel mondo specifico di cui lo stesso autore è parte, come tutti sappiamo e come egli stesso ci racconta. Sembra appropriato anche in questo caso il commento di La Capria citato precedentemente a proposito dell'*Abusivo* secondo il quale “tutti, o quasi tutti, fanno parte del «contesto», l'amico, il sindaco, il poliziotto, il politico, e naturalmente chi scrive e racconta la vicenda, l'io narrante”.⁷⁸ Infatti anche in questo caso l'autore si assume la responsabilità dell'appartenenza a pieno titolo al contesto che si delinea nella narrazione, con tutto ciò che di negativo questo comporta. Non si nasconde dietro giustificazioni non richieste sulle proprie scelte e ammette il suo ruolo di “giudice-boia” che emette la sentenza di morte al secondo romanzo del protagonista della vicenda Dante Virgili. E anche qui l'assunzione di responsabilità passa prima attraverso l'uso dell'io, il solito io empirico e autobiografico, come in una confessione rovesciata, perché senza pentimento, ma pur corredata dei termini propri della confessione religiosa, in uno gioco in cui l'atto è quello performativo della confessione ma allo stesso tempo si nega lo scopo tradizionale dell'atto stesso, ossia il pentimento e l'espiazione:

Per quanto mi riguarda non mi pento del rifiuto in se stesso. Questa indagine non nasce come espiazione, come pubblica ammissione di un errore e risarcimento postumo. Forse nasce per motivi ancora peggiori. Lo rifiutai nel nome di una piatta ragione in cui credo. Credo 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.⁷⁹

⁷⁸ La Capria R., *Polifonia napoletana per una colpa civile*, op. cit .

⁷⁹ *Cronaca della fine*, pag. 229

Poi di nuovo l'autore scivola verso il noi, il noi della comunità-redazione e rivela il peccato commesso:

quest'uomo si è messo nelle nostre mani e noi ci siamo ... impadroniti di lui, con la segreta intenzione di farne ciò che volevamo.⁸⁰

2.2.4 Il muretto a secco dell'archivio personale

Ancora una volta, come già in *L'abusivo*, anche in *Cronaca della fine* la narrazione procede in maniera apparentemente incongrua, rotta, non lineare e avanza per sequenze autobiografiche, riflessive, a tratti saggistiche e documentali nella stessa maniera in cui l'io narrante, che è anche protagonista e autore, vede, sente, ricorda, testimonia e poi assembla tutti i sassi del "muretto a secco"⁸¹ che sta costruendo.

Ma non semplicemente di un flusso di coscienza ininterrotto e autoreferenziale si tratta, piuttosto della ricostruzione consapevole, attenta e a tratti finzionalizzata di un contesto, attraverso la narrazione diegetica di eventi pubblici e privati, trascrizioni testuali di dialoghi, note, lettere effettivamente scritte e poi riportate *verbatim*. In questo modo quindi il testo franchiniano si costruisce assemblando fatti e finzione e diventa di volta in volta narrazione fattuale, o rappresentazione referenziale e narrativa finzionale, o rappresentazione non fattuale. Un disordine, quello in cui viene lasciato il lettore da Franchini il quale, in un'intervista rilasciata a Giuseppe Genna, afferma: "[...] è la vita stessa, è la stessa vicenda Siani che non ha un disegno. Di fronte

⁸⁰ *ivi*, pag. 232

⁸¹ *L'abusivo*, pag. 199

a questa casualità della vita, la letteratura risponde mimeticamente: oppone disordine a disordine”.⁸²

L’io autobiografico franchiniano, ci conduce quindi alla scoperta della verità, non solo quella fattuale o processuale, di cui ci dà conto e di cui abbiamo già notizia attraverso fonti accertate, ma quella nascosta dietro le connessioni tra i fatti e tra i fatti e gli esseri umani protagonisti della storia, come abbiamo già osservato. Dietro la maschera del racconto autobiografico, garanzia di autenticità, l’autore ci accompagna verso la scoperta di una verità maggiore, al di là della verità dei fatti. Siamo d’accordo infatti con Siti quando, nel già citato *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, dice: “mentre l’autobiografia racconta i fatti ‘perché sono accaduti’, il romanzo racconta i fatti ‘perché hanno senso’; la sfida col lettore è di invitarlo a cogliere il senso sottostante: un invito alla seconda lettura che è terribilmente inattuale, perché presuppone un rischio e una fatica.”⁸³ Infatti la scrittura franchiniana non è autobiografia, ma è autobiografica, e i fatti sono raccontati affinché ne emergano il senso, le connessioni, una verità in sostanza.

I testi di Franchini ci restituiscono la verità di un contesto che quei fatti ha generato, la verità sulle ragioni, sui nessi e su quel disordine della casualità della vita di cui Franchini stesso ha parlato nell’intervista citata; infine, insomma, sul senso e la funzione della scrittura come strumento di svelamento e allo stesso tempo di costruzione di verità. Attraverso tutta la sua opera Franchini trova lo spazio per parlare di sé rivelando come l’autobiografismo riesca a contrastare sia la frantumazione dell’io che la “crisi dell’esperienza”, fantasmi dell’epoca contemporanea, e risulta sempre utile a fornire quella certificazione di realtà anche in un testo come *Gladiatori*, libro-reportage intorno alla vita delle palestre di pugilato, per esempio, che ha tutta l’aria di non averne bisogno per la sua impostazione fortemente documentaristica.

⁸² Genna G., Intervista a Antonio Franchini, Clarence-la società delle menti, 12 giugno 2001. URL: <http://www.clarence.com/contents/culturaspettacolo/societamenti/speciali/010612italiani/franchini/intervista.html>

⁸³ Siti W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Italies», 1999; ripubblicato a cura di Marco Mongelli in «Le parole e le cose», 31/10/2011

Attraverso la scrittura autobiografica, il ripensamento di sé in una forma personale, Franchini sembra anticipare una vasta corrente narrativa italiana che viene inaugurata poco dopo da Saviano (da lui stesso promosso) il quale fa un impiego dell'io allo scopo di certificare e testimoniare i fatti narrati.

Tuttavia, va osservato che non è esattamente questo il caso di Franchini: come accennato, il suo uso dell'io autobiografico è piuttosto utile a superare la frantumazione dell'io, a ricostruirlo, e in questo modo a superare la crisi dell'esperienza di cui parla Scurati.⁸⁴ L'io franchiniano fa ritorno nella scrittura, nella presentazione del sé e del suo percorso formativo, nelle sue riflessioni personali proponendo una rivisitazione della vita e degli eventi, e non per farne una cronaca. Infatti sia nell'*Abusivo* che in *Cronaca della fine* non siamo solo all'interno della logica del libro-inchiesta e nemmeno del giallo, ossia alla ricerca di una verità giudiziaria degli eventi, perché quella è invece l'assunto dei suoi testi. Piuttosto siamo portati a ripercorrere fatti ed eventi attraverso la lente della propria personale esperienza di quei fatti precisi. E come lui stesso scrive quasi a conclusione del libro:

Qualcuno osserverà che per ogni processo esiste una verità giudiziaria, che è e cartacea e documentale, e una verità storica parallela e non necessariamente sovrapponibile. Con la prima si scrivono le sentenze e si mettono in luce i fatti verificati, con la seconda si capiscono gli sfondi, i contesti, e si può cercare di intuire quanto non si è potuto né mai si potrà dimostrare. Ma questa forse è filosofia.⁸⁵

⁸⁴ Scurati A., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006

⁸⁵ *L'abusivo*, pag.192

Bibliografia

- Barenghi M., *Ripartire dalla propria storia personale*, in V. Spinazzola (a cura di) in «Tirature», n.10, Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 43-53
- Contarini S., De Paulis-Dalembert M. P., Tosatti A. (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, 2016
- Di Battista M., Whitton E. (a cura di) *The Cambridge Companion to Autobiography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014
- Franchini A., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editori, Venezia, 1996
- Id., *Acqua, Sudore e Ghiaccio*, Marsilio Editori, Collezione Farfalle, Venezia, 1998
- Id., *L'abusivo*, Marsilio Editori, Venezia, 2001
- Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003
- Id., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editori, Venezia, 2010
- Id., *Camerati*, Leonardo Editore, Milano, 1992
- Id., *Quando scriviamo da giovani*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2003
- Id., *Gladiatori*, Il Saggiatore, Milano, 2016
- Id., *Il vecchio lottatore*, NN Editori, Milano, 2020
- Genna G., intervista a Antonio Franchini, «Clarence-la società delle menti», 12 giugno 2001.
URL:<http://www.clarence.com/contents/culturaspettacolo/societamenti/speciali/010612italiani/franchini/intervista.html>
- Lacan J., “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io”, in Id., *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino, 1974

- La Capria R., *Polifonia napoletana per una colpa civile*, in «Il Manifesto», 29-08-2001
- Lejeune P., *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1975
- Lepri L. (a cura di), *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano, 1997
- Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, aprile 2005
- Martemucci V., *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», VI, 2008 pp. 159-189
- Mongelli M., *Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, tesi di laurea Università degli Studi di Siena, a.a. 2010/11 reperibile in www.academia.edu
- Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi ed., Roma, 2014
- Pelgreffi I., *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos*, in «Lo Sguardo» rivista di filosofia n. 11, 2013 (I)-vite dai filosofi: filosofia e autobiografia
- Pellizzi F., "Non-fiction et Recit. Réflexions sur les genres marginaux (autour d'Antonio Franchini et Edoardo Albinati)", in *Frammenti d'Italia-Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Casati Editore, Firenze, 2006, pag. 35
- Id., *In scrittura la materia della vita». Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXVII, 51, gennaio-giugno 2006, pp. 57-68.
- Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990; tr. it. *Sé come un altro*, Jaka Book, Milano 1993
- Scurati A., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano, 2006

Simonetti G., “Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni” in *Nuovi realismi. Il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, pp.149-166

Siti W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Italies», 1999 ripubblicato a cura di Marco Mongelli in «Le parole e le cose», il 31/10/2011

Id., Recensione a “Casanova di sé stessi” in «L’indice dei libri del mese», 6, 2000

Stiker-Métral C.O. (a cura di), *L’autobiographie*, Flammarion, Paris, 2014

Tirinnanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino, 2012

2.3 Memoria e scrittura: un antico connubio

Memory is, achingly, the only relation we have with the dead⁸⁶

S. Sontag

2.3.1 Introduzione

Il capitolo precedente, relativo all'impiego della modalità di scrittura autobiografica, che innerva quasi tutta la produzione franchiniana, rimanda a un altro tema contiguo: quello della funzione della memoria nell'atto della scrittura, in particolare se si tratta di scrittura del sé, dato che il racconto di fatti, eventi e sensazioni personali e soprattutto passati, richiede l'impiego di questa funzione della mente. La produzione di Franchini è disseminata di riflessioni sulla memoria, sul ruolo che questa ha per lo scrittore e numerosi passi si presentano in forma di ricordi o di memorie, modalità narrative che fanno appello necessariamente all'impiego dell'umana capacità di ricordare, di rammemorare.

In questa sezione osserveremo da un lato le occorrenze delle riflessioni sulla memoria all'interno della produzione di Franchini e dall'altro l'effettivo risultato dell'utilizzo dell'attività mnestica in termini di strategie narrative, ossia la scelta della forma di diario, confessione, *mémoire*, racconto testimoniale e - in termini di contenuti - le scelte tematiche che ruotano intorno a fatti personali del passato, alla memoria, alla morte. Rifletteremo quindi sulla scrittura autobiografica e la reminiscenza, sulla peculiare capacità della scrittura di riportare a presenza il passato e sulla relazione tra la scrittura e la morte via via che analizzeremo i testi. Cercheremo,

⁸⁶ Sontag, S., *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, U.S.A., 2003, "La memoria è, dolorosamente, l'unica relazione che abbiamo con i morti" (trad. mia)

in sintesi, di capire in che modo, nella produzione franchiniana, la memoria si traduce in scrittura e come per certi versi l'arte stessa della scrittura è "arte della memoria".

Abbiamo adottato come punto di partenza e prospettiva d'analisi il concetto di memoria come elaborato da Aristotele. Pertanto, prima di affrontare in *media res* la riflessione e l'analisi dei testi franchiniani, il paragrafo successivo ci condurrà all'interno del trattato aristotelico *De Memoria et Reminiscentia*. La scelta di analizzare i testi franchiniani in relazione all'idea di memoria dietro la lente del testo aristotelico ha due ragioni: la prima è proprio la prospettiva filosofica, psicologica e in qualche modo fisiologica che, tra l'altro, pone già le basi per i successivi sviluppi del concetto di memoria in termini di artificio retorico, come supporto della memoria naturale; la seconda è che i concetti chiave individuati da Aristotele, quale soprattutto il ruolo dell'immaginazione nel processo mnemonico, risultano strumenti efficaci e congrui nell'analisi dei testi che hanno a che fare con l'uso e la funzione della memoria, come l'abbiamo osservata nei testi di Franchini.

Vedremo la conferma di ciò nei paragrafi successivi attraverso l'esame di alcuni brani esemplari e delle modalità in cui i ricordi vengono riportati alla superficie del testo. Come primo passo di seguito metteremo in evidenza i principi chiave del trattato aristotelico che ci accompagneranno nell'analisi successiva delle parole dell'autore.

2.3.2 Aristotele: *De Memoria et Reminiscentia*

Oltre al testo di Aristotele in traduzione, abbiamo fatto riferimento alla traduzione critica di Richard Sorabji, *Aristotle on Memory*⁸⁷ del 1972. La traduzione commentata è preceduta da una approfondita prefazione su memoria, mnemotecniche e reminiscenza e dà una lettura rigo-

⁸⁷ Sorabji R., *Aristotle on Memory*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, 1972

rosa e esplicitiva dei concetti fondamentali, oltre che offrire puntuali riferimenti ai testi platonici, in particolare il *Filebo* e il *Teeteto*, con cui Aristotele continua il dialogo sulla memoria. Il testo di Sorabji ci proietta inoltre nella dimensione che la memoria assunse in seguito, in epoca romana, quando venne inclusa sistematicamente nei trattati di retorica diventando la quinta parte organizzativa del discorso insieme a *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio*, aspetto che ci interesserà poi nell'ottica della scrittura come strumento di recupero e traduzione del ricordo.

Quindi, se l'arte della memoria come mnemotecnica acquista risonanza a partire da quando, attraverso Cicerone e Quintiliano, viene alla luce il primo trattato⁸⁸ che si occupa di memoria in termini retorici, prima ancora, intorno al 400 a.C., in Grecia compare il primo frammento conosciuto come *Diaxeleis*⁸⁹ in cui si definivano i termini basilari dell'arte che differenziava la memoria delle cose dalla memoria delle parole. Nel caso delle parole si ricorreva alla dissezione etimologica della parola mentre per le cose, esse venivano depositate nella memoria con immagini di dei o uomini celebri. Questa invenzione della memoria artificiale costituì l'ossatura della nuova retorica e ne determinò il successo presso i sofisti. Tuttavia, come attestato da Cicerone, si ritiene il fondatore dell'*ars memoriae* Simonide di Ceo⁹⁰ il quale apparentemente

⁸⁸ *Rhetorica ad Herrenium*. Il testo, inizialmente attribuito a Cicerone, si rivelò in seguito essere scritto da un anonimo ma è grazie a lui e a Quintiliano che ne siamo venuti a conoscenza. Si tratta della prima volta che la memoria viene inserita fra le cinque parti della retorica assumendo così la connotazione di artificio, supporto alla memoria naturale, in quanto *ars memoriae*

⁸⁹ Si fa riferimento qui alla traduzione in inglese del Frammento riportata in Yates F., *The Art of Memory*, pag 29-30: "A great and beautiful invention is memory, always useful both for learning and for life. This is the first thing: if you pay attention (direct your mind), the judgement will better perceive the things going through it (the mind). Secondly, repeat again what you hear; for by often hearing and saying the same things, what you have learned comes complete in your memory. Thirdly, what you hear, place on what you know. For example, Chrysippus is to be remembered; we place it on gold and horse. Another example: we place glow-worm on fire and shine. So much for names. For things (do) thus; for courage (place it) on Mars and Achilles; for metal-working, on Vulcan; for cowardice, on Epeus."

⁹⁰ Simonide di Ceo (556-468 a.C. circa) appartiene all'età presocratica. Fu contemporaneo di Pitagora ed uno dei più ammirati lirici greci. Da Plutarco sappiamo che fu il primo a paragonare i metodi della pittura a quelli della poesia. Simonide è il fondatore dell'*ars memoriae*: la sua invenzione è attestata da Cicerone, Quintiliano ed altri.

Riportiamo qui il passo in cui Cicerone, nel suo trattato *De oratore*, ci consegna l'attestazione: "qualche tempo fa, questo sommo poeta dal nome Simonide che noi greci ormai chiamiamo "Melicus" ovvero "lingua di miele" per la sua squisita eloquenza, si trovava ad un banchetto nella casa di Scopa, uomo ricco e nobile. Qui aveva cantato un'ode che aveva composto in onore del padrone di casa di cui aveva inserito molte lodi a Castore e Polluce, allo scopo di abbellirla così come

stabili per primo le tre regole basilari di tutti i trattati successivi di mnemotecnica: la prima regola stabilisce che la vista, sia quella vera e propria sia la visione interiore, deve avere il primato sugli altri sensi; la seconda prevede la creazione di luoghi in cui disporre ordinatamente le immagini create attraverso l'immaginazione; la terza, secondo la quale le immagini e i luoghi devono necessariamente possedere una forte potenza evocativa tale da coinvolgere il soggetto emotivamente.

Come vedremo, le tre regole rappresentano, non negli stessi termini prescrittivi, alcuni concetti chiave ripresi da Aristotele nel suo trattato, soprattutto in relazione all'idea di visione e immaginazione, nonché di potenza evocativa in quanto connessa al concetto di sensazione, necessaria perché il primo stadio della memoria abbia luogo.

Se per quanto riguarda Platone non si può parlare di una vera e propria teoria sistemica della memoria (in quanto il tema è da lui affrontato in rapporto a varie problematiche in contesti diversi ma mai veramente in modo specifico), Aristotele, invece, affronta il tema in maniera più sistematica nel breve trattato intitolato *De Memoria et Reminiscentia* (*Περὶ μνήμης καὶ αναμνήσεως*) in cui senza dubbio prosegue il dialogo con Platone e ci offre una visione a nostro parere molto suggestiva. Pertanto, nell'ottica della nostra ricerca, che riguarda in questa sezione proprio la memoria e la reminiscenza come strumenti, e non solo metafore, dell'atto di scrittura

fanno i poeti. Scopa, allora, con eccessivo e gretto risentimento gli disse che per quel componimento lo avrebbe ricompensato con metà della somma pattuita, il resto lo poteva chiedere, se lo riteneva opportuno, ai suoi Tindarici, che aveva elogiato quanto lui. Poco dopo aver udito queste parole, Simonide fu chiamato fuori casa: due giovani erano alla porta e desideravano di lui con grande insistenza. Dunque si alzò e uscì, ma, giunto alla soglia di casa non vide nessuno. Nel frattempo il caso volle che il soffitto della sala in cui Scopa banchettava, crollasse, uccidendo lui e tutti gli invitati seppellendoli sotto un cumulo di macerie. Quando, poi, i congiunti vennero per riavere i corpi dei parenti onde dar loro degna sepoltura, si resero conto di non essere in grado di riconoscerli in alcun modo, tanto erano rimasti sfigurati dall'orribile crollo. Allora intervenne Simonide che, ricordando la posizione che ognuno di loro occupava durante il banchetto, fu in grado di identificarli uno ad uno. Stimolato da questo fatto egli capì che l'ordine era l'elemento fondamentale per illuminare la memoria." "pertanto si ritiene che Simonide abbia inventato un metodo per rafforzare la memoria naturale, con una sorta di memoria artificiale, e coloro che si esercitano in questa capacità della mente devono fissare dei luoghi immaginari, raffigurarsi con il pensiero ciò che vogliamo ricordare e collocarlo in questi luoghi: così l'ordine dei luoghi conserverà l'ordine delle cose, e l'immagine delle cose indicherà le cose stesse; i luoghi saranno come tavolette di cera e le immagini come le lettere."

in relazione a un aspetto della produzione di Franchini, ossia quello autobiografico e della testimonianza, ci soffermeremo su questo trattato di Aristotele, di cui occorre dare un resoconto delle linee essenziali.

Nel primo capitolo il filosofo si dedica a una definizione della *mneme*, l'attività del ricordo, e delle operazioni essenziali di questo stadio, mentre nel secondo si concentra sulla *anamnesis*, ossia rammemorazione o reminiscenza, che è il processo intellettuale della riattivazione di un ricordo precedentemente decaduto. In entrambi i capitoli il filosofo affronta la natura, la causa e la parte dell'anima coinvolta nel processo mnemonico, sia dello stadio della memorizzazione vera e propria che della fase della reminiscenza in quanto richiamo della memoria.

Ciò che ci pare particolarmente interessante in questi due studi è l'implicazione, nel processo mnemonico, di due elementi fondamentali: il senso del tempo, ossia il passato, e l'immaginazione.

Aristotele definisce la memoria come stato o affezione (*αἴσθησις*) necessariamente successivi in termini temporali alle operazioni cognitive. Infatti, afferma che la memoria non può che essere del passato poiché il futuro è oggetto di attesa o opinione, e il presente lo è di percezione o scienza. In sostanza, si è in grado di ricordare se si possiede una percezione o nozione solo dopo che le relative operazioni cognitive siano concluse:

Infatti non è possibile avere memoria del futuro, che è piuttosto oggetto di opinione o di attesa [...] Né si ha memoria del presente, piuttosto percezione, poiché attraverso la percezione non abbiamo conoscenza né del futuro né del passato, ma soltanto del presente. Ma la memoria è del passato [...] Perché quando si esercita l'attività della memoria, si dice sempre nell'anima che si è precedentemente udito o percepito o pensato questo oggetto. La memoria, dunque, non è né una percezione né un giudizio, ma il possesso o affezione di una di queste cose, quando sia trascorso del tempo⁹¹

⁹¹ Aristotele, *De Memoria*, 449b 9-25

Pertanto, secondo Aristotele, la memoria consiste nel possedere sia la sensazione sia il pensiero ma necessariamente in quanto esperienze passate. Aristotele ribadisce sin dall'inizio questo concetto che troviamo ripreso successivamente da Paul Ricoeur nella sua riflessione sulla memoria:

Platon et Aristote sont les premiers à s'être étonnés du paradoxe recelé par la notion de choses passées, les praeterita du latin. C'est sous le vocable de *eikôn* que le problème a surgi dans le domaine grec classique sous forme d'aporie, de question embarrassante. L'aporie est double. C'est d'abord l'énigme d'une image qui se donne à la fois comme présente à l'esprit et comme image de [...], image d'une chose absente. Socrate dans le Théétète pose le problème à l'occasion de la réponse à une question embarrassante: peut-on avoir appris quelque chose et ne pas savoir qu'on l'a éprouvé ? - «Et comment, Socrate, réplique Théétète, ce serait monstrueux ce que tu dis». Énigme donc de la présence en image de l'absent. Mais ce n'est encore que la première moitié de l'énigme commune à la fantaisie et à la mémoire. Manque encore la marque temporelle de l'auparavant qui départage par principe la mémoire de la fantaisie.⁹²

L'altra questione è invece quella dell'immaginazione, ossia la seconda condizione indispensabile al processo mnestico. Aristotele sostiene che non si può pensare né avere memoria senza immaginazione. Così come nella percezione, infatti, egli afferma che l'immaginazione appare come una figura ovvero un'impronta nella parte del corpo sede della sensazione prodotta dal movimento della sensazione, nella regione cardiaca. Non dimentichiamo a questo riguardo che la teoria aristotelica non è svincolabile dal progetto generale dei *Parva Naturalia* di cui è parte, progetto in base al quale Aristotele si propone di investigare «le attività comuni ad anima e corpo». In questo senso si dà prova di ciò che abbiamo accennato all'inizio, ossia la prospettiva non solo filosofica ma anche psicologica e biologica/fisiologica del testo, in quanto troviamo

⁹² Ricoeur P., *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé* in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55^e année, N. 4, 2000. pp. 731-747; doi:<https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279877>
https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877

espliciti i presupposti biologici delle funzioni psichiche. E d'altronde anche Franchini non ha mai nascosto, fin dagli esordi, la sua propensione verso la visione di una forte corrispondenza di "anima e corpo", uno dei temi che corrono lungo tutto il suo percorso narrativo. Lo leggiamo subito, nelle prime pagine di *Quando vi ucciderete maestro?*: "le leggi del corpo condividono con quelle dell'anima il rifiuto delle soluzioni troppo semplici",⁹³ per anticipare quello che lo scrittore stesso chiama una delle sue ossessioni, ossia la passione per le attività fisiche sportive e che indagheremo in un capitolo a parte.

Quindi, posto che l'affezione prodotta dalla percezione nell'anima e nella parte del corpo sede della sensazione è concepita come un disegno, una figura, allora è proprio il perdurante stato di questo disegno, del *phantasma*, ciò che viene chiamata memoria:

sono oggetti di memoria per sé quelli che cadono sotto l'immaginazione⁹⁴

In definitiva, l'immaginazione interviene per rappresentare internamente le cose assenti, rendendole disponibili in forma di *phantasmata* che sono i risultati di quell'alterazione dell'organo di senso periferico avvenuti ad opera dell'oggetto durante/con la sensazione.

È il caso di precisare a questo punto il senso dei termini immaginazione e *phantasma* secondo il linguaggio aristotelico, per non rischiare di leggerli secondo le loro interpretazioni contemporanee.

Secondo Derrida, per esempio, nel suo *Breve Storia della Menzogna*, "la parola *phantasma* designa per i Greci l'apparizione dello spettro, la visione del fantasma o il fenomeno del ritorno dello spettro (*revenant*). Ora il favoloso e il fantasmatico."⁹⁵

⁹³ *Quando vi ucciderete, maestro?*, pag.15

⁹⁴ Aristotele, *De Mem*, 449b30

⁹⁵ Derrida J., *Breve storia della menzogna*, Castelvecchi editore, Roma, 2006; titolo originale *Histoire du mensogne*, 2005

I *phantasmata*, appunto, saranno oggetto anche del secondo capitolo in cui Aristotele affronta l'analisi dei successivi stadi di elaborazione degli stimoli che conducono all'esercizio del ricordo in modo conscio: la fase della reminiscenza, che in questa sede ci interessa particolarmente, perché ci conduce alla nostra riflessione sul rapporto tra scrittura e memoria.

Rispetto alla *mneme*, infatti, la reminiscenza si configura come un'operazione attiva e deliberata, che Aristotele indica come prerogativa esclusiva degli animali dotati di *logos*, ossia capaci di deliberare:

La reminiscenza è una sorta di ragionamento. Infatti nel ricordare un uomo ragiona su ciò che ha precedentemente visto o sentito o su ciò di cui ha avuto esperienza, e il ricordare è come una sorta di ricerca. E questo tipo di ricerca è un attributo esclusivo di quegli animali che hanno anche capacità deliberativa. Infatti l'atto di deliberare è una sorta di ragionamento.⁹⁶

Il processo della reminiscenza, ossia del ricordo vero e proprio, secondo Aristotele avviene grazie alla presenza dei *phantasmata*⁹⁷ prodotti nella prima fase della memoria con l'immaginazione e proprio attraverso il recupero di tali immagini è possibile il ricordo di ciò che è stato. Infatti, scrive che “rievocare è una ricerca di un'immagine in una parte del corpo”.⁹⁸

In sostanza quindi, memoria e reminiscenza sono distinte in una capacità mnemonica di tipo iconico, la *mneme*, e una di tipo associativo, l'*anamnesis*. Nel primo caso si ha il possesso di una serie di *phantasmata* che rinviano ad altro in un rapporto di somiglianza; nel secondo invece si procede per associazione di immagini attraverso l'elaborazione delle relazioni tra le impressioni sensoriali conservate.⁹⁹

⁹⁶ Aristotele, De Mem, 453a4

⁹⁷ La radice di *φάντασμα* è la stessa del verbo *φαίνεσθαι*, ossia sembrare o apparire, che non indica se la cosa percepita sia diversa o no da ciò che sembra essere. Pertanto, secondo l'etica aristotelica il “bene apparente” è ciò che sembra buono a un uomo, sia che esso sia realmente buono o no.

⁹⁸ *ivi*, 453a15 (trad. mia)

⁹⁹ *ivi*, 451b 18- 452a17- 452a24

Ne concludiamo quindi che la reminiscenza è il ritrovare una immagine posta nella memoria, ma “caduta dalla coscienza”, attraverso un susseguirsi di immagini contigue o simili ed è prerogativa degli uomini perché è un tipo di sillogismo “deliberativo” per cui una parte da un’immagine presente e attraverso un’immagine media afferra quella che era “caduta dalla coscienza”.

2.3.3 Come si traduce in scrittura la memoria di Antonio Franchini

Attraverso la lettura e la schedatura dei testi di Antonio Franchini e in seguito all’analisi del *De Memoria* aristotelico sono stati individuati diversi percorsi di indagine sul ruolo della memoria all’interno della produzione del nostro autore.

Da un lato, da un punto di vista teorico, siamo convinti che la modalità autobiografica, che innerva tutte le sue opere, ci conduca a percorrere la strada della relazione tra scrittura del sé e reminiscenza, relazione che ci dà conferma anche di una forma di realismo implicito della sua opera che approfondiremo in seguito nel capitolo relativo al rapporto fra fiction e non-fiction. È vero, infatti, che l’autobiografia si avvale necessariamente dello strumento della memoria, poiché essa si esplica in termini di ricordo, o meglio di reminiscenza, secondo le definizioni aristoteliche.

Dall’altro lato, intendiamo analizzare le due modalità con le quali il tema della memoria emerge all’interno dei testi franchiniani. Abbiamo osservato che a partire da *Quando vi ucciderete maestro?* del 1996 fino a *Il Signore delle lacrime* del 2010, Franchini dedica eloquenti “pause riflessive” al tema della memoria, sia sulla natura e il funzionamento di questa funzione, che sulla sua relazione con l’atto della scrittura. Sono considerazioni diverse, che rappresentano in qualche modo delle dichiarazioni di poetica e che ci aprono varie strade interpretative di uno

dei sensi del suo lavoro. Si tratta di parentesi metanarrative in cui l'autore si assenta momentaneamente dalla narrazione e si sofferma su considerazioni importanti sulla funzione della scrittura.

Per quanto riguarda la narrazione vera e propria, invece, abbiamo individuato la frequente presenza di brani in forma di *mémoire* o di diario che prendono forma secondo due modalità. Infatti, essi vengono spesso anticipati dalle locuzioni (semi)performative “mi ricordo, mi ricordo che/di, mi viene in mente”, a certificare la sincerità di ciò che segue oppure stimolati da situazioni apparentemente incongrue col ricordo stesso e che sarà interessante analizzare proprio nella prospettiva aristotelica secondo cui la reminiscenza è un atto deliberato che procede in un susseguirsi di immagini contigue o simili a partire da un'immagine presente, fino ad affermare il ricordo profondo.

Non si tratta evidentemente di due angolature che conducono a conclusioni distanti ma piuttosto di due lenti di analisi delle modalità in cui Franchini manifesta la propria visione sul senso della scrittura.

2.3.4 La sopravvivenza attraverso la scrittura

Analizzeremo prima le riflessioni dell'autore sulla memoria e successivamente ci soffermeremo sulle modalità in cui la memoria si esplica, prende forma, all'interno della narrazione nei testi.

Apriamo questa sezione con le parole di Paolo Rossi tratte dal suo fondamentale testo sulla memoria, *Il passato, la memoria, l'oblio*:

Il tema (della memoria) [...] affonda le sue radici nel timore primordiale di essere dimenticati” perché “la memoria ha a che fare col passato ma anche con l’identità e quindi con la propria persistenza nel futuro.¹⁰⁰

Vogliamo accostare questa citazione a una delle riflessioni metaletterarie di Franchini, che compare come una sorta di postfazione alla raccolta di racconti giovanili intitolata *Quando scriviamo da giovani*. Le pagine, solo otto, sono state scritte nel 2002, mentre la serie di racconti che le precedono risalgono agli anni Novanta e sono quello che lui definirebbe, “l’archeologia di me stesso”. Il breve “*post scriptum*” si intitola *Rileggersi da adulti*, una riflessione condotta con la modalità a lui cara, a metà fra autobiografia e confessione, in un ripiegamento sulla propria esperienza e su una delle sue ossessioni, la letteratura e il senso della scrittura, che ci rimanda da un lato alla citazione di Rossi e dall’altro a uno degli aspetti aristotelici del concetto di reminiscenza. Scrive Franchini, dopo alcune pagine:

Se la scrittura ha in fondo il fine di lasciare la nostra ombra libera di vagare sulla crosta terrestre dopo la nostra morte [...] tanto vale che quest’ombra circoli più simile a ciò che veramente eravamo.¹⁰¹

In queste poche righe vengono sollevate tre questioni importanti alla base delle quali è implicito il ruolo della memoria nella scrittura letteraria: la scrittura intesa come strumento di recupero della memoria al fine di far perdurare il ricordo nel tempo; l’autobiografia come modalità di scrittura d’elezione in funzione della propria sopravvivenza; e l’idea del ricordo in forma di

¹⁰⁰ Rossi, P., *Il passato, la memoria, l’oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Milano, 1991, pag. 20

Il testo, composto da sei saggi che affrontano il tema della memoria in una prospettiva storica e filosofica, è un importante strumento per un quadro anche per l’ampia bibliografia di riferimento a partire dai testi classici fino al secolo scorso.

Si veda inoltre il volume di Frances A. Yates *The Art of Memory*, The University of Chicago Press, 1966 fondamentale testo di riferimento in particolare sulla memoria come artificio retorico, di cui ripercorre tutta l’evoluzione a partire dalle prime definizioni di epoca classica fino al Rinascimento.

¹⁰¹ Franchini A., “Rileggersi da adulti”, in *Quando scriviamo da giovani*, pag. 252

ombra verosimigliante al soggetto, che rimanda al concetto aristotelico di fantasma, di immagine.

Infatti, in primo luogo Franchini afferma che la scrittura non ha solo la prerogativa, ma anche il compito, “il fine”, di garantire la presenza, pur sotto forma di ombra, di ciò che di fatto presente non è più: la vita dopo la vita. In sostanza, la scrittura acquista senso proprio in virtù della sua capacità di dare forma al ricordo, nel suo ridare la vita dopo la morte, o addirittura far perdurare la propria presenza in anticipo rispetto alla propria scomparsa. Accanto a ciò c'è inoltre l'attribuzione di questo compito in particolare alla scrittura del sé, nel momento in cui egli afferma che la scrittura ha il fine di lasciare vagare specificamente la nostra ombra “il più possibile simile a ciò che eravamo” (l'ombra, quindi, di chi scrive e non quella altrui) in questo mondo terreno. A meno che non si voglia intendere la scrittura come traccia di sé indipendentemente dalla modalità adottata. Ma tale ipotesi, seppur plausibile in generale, non si addice alla produzione intera di Franchini che ha fatto della narrazione autobiografica la sua cifra principale, confermando la nostra idea per cui è attraverso il racconto di sé che egli, in uno sforzo realistico sottolineato dal “più possibile simile”, intende lasciare l'ombra del proprio passaggio. L'immagine evocata di “un'ombra che vaga” ci rimanda subito all'idea di immagine, di copia, di cui abbiamo precedentemente letto nelle parole di Aristotele. Infatti, non sono copie, immagini, ombre quelle di cui parla Aristotele quando parla di *phantasmata* della memoria? Ce lo dice chiaramente quando pone le basi del concetto per cui ogni memoria è memoria del passato e poi ci spiega come sia possibile l'esercizio del ricordo: grazie alla capacità immaginativa di produrre *phantasmata* e successivamente attraverso l'atto deliberato di recuperarli. Ancora una volta, allora, in che termini si esplica questo atto deliberato di ricerca e di associazione per immagini se non con la scrittura in primo luogo? È vero che poi la tecnologia, a partire dalla nascita della fotografia, ci ha fornito altri supporti artificiali alla memoria naturale ma di certo

è la scrittura, attraverso la lingua, il primo strumento che consente al ricordo di riemergere ed essere fissato fuori da sé.

Piuttosto, lo stesso Aristotele si domanda se, in questa fase, ricordiamo l'immagine percepita dell'oggetto assente o l'oggetto assente in sé. Per rispondere a questa domanda Aristotele fa una distinzione tra un animale reale e un animale dipinto:

L'impronta nell'anima è come un quadro che può essere considerato o per sé o per l'oggetto che rappresenta. Come un animale dipinto in un quadro è sia un animale sia un'immagine ed è insieme entrambe le cose, sebbene il loro essere non sia lo stesso, sicché può essere considerato sia come animale sia come immagine, così anche l'immagine dipinta nella memoria deve essere considerata un oggetto di per sé stesso e nello stesso tempo rappresentazione di qualche altra cosa.¹⁰²

Analogamente, quando si ricorda l'immagine percepita di un oggetto assente, questa diventa per noi un oggetto di rappresentazione mentre quando si ricorda l'immagine in quanto riferimento all'oggetto reale assente, questa è soltanto sussidio alla memoria. Di per sé, dunque, ciò che avviene nella memoria, è l'immagine percepita in sé. L'immagine in quanto copia dell'oggetto non è che un sussidio alla memoria per custodire l'immagine. In questo modo si dà spiegazione del modo in cui il ricordo/la reminiscenza di una cosa assente può avvenire, cioè tramite l'immaginazione. Dice infatti Dante Virgili, protagonista di *Cronaca della fine*, a proposito del proprio libro: "il linguaggio inserisce l'immaginazione e la memoria la realtà".¹⁰³

In questo senso, quindi, osserviamo in che modo la scrittura, in particolare quella autobiografica, si presenta come rammemorazione, reminiscenza. Infatti, se l'atto del rammentare è la ricerca delle immagini depositate nella memoria, allo scopo di riportarle in superficie, all'esterno, analogamente la scrittura autobiografica, o più estensivamente quella confessionale

¹⁰² Aristotele, *ivi*, 450 b 21 (trad. mia)

¹⁰³ Franchini A., *Cronaca della fine*, pag.67

e memorialista, è il mezzo che porta alla presenza ciò che è stato e necessariamente non è più: il passato, la memoria depositata. Ma, ancora una volta, si presenta il vecchio enigma aristotelico relativo a che cosa, effettivamente, venga portato in superficie: l'oggetto originale o una copia?

Evidentemente è una copia. Infatti, le immagini mnemoniche, essendo raffigurazioni di un'immagine che rappresenta qualcosa, sono copie di ciò che nel passato ha lasciato una traccia negli organi primari di senso. È interessante allora notare come, l'atto della rammemorazione operato dalla scrittura, in termini retorici corrisponde a una figura di dislocamento, di spostamento da un luogo all'altro, dall'interno verso l'esterno, dell'oggetto della memoria. E in questo senso il collegamento essenziale stabilito da Aristotele con la nozione di tempo consente proprio di definire il ricordo come spostamento dello sguardo (dell'anima) dalla rappresentazione interiore al momento dell'emersione del ricordo, alla seconda rappresentazione o manifestazione di esso, ossia i testi scritti. La scrittura, quindi, da questa prospettiva e secondo la riflessione di Franchini, veramente acquista la funzione di supporto alla memoria naturale in grado di veicolare ricordi in immagini il più possibile veritieri, sia in un senso strettamente referenziale che metaforico. Ed è proprio in questo senso che essa può essere definita mnemotecnica, *ars memoriae*.

Infatti, attraverso l'elaborazione delle impressioni sensoriali conservate, Franchini mette per iscritto ciò che prima ha percepito con gli organi di senso, con la "vista", e che ha conservato per sempre perché ne è stato segnato, come dice Aristotele e come Franchini stesso afferma: "uno scrittore mette dentro quello che scrive ciò che ha visto una volta e lo ha marchiato per sempre".¹⁰⁴ Non è certo nuova la metafora della vista come tramite della conoscenza e, come abbiamo accennato precedentemente, è proprio la vista ad avere il primato nel processo mnemonico anche in relazione allo sguardo interiore da cui si sviluppano le immagini interiori. La

¹⁰⁴ Franchini A., *Signore delle lacrime*, pag. 44

vista è il senso che attesta la testimonianza e questa, infatti, è una delle chiavi di lettura dei suoi romanzi/saggi/memorie nei quali vediamo un'intenzione testimoniale, certamente lontana dal realismo mimetico ottocentesco, ma pur sempre tesa, attraverso lo sforzo mnemonico, a raccontare e testimoniare la realtà da cui egli è stato "marchiato".

D'altro canto, si apre a questo punto una questione piuttosto spinosa che ha a che fare con l'attendibilità della memoria personale e che abbiamo visto già messa in evidenza nel dibattito a proposito dell'*autofiction*, soprattutto dalla psicanalista Darrieussecq. Scrive, infatti, lo stesso Franchini in un altro testo, *Quando vi ucciderete maestro?*, lunga riflessione in forma narrativa sulla letteratura:

I ricordi giocano strani scherzi, depositano materiali spuri, fanno passare sogni per accadimenti.¹⁰⁵

Così ancora una volta non possiamo fare a meno di tornare indietro al *De memoria* per trovare conferma di quanto attuale e visionario fosse già Aristotele quando puntualizzava l'eventualità che la memoria possa essere fallace:

... talvolta non sappiamo, generandosi nella nostra anima simili movimenti da una percezione precedente, se ciò accada in virtù dell'aver avuto una percezione, e siamo in dubbio se si tratti di un ricordo o meno.¹⁰⁶

Ritourneremo, comunque, nel capitolo relativo alla *non-fiction*, sulla spinta realistica e sulla possibilità oggettiva di raccontare la realtà che, come accennato già a proposito dell'*autofiction*, è questione delicata. Per il momento ci sembra di poter affermare e confermare che l'intenzione, o la tensione, dell'autore sia quella di raccontare la realtà conservata nella memoria pur nella

¹⁰⁵ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag.142

¹⁰⁶ Aristotele, *De Mem.*, 1, 451a 2-8 (trad. mia)

consapevolezza della labilità della memoria stessa come l'autore ammette già nell'*Abusivo*, il testo in cui si mette alla prova con il racconto di un fatto di cronaca:

Ma un processo è il racconto di un racconto e, per ogni giorno che passa, la materia della vita irreparabilmente si disfa, scivola via tra le mani ed è impensabile ricomporla com'era.¹⁰⁷

Concludendo questo primo passaggio, mi sembra opportuno ricordare che la citazione da cui siamo partiti è tratta da una breve riflessione sulla difficoltà di rileggersi a distanza di tempo in un momento in cui Franchini si è già misurato con la forma del romanzo, non più solo con la forma breve del racconto, e si può definire ormai uno scrittore non più “abusivo”. È ormai pronto ad abbandonare veli e schermi e dichiarare di voler essere ricordato, di voler lasciare traccia, o “ombra”, di sé. Nel 2002 infatti egli è a tutti gli effetti uno scrittore riconosciuto, avendo già pubblicato *L'Abusivo* l'anno precedente, e questo breve scritto sembra una maniera di tirare le conclusioni sulle ragioni della necessità di confrontarsi con la scelta di esporre se stesso e la propria vita, dopo essere stato a lungo dall'altra parte del banco, nascosto dietro le quinte della macchina editoriale o di personaggi alter ego. Ancora più opportuno è inoltre tornare sulla biografia dell'autore, motivo per cui in questo studio abbiamo scelto di partire da lì nella convinzione che, se veramente è finita l'era della scomparsa dell'autore, si possa e si debba tornare a leggere il testo insieme alla sua vita.

Come il resto degli uomini, gli scrittori smarriscono i loro pezzi di vita per via e se qualcosa naturalmente se la ricordano (altrimenti che scriverebbero?), molte altre, che pure gli tornerebbero assai utili, le perdono senza scampo.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *L'abusivo*, pag. 191

¹⁰⁸ *Cronaca della fine*, pag. 225

2.3.5 *Signore delle lacrime*: la memoria e la fotografia

Solo quando hanno le foto sotto gli occhi sembrano prendere tangibile possesso della giornata trascorsa, solo allora quel torrente alpino, quella mossa del bambino col secchiello, quel riflesso di sole sulle gambe della moglie acquistano l'irrevocabilità di ciò che è stato e non può esser più messo in dubbio. Il resto anneghi pure nell'ombra insicura del ricordo. ¹⁰⁹

Italo Calvino

Facendo un salto, pur non troppo lungo, in avanti nel tempo ci troviamo di fronte a uno degli ultimi libri di Franchini, *Signore delle lacrime*, del 2010, in cui la questione della memoria è ripresa e sollecitata da alcune considerazioni sulla fotografia. Il libro non è un romanzo ma, come ormai l'autore ci ha abituati, un testo a cavallo tra i generi: è il diario di un viaggio in India con due amici francesi ma è anche un saggio sulla divinità indiana Śiva e una riflessione esistenziale sull'io e su ciò che ne emerge nella scrittura. Da un lato è racconto e dall'altro riflessione. Sempre senza rinunciare alla costruzione autobiografica, che insieme alla cronaca del viaggio intreccia fatti e pensieri in una apparente libertà di associazioni di pensiero, il libro che Franchini scrive intorno all'occasione di un viaggio in India è in effetti un testo assolutamente ben equilibrato tra racconto, meditazione sul presente e *flashback* memoriali. E le associazioni di pensiero sono tutt'altro che libere o incongrue. Sono appunto associazioni di pensieri e immagini che, come ci dice Aristotele a proposito della reminiscenza, procedono in uno sforzo "deliberato" a partire da un evento o cambiamento presente per arrivare fino all'emersione del ricordo, che non è solo un fatto, un evento, ma può essere anche un concetto, precedentemente caduto nella memoria.

¹⁰⁹ Calvino I., "L'avventura di un fotografo", in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino, 1970.

In questo testo le sue considerazioni sul ricordo e sulla scrittura si riallacciano al tema della fotografia e come scrive Palumbo Mosca in una lunga recensione del libro: “non solo la scrittura, ma anche la fotografia e il disegno si propongono come utensili per registrare l’esperienza erratica”.¹¹⁰ Così, come il ricordo è sollecitato da un’occasione anche le riflessioni lo sono e in questo caso sono due. Una, a livello macro, di pretesto, è il viaggio in India; l’altra, nello specifico, è l’uso quasi compulsivo della macchina fotografica da parte dei compagni di viaggio dell’autore/protagonista, che rappresenta una delle isotopie del testo.

Partiamo dalla seconda occasione, così come fa lui già nella prima pagina. Il libro si apre con un breve cenno al viaggio come prova iniziatica con un riferimento al primo stadio della vita secondo la religione Hindu. Ma il vero e proprio esordio del racconto arriva con la descrizione dei compagni e di sé stesso e delle rispettive macchine fotografiche, in cui si anticipa il contrasto fra le differenti visioni del viaggio e fra le diverse idee sulla funzione della fotografia, contrasto sottolineato finemente all’inizio della propria descrizione dall’avverbio avversativo con *io invece* in opposizione alla descrizione dei compagni nel passaggio precedente:

Luc e Nathalie fanno fotografie. Macchine professionali gli pendono dal collo, oscillano sul petto cariche di obiettivi, lenti, escrescenze metalliche che s’innestano con schiocchi netti o si avvitano scorrendo su filettature che affascinano anche chi non capisce nulla della loro funzione.

Io invece giro senza niente o con un apparecchio di cartone usa e getta, che passa da uno scatto all’altro attraverso lo scarroccio claudicante dell’unico pezzo non cartaceo, una ghiera di plastica che a ogni giro dà l’impressione d’incepparsi.¹¹¹

¹¹⁰ Palumbo Mosca R., *Al di là del romanzo/dentro il romanzo. Signore delle lacrime di Antonio Franchini*, in «Studi novecenteschi», XXXVVIII, numero 82, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, luglio-dicembre 2011, pp. 513-520.

¹¹¹ *Signore delle lacrime*, pag. 9

Dalla descrizione apparentemente oggettiva dei due comportamenti a questo punto, dopo essere stata “pretesto”, la narrazione viene messa in pausa dalla prima delle divagazioni riflessive in cui l’autore introduce il tema della fotografia senza ancora nominarla esplicitamente:

Ho sempre pensato che se cominciassi a frapporre una lente tra me e i paesaggi, tra me e gli uomini, finirei con il non vederli più perché fatalmente rinvierei l’emozione al momento di ritrovarmeli, nitidi e nuovi, diversi, sulla stampa, e allora vivrei con senso di colpa un sentimento posposto che è atto mancato, non vita.

Ma anche non conservare testimonianze suscita un altro, opposto, senso di colpa: l’orgoglio di rinunciare a ogni aiuto esterno confidando in una memoria più presuntuosa di quella degli altri ma non meno labile, alla fine.

Questa macchina usa e getta è l’incarnazione di due sensi di colpa, quello di appoggiarsi a un aiuto esterno e quello di fare a meno di tutto, quello di voler testimoniare la vita e quello di voler soltanto vivere.¹¹²

La fotografia, dunque, viene presentata in una duplice, contraddittoria veste: se in un senso essa è in grado di conservare l’esperienza, per rivelarla successivamente, “quando sia passato del tempo”¹¹³, d’altro canto essa si pone come ostacolo all’immersione autentica nell’esperienza del qui e ora. Ma è pur vero che una forma di duplicità, quasi una difficoltà a prendere una decisione a favore di un’idea o del suo contrario, attraversa tutta la scrittura franchiniana, segno dell’inafferrabilità della vita e allo stesso tempo della presa di coscienza di ciò.

Franchini scrive infatti, successivamente, che se le fotografie producono “l’illusione di portarsi a casa un frammento del mondo in cui viaggiano più complesso di un ciottolo o di una conchiglia e più personale di un souvenir [...] nella stessa illusione sono state scritte queste pagine”¹¹⁴.

¹¹² *ivi*, pp. 9-10

¹¹³ Facciamo qui riferimento alle parole di Aristotele in *De Memoria et Reminiscentia*, op. cit.

¹¹⁴ *Signore delle lacrime*, pag.10

La fotografia, allora, viene riscattata alla luce del fatto che soffre dello stesso peccato originale della scrittura, ossia la prerogativa di dare l'illusione di poter conservare autenticamente l'effimero e allo stesso tempo vincere "la riottosità istintiva della materia a farsi plasmare".¹¹⁵

E pur vero, infatti, che quella lente artificiale che si frappone tra sé e il mondo, in realtà riproduce ciò che naturalmente facciamo con lo sguardo, e ciò che conta è che in un modo e nell'altro si continua a interrogarsi sull'in-afferrabilità della realtà e sulla necessità di catturarla:

Sì, mi sarebbe piaciuto conservare un'immagine della mia imbarcazione semicancellata dalla caduta del flutto, anche se di foto del genere ne ho viste a centinaia e sono tutte uguali nel taglio scenografico come nel mediocre intento glorificatorio. E invece la discesa nell'alto Gange continuerà soltanto nella memoria, dove i muri d'acqua cresceranno e s'approfondiranno i vortici e le soste mi riappariranno come pause smaglianti.

Le foto di Luc saranno sempre più alla giusta distanza, più definitive di questa evasiva realtà che vediamo.

Che cosa è allora la realtà del nostro viaggio? È il luogo intermedio, è l'esperienza più luminosa delle mie foto sfuocate e più sfuocata delle luminose foto di Luc?

Scrivere come fotografando è ancora un altro modo di posporre la vita, con la stessa foga e timidezza, la stessa aspirazione a durare e lo stesso destino di morire.

E però, indipendentemente dalle macchine e dalla scrittura, noi fotografiamo comunque con gli occhi e conserviamo quelle immagini che ci scorreranno davanti prima di morire.¹¹⁶

Torna alla mente il noto saggio di Susan Sontag *On Photography*¹¹⁷ in cui la scrittrice osserva come lo sviluppo del turismo sia andato di pari passo con la necessità o meglio la dipendenza del turista stesso dalla fotocamera, strumento che darebbe l'illusoria sicurezza di entrare in possesso non solo di un passato ma anche di un

¹¹⁵ *ivi*, pag. 107

¹¹⁶ *Signore delle lacrime*, pp. 102-103

¹¹⁷ Sontag S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1977

luogo, necessariamente alieno, in cui si trova temporaneamente. Ma non è solo questo ciò che anche secondo la Sontag la fotografia rappresenta:

Photographs will offer indisputable evidence that the trip was made.... dependence on the camera, as the device that makes real what one is experiencing, doesn't fade when people travel more. Most tourists feel compelled to put the camera between themselves and whatever is remarkable that they encounter.¹¹⁸

La Sontag solleva qui una questione che sottende a tutta la narrazione di *Signore delle lacrime*, la differenza fra il viaggio e il turismo, che ha a che fare con la modernità da un lato ma soprattutto con l'attitudine, la differenza di sguardo e postura nei confronti dell'esperienza dei due "campioni individuati". È la stessa differenza sottolineata in principio da Franchini attraverso la descrizione di sé e dei suoi compagni a partire dall'uso della fotocamera¹¹⁹ ma, mentre la Sontag si pone in una prospettiva piuttosto socio-antropologica, per osservare i cambiamenti portati dalla modernità, Franchini riflette in maniera esistenziale sul significato di viaggio in relazione a sé. Entrambe le osservazioni comunque mettono l'accento sul porre qualcosa fra sé e l'esperienza reale. Ma la Sontag va oltre:

Unsure of other responses, they take a picture. This gives shape to experience: stop, take a photograph, and move on. A way of certifying experience, taking photographs is also a way of refusing it-by limiting experience to a search for the photogenic, by converting experience into an image, a souvenir.¹²⁰

¹¹⁸ Id., *ivi*, "Le fotografie offriranno una prova indiscutibile che il viaggio è stato compiuto [...] la dipendenza dalla fotocamera, in quanto dispositivo che rende reale ciò che si sta vivendo, non svanisce quando le persone viaggiano di più. La maggior parte dei turisti si sente obbligata a mettere la macchina fotografica tra sé e tutto ciò in cui si imbatte e che è straordinario. Il viaggio diventa una strategia per accumulare fotografie. L'attività stessa di scattare foto è lenitiva e placa i sentimenti generali." (trad. mia)

¹¹⁹ Vedi *Signore delle lacrime*, pag. 29: "essere chiamati a condividere un'esperienza non vissuta, forse non vissuta veramente neppure dai suoi protagonisti"

¹²⁰ Sontag S., *On Photography*, op.cit., "Incerti su altre risposte, scattano una foto. Questo dà forma all'esperienza: fermati, scatta una fotografia e vai avanti. Un modo per certificare l'esperienza, fotografare è anche un modo per rifiutarla, limitando l'esperienza alla ricerca del fotogenico, convertendo l'esperienza in un'immagine, in un ricordo." (trad. mia)

Fare fotografie quindi, non solo per dare forma a un'esperienza e certificarne l'esistenza, ma anche per rifiutarla, limitarla trasformandola in un'immagine, un *souvenir*, un ricordo quindi. A differenza della Sontag, le cui parole ci presentano questa prerogativa della fotografia in una prospettiva negativa, la stessa prerogativa consente la riconciliazione di Franchini con l'atto di fotografare poiché, come abbiamo già visto, "indipendentemente dalle macchine e dalla scrittura, noi fotografiamo comunque con gli occhi e conserviamo quelle immagini che ci scorrono davanti prima di morire".¹²¹ A questo punto, allora, Franchini può addirittura consigliare ai propri figli di guardare l'album delle fotografie dei nonni perché:

Prendersi una sosta dalla vita sfogliando album del genere è una bellissima occupazione... Entrare di soppiatto in vite che non ci appartengono e in esistenze finite, ammirare i giovani corpi che abbiamo conosciuto vecchi, vedere carne florida diventata ossa...¹²²

Ancora una volta Franchini chiude il cerchio della sua ossessione e trova pace dopo tanto riflettere, rimuginare, porre interrogativi, fare considerazioni contrastanti per sciogliere infine le riserve sul dispositivo fotografico indicando addirittura ai propri figli l'apprezzamento delle fotografie dei nonni. Senza tuttavia smentire ciò che aveva precedentemente affermato, ossia che "c'è sempre qualcosa d'indiscreto, d'impudico nella fotografia."¹²³

Che cosa è che rende le fotografie impudiche, indiscrete? In un certo modo lo suggerisce l'autore stesso quando parla di "entrare di soppiatto in vite che non ci appartengono" ma ancora più convincente ci pare la risposta che troviamo nel testo di Roland Barthes *La chambre*

¹²¹ *Signore delle lacrime*, pag. 103

¹²² *ivi*, pag. 88

¹²³ *ivi*, pag. 29

*claire*¹²⁴, saggio in cui egli indaga a fondo sul rapporto tra realtà e immagine e tra la fotografia e la morte. Barthes si interroga sulla differenza rispetto alle altre forme di rappresentazione e sul fatto che solo nella fotografia “le référent adhère”¹²⁵, “la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l’un à l’autre, membre par membre, comme le condamné enchaîné à un cadavre dans certains supplices”¹²⁶ ossia solo in essa si ha la certezza che “la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l’objectif, faute de quoi il n’y aurait pas de photographie”¹²⁷.

Infatti, secondo Barthes, laddove in tutte le altre forme d’arte non si ha certezza del referente, solo in questo caso possiamo parlare di presentazione e non più di rappresentazione perché lo spazio dell’incertezza fra il “re” e il “presentare” è annullato. Ma, sempre secondo Barthes, la fotografia ha ancora un’altra prerogativa, ossia: “Ce que la Photographie reproduit à l’infini n’a eu lieu qu’une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement”,¹²⁸ conservandone la presenza in una dimensione che è anche spaziale, non solo temporale. Cioè a dire che ciò che è stato “lì e allora” è di nuovo “qui e ora”. Ci domandiamo dunque che cosa sia ciò che è stato posto davanti alla lente se non qualcosa che non è più, come ci suggerisce Barthes quando scrive che l’esperienza di essere fotografati è una “micro-expérience de la mort”, “Imaginairement, la Photographie (celle dont j’ai l’intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre”, l’esperienza appunto di “un sujet qui se sent devenir objet”¹²⁹

¹²⁴ Barthes R., *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003

¹²⁵ *ivi*, pag. 18

¹²⁶ *ivi*, pag. 17

¹²⁷ *ivi*, pag. 120

¹²⁸ *ivi*, pag. 15

¹²⁹ *ivi*, pag. 30

Il meccanismo insito sembra certamente perverso, nel momento in cui paradossalmente l'atto del fotografare rende il suo oggetto morto in modo da portarlo alla presenza di nuovo, pur se attraverso una "apparizione", e in una forma divenuta essenza di ciò che è stato. A nostro avviso ciò che di indiscreto e impudico si cela nella fotografia è appunto la morte, l'atto più intimo che ogni essere umano possa compiere, poiché se è vero che il percorso della vita è un percorso verso la morte, ogni attimo che passa è di fatto una morte. L'indiscrezione sta pertanto nell'intenzione della fotografia di esporre, in un numero infinito di volte, la forma essenziale di ciò che è morto precedentemente. E paradossalmente anche questo cerchio si chiude: se da un lato fotografare posticipa la vita reale, se fotografare la morte è proibito¹³⁰, in effetti la fotografia rivivifica, dà nuova vita e innumerevoli volte, nello spazio e nel tempo, proprio all'oggetto morto, a ciò che non è più.

Nonostante, quindi, Franchini voglia tenersi al di qua dell'esperienza fotografica per affidarsi a una memoria "più presuntuosa di quella degli altri ma non meno labile",¹³¹ tuttavia non rinuncia a un "apparecchio di cartone monouso" quasi a tenere vivo quel senso di colpa di "appoggiarsi a un aiuto esterno e quello di fare a meno di tutto, quello di voler testimoniare la vita e quello di voler soltanto vivere."¹³²

2.3.6 I ricordi dei morti: le pagine più belle

Diversamente dalla fotografia, nelle parole di Franchini la letteratura è capace di scrivere "le pagine più belle" proprio in ricordo dei morti. La tradizione è certamente antica e tanti sono gli studi che se ne sono occupati da diverse prospettive per cui non occorre ripercorrere la storia

¹³⁰ In *Signore delle lacrime* si fa riferimento al divieto di fotografare i morti In India.: "Si può fotografare un uomo che caca, che prega o che agonizza, ma non i roghi dei cadaveri", pag. 11

¹³¹ *ivi*, pag. 10

¹³² *ivi*, pag. 10

della letteratura per rintracciare il filo rosso del rapporto che essa ha sempre intrattenuto sia col ricordo dei morti che con la morte stessa. Tuttavia è interessante osservare come Franchini insista sull'idea che non si tratti di una relazione connaturata, intrinseca alla letteratura ma che in qualche modo essa sia piuttosto indotta quando, nel suo testo sulla scrittura e il combattimento, *Quando vi ucciderete maestro?* dice che:

Il rapporto tra [...] morte e letteratura resta utopico quando va bene, e alla peggio è patetico. [...] Non esistono relazioni dirette tra la letteratura e la morte. È colpa della letteratura aver spacciato per consanguineità una lontana parentela.¹³³

Nonostante ciò, ossia nonostante la natura del rapporto tra letteratura e morte sia, agli occhi dello scrittore, artificiosa e arbitraria, questo rapporto si esplica e si snoda con frequenza nella sua produzione. Ancora una volta, però, si tratta di un'affermazione che riguarda uno dei vari roveli a lui familiari che si risolverà successivamente in un altro testo, *L'abusivo*, come vedremo. Si tratta di una sorta di dubbio cronico che Franchini pone regolarmente e che non esclude mai a priori la possibilità di una ritrattazione, di una sintesi a cui di volta in volta giunge con successo.

L'abbiamo già osservato nel paragrafo precedente, a proposito della reticenza nei confronti della fotografia, e lo ritroviamo a proposito del binomio letteratura e morte. Nel primo caso abbiamo visto prima la condanna del mezzo fotografico e successivamente l'accoglienza della idea stessa di fotografare come metafora della scrittura. In questo caso è la relazione fra letteratura e morte ad essere prima dichiarata come innaturale e poi accolta in una prospettiva nuova per chiudere un cerchio da cui l'autore sembra non volere mai escludere niente, in una sintesi perfetta, appunto.

¹³³ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 51

Osserviamo ora in che modo questo rimando alla morte si manifesta nella scrittura in relazione al concetto di memoria e in relazione all'idea stessa di letteratura. A partire dalla citazione che segue osserveremo che cosa ci dice Franchini sullo spazio che la memoria dei morti occupa nella letteratura e in particolare nella propria scrittura. Le parole che seguono compaiono nelle pagine del suo più noto romanzo, *L'abusivo*, l'inchiesta in parte narrativizzata sulla morte del giornalista Giancarlo Siani. Anche questo testo non è solo un resoconto di un fatto di cronaca e nemmeno solo un racconto autobiografico come l'autore stesso conferma. Il libro, "romanzo non essendo", è infatti anche un continuo avanzare verso la riflessione sull'esistenza e sul senso della scrittura.

Poche righe dopo aver fatto riferimento per la prima volta alla morte dell'amico-collega Siani, e dopo una delle tipiche apparenti divagazioni, ritorna sulla questione, ma "di traverso", per una riflessione sulla scrittura e la morte, in questo modo e sorprendentemente:

Eppure le pagine più belle - o sono le più facili? - scritte dai miei coetanei sono ricordi di morti... Per quanto riguarda la letteratura, invece, questa solo è una fissazione mia, ma alle volte mi sembra che essa sia diventata (se non lo è sempre stata) treno, epicedio, canto funebre.¹³⁴

Chiude il cerchio quindi, scioglie il dubbio, risolve un dilemma riuscendo a trovare il modo di annettere nell'idea di letteratura l'elemento della morte senza negare ciò che precedentemente aveva affermato. Non è la morte in sé consanguinea alla letteratura, è invece il ricordo dei morti che si fa letteratura. Forse ha ragione lui, non esiste un rapporto diretto, innato fra letteratura e morte, piuttosto è lo scrivere di una morte in particolare che può diventare letteratura. Grazie all'atto attraverso cui il ricordo emerge trasfigurato in letteratura, l'atto della scrittura.

¹³⁴ *L'abusivo*, pag. 48

Questo è proprio ciò che accade quando, in *Signore delle lacrime*, Franchini scrive l'epicedio per l'amico Claudio morto troppo giovane:

Amico mio, avrei voluto ricordarti con la tua stessa gravità, ma mentre sono qui che ancora non provo niente, vedo tocchi della vita nostra e altrui sollevati come zolle dalla punta di un piccone schizzare da ogni parte e mi sembra che non siamo padroni di niente e meno che mai di quel che abbiamo vissuto...¹³⁵

L'epicedio per l'amico morto si apre e si conclude emblematicamente con la citazione da Tacito "*viris meminisse*", agli uomini è dato ricordare, che già ricorreva ritmicamente in tutto il passo in onore dell'amico, amante e studioso dei classici. "Tacito non dice, evidentemente, che cosa ricordare. Dava per scontato che si ricordassero persone e gesta degne"¹³⁶ e Franchini rende omaggio a colui a cui intrinsecamente assegna dignità. Non solo, ma poiché "non siamo padroni di niente", attraverso questo ricordo in forma di epicedio riesce ad appropriarsi e a salvaguardare "tocchi di vita" che schizzano da ogni parte e rischiano di disperdersi. Questo è uno dei sensi della scrittura, a maggior ragione della scrittura autobiografica che afferra, attraverso la reminiscenza, pezzi di una vita di cui evidentemente non saremmo in possesso se non la fermassimo con la parola scritta. Allora possiamo a ragione affermare che la memoria (e la scrittura) è diventata, nella nostra cultura, una versione secolarizzata del culto dei morti.

Ci piace concludere questo paragrafo ancora con quello che ci riferisce Paolo Rossi sul culto del ricordo dei morti:

Nella cultura Swahili i defunti che restano nella altrui memoria sono i vivi-morti, che muoiono completamente solo quando scompaiono gli ultimi che erano in grado di ricordarli.¹³⁷

¹³⁵ *Signore delle lacrime*, pag. 94

¹³⁶ *ivi*, pag. 93

¹³⁷ Rossi P., *Il passato la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*, op.cit., pp. 19-20

2.3.7 L'emersione del ricordo: strategie e modalità di ri-scrittura della memoria

Secondo la teoria aristotelica il richiamo della memoria è caratterizzato dal fatto che vi è nell'individuo una qualche *archè*, un principio da cui inizia il processo; questo principio è connesso con le due caratteristiche proprie dell'*anamnesis*: l'associazione di idee, e il fatto che nel richiamo alla memoria il soggetto operi tramite se stesso.

In questa sezione osserveremo in che modo si compie il processo dell'*anamnesis* ossia in che modo i ricordi prendono forma a livello narratologico.

Sono state individuate tre modalità: la prima, forse la più diffusa, è quella secondo cui la reminiscenza viene introdotta dalle locuzioni "ricordo che", "mi viene in mente che", "mi ricorda che" oppure, con un rovesciamento del postulato (forse postulato è sbagliato?), "non mi ricordo se"; la seconda invece lascia emergere il ricordo come un *flashback* senza apparente anticipazione esplicita; infine, il ricordo prende la forma della testimonianza diretta riportata quasi *verbatim*, in forma di intervista.

Spesso il primo dispositivo viene utilizzato per introdurre un tema, una citazione oppure per iniziare una divagazione: questo è il caso in cui, secondo la teoria aristotelica della reminiscenza, il ricordo viene fatto emergere deliberatamente dopo essere stato innescato da un evento e l'avvio dell'*anamnesis* è marcato dal verbo performativo ricordare, cui segue l'atto vero e proprio del ricordare, del riportare a presenza le immagini cadute nella memoria, attraverso le parole.

La sera che me ne andai non ricordo di aver fissato il cielo ... Ma che per scongiurare commozioni mi fossi deliberatamente concentrato sui binari, sul ciglio del terrapieno, di questo sono sicuro.¹³⁸

¹³⁸ *L'abusivo*, pag.19

Questo è l'incipit di un lungo ricordo del viaggio sul treno che portava l'autore a Milano dove si sarebbe installato per iniziare una nuova vita. Da che cosa è sollecitato questo lungo ricordo? In questo caso sembra non esserci, dal punto di vista della coerenza testuale, un nesso. Tanto meno vi è alcun connettore testuale che metta in relazione il passo che funziona da "innesco" con la catena dei ricordi successivi. Dal punto di vista retorico, contravvenendo alle regole della *dispositio* tradizionale, questo artificio costringe in qualche modo il lettore a interrogarsi sui nessi e a cercare autonomamente le connessioni, le corrispondenze, all'interno della narrazione. In questo caso, per esempio, la reminiscenza del viaggio di "sola andata" per Milano viene sollecitata, o anticipata, suggerita, dalla rappresentazione di una delle tante scene di vita familiare, quella vita che il narratore era in procinto di abbandonare proprio con quel viaggio. Scopriamo allora, ritornando sul passaggio precedente, che la scena raccontata ha dato avvio a un'associazione di immagini conservate nella memoria, quelle del tragitto che segnò la chiusura con la vita precedente.

Succede così, senza nessuna anticipazione, senza nessun indizio, quando viene rievocato il primo incontro con Giancarlo Siani in *L'Abusivo*. Dopo una digressione su uno dei tanti quadri di vita familiare in cui la madre di Antonio affermò senza indugio: "Non ti preoccupare, oggi non si muore più"¹³⁹. Poi, con un artificio tipografico, uno spazio bianco, sulla pagina emerge il ricordo del momento in cui Franchini apprende della morte del ex collega: "Era in prima pagina... giovane cronista assassinato a Napoli"¹⁴⁰.

Diversamente, invece, il narratore rivive in *flashback*, al tempo presente, l'annuncio della morte di Claudio a cui in qualche modo è dedicato *in memoriam* il romanzo *Signore delle lacrime* e di cui abbiamo letto già in uno dei primi racconti, *Camerati*:

¹³⁹ *L'abusivo*, pag. 42

¹⁴⁰ *ivi*, pag. 43

mentre adagio sullo gnocco fritto una fetta di spalla cotta che suona il cellulare... scusa se ti disturbo, è per una brutta notizia, stamattina è finito Claudio.¹⁴¹

Il ricordo del momento dell'annuncio dell'evento poi a sua volta innesca la catena di ricordi di squarci di vita segnalati in questo caso dall'uso dell'imperfetto. Se nel primo caso il rapporto tra *archè*, ossia l'occasione, il pretesto per avviare il procedimento della riemersione del ricordo e il ricordo stesso viene facilmente rintracciata nel passo precedente, invece nel caso del *flashback* spesso è richiesto al lettore uno sforzo ulteriore di ricerca dell'indizio e di riflessione. Infatti, a osservare bene, tutta la lassa narrativa precedente al passo citato ruota intorno all'idea di lasciare qualcosa di scritto ai propri figli in un momento di "meditazione" sull'inesorabile scorrere e concludersi della vita. Poi scopriamo che la catena delle analogie che si agganciano l'una all'altra in realtà ci conducono esattamente a una riflessione sul senso del ricordo e della scrittura:

Le storie che ho sempre raccontato sulla mia giovinezza ... sono state vissute insieme a lui o vissute da lui e passate a me per quell'usucapione che nelle nostre vite non riguarda solo i beni ma anche i ricordi. Ognuno di noi s'è appropriato di interi pezzi o piccoli scampoli di vita altrui per rivenderseli dopo, quando non c'era più nessuno che potesse smentire.¹⁴²

La terza modalità di emersione della memoria si riscontra soprattutto nei due romanzi con un impianto più cronachistico, *L'abusivo* e *Cronaca della fine*. Si tratta in questi casi di memorie/ricordi che vengono a galla in forma di testimonianze, rilasciate in vere proprie interviste e riportate *verbatim* dallo scrittore.

¹⁴¹ Signore delle lacrime, pag. 90

¹⁴² *ivi*, pag. 94

Nell'*Abusivo*, per esempio sono introdotte dal nome della persona che rilascia la testimonianza, accompagnato dalla professione o dal legame con Giancarlo, dalla data e spesso dal luogo in cui l'intervista ha avuto luogo. Così per esempio:

Francesco Romanetti, collega di Giancarlo Siani al Mattino. Lungomare di via Caracciolo. Estate 1992.¹⁴³

cui segue l'intera intervista in indiretto libero, in cui l'autore registra sulla carta sospensioni, interiezioni, frasi interrogative dirette, incongruenze testuali e altri segni tipici dell'oralità:

Gli anni dell'84, dell'85 sono gli anni del cosiddetto 'movimento dell'85' in cui, se ricordi, c'era una particolare mobilitazione della scuola sulla camorra; su questa cosa si scherzava. Perché io ero un ex schiavo da un anno, neanche... Io sono stato assunto nell'83... no, che dico? Sì, nell'83 sono stato assunto.¹⁴⁴

Oppure la testimonianza, che in questo caso si presenta in forma di trascrizione di atti o articoli di giornale di cui si danno i riferimenti precisi, diventa prova oggettiva di memoria dei fatti. Anche in questo caso l'autore non assume la responsabilità della veridicità o meno degli eventi riportati ma si assume quella di scegliere, ordinare, dar loro una collocazione all'interno della narrazione senza mettere in dubbio o dare conferma, perché in fondo la verità processuale esiste già. Ciò che manca è l'interpretazione dei fatti, la ricerca delle ragioni, la ricostruzione del contesto che avviene appunto attraverso il ricordo, questa volta non personale ma come in una vera e propria inchiesta giornalistica, attraverso la registrazione dei ricordi altrui.

Chiudiamo questo capitolo ancora con le parole dello stesso Franchini sulla "morfologia" della memoria e sul suo funzionamento, con una immagine molto suggestiva:

¹⁴³ *L'Abusivo*, pag. 99

¹⁴⁴ *ivi*, pp. 103 e 105

La memoria è un organismo che si gonfia, ma ne esiste anche un'altra specie, una che si dissecca. Può essere che queste osservazioni appartengano alla memoria che si gonfia e trabocca una melma collosa di modesta poesia. Io però credo di più alla memoria che si dissecca, quella che emerge da acque rifluite denudando un relitto o un osso o una spina; quella che davanti a una rosicchiata apparizione ti fa dire con una strana, delusa fermezza ah, allora era così? Era tutto qui ciò che cercavo.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *L'abusivo*, pag. 21

Bibliografia

Agostino, *Le Confessioni*, Rizzoli Libri, BUR, Milano, 1974

Aristotele, *De Memoria et Reminiscentia*, trad. italiana: *Della Memoria e della Reminiscenza*, Introduzione, traduzione e note di M. Giorgantonio, R. Barabba Editore, Lanciano, 1938-2017

Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014

Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris, 1980; trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.

P. Bourdieu, L. Boltanski, G. Lagneau, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* [1964], Guaraldi, Rimini 1972.

Calvino I., "L'avventura di un fotografo" (1955), in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino, 1970.

Cicerone M.T., *Rhetorica Ad Herrenium*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., United States, 1981

Derrida J., *Mémoires for Paul de Man*, Columbia University Press, New York, United States, 1986

Id., *Breve Storia della menzogna*, Castelvecchi editore, Roma, 2006; titolo originale *Histoire du mensogne*, Éditions de l'Herne, 2005

Eggenter M., *L'arte della memoria - Da Simonide di Ceo a Giordano Bruno*, 2013, consultato il 10/04/2020 in www.academia.edu

Franchini A., "Rileggersi da adulti", in *Quando scriviamo da giovani*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2003

Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019

Id., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editori, Venezia, 1996; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019

- Id., *L'abusivo*, Marsilio Editori, Venezia, 2001
- Id., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editori, Venezia, 2010
- Jansen, M., *Tante idee dell'India. Un dialogo tra Antonio Franchini e Antonio Tabucchi, due viaggiatori inconsapevoli*, in «Italiés», 17/18, 2014, online dal 15 dicembre 2014, consultato il 26/05/2020. URL: <http://journals.openedition.org/italies/4971>; DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.4971>
- Klein S.B., T.P. German, Leda Cosmides, and G. Rami, *A theory of autobiographical memory: necessary components and disorders resulting from their loss*, in «Social Cognition», University of California, Santa Barbara, United States, Vol. 22, n. 5, 2004, pp. 460-490
- Kwizera J., *La concezione psicologica di Aristotele sulla memoria e la reminiscenza*, pubblicato in www.academia.edu, 2019
- Luria A.R., *The mind of a mnemonist, A little book about a vast memory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1987
- Palumbo Mosca R., *Al di là del romanzo/dentro il romanzo. "Signore delle lacrime" di Antonio Franchini*, in «Studi novecenteschi», XXXV-VIII, n. 82, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, luglio-dicembre 2011
- Ricoeur P., *La marque du passé*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 1, 1998
- Id., *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé* in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 55^e année, N. 4, 2000. pp. 731-747; doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279877>; https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877
- Rossi P., *Il passato la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Milano, 1991
- Sassi M., «Aristotele fenomenologo della memoria», in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Edizioni della Normale, Pisa, 2007, pp. 25-46.
- Sontag S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, United States, 1977

Sorabji R., *Aristotle on Memory*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, United States, 1972

Yates F., *The art of memory*, The University of Chicago Press, Chicago, United States, 1966

2.4 L'incontro-scontro tra letteratura e cronaca

2.4.1 Premessa

In questo capitolo ci si concentrerà su due opere fondamentali della produzione di Franchini, *L'abusivo* e *Cronaca di una fine*, sullo sfondo della questione del rapporto fra letteratura e giornalismo, non tanto per ripercorrerne la lunga storia, di cui abbiamo già esaustivi studi,¹⁴⁶ quanto per indagare su uno dei “crucci” che abbiamo visto tormentare il nostro autore lungo tutta la sua produzione e che ha a che fare precisamente con la scelta personale di abbandonare la strada del giornalismo professionale per abbracciare la carriera di funzionario editoriale e dedicarsi alla scrittura letteraria nella veste di scrittore.

Franchini ha infatti incontrato e frequentato la cronaca giornalistica negli anni giovanili, se ne è allontanato professionalmente e ci è ritornato, con uno strano senso di colpa e di inadeguatezza, in particolare in questi due romanzi, entrambi costruiti con un impianto tipicamente a inchiesta e a partire proprio da un *fait divers*, come tracce della vecchia passione per la cronaca. Come abbiamo già osservato in altre occasioni, i testi del nostro autore sono “infarciti” di indecisioni su un rovello personale che l'autore riesce regolarmente a risolvere in una sintesi limpida in cui tesi e antitesi, dopo essersi alternate lungo il corso del libro, giungono infine ad una soluzione inclusiva di entrambe.

Nel caso dell'*Abusivo*, per esempio, questa abitudine al dubbio, alla messa in discussione, all'osservazione di un oggetto da differenti e opposti punti di vista riguarda una delle sue inquietudini profonde: il senso e la funzione della scrittura e in particolare l'opposizione fra il giornalismo di cronaca e la letteratura, appunto.

¹⁴⁶ Si vedano al riguardo: Bertoni C., *Letteratura e giornalismo*, Carocci Editore, Roma, 2009; gli atti del Simposio Internazionale su «Giornalismo e Letteratura» tenutosi nel 2005, a cura di Costa G. e Zangrilli F.; Papuzzi A., *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998

In questo caso il nodo del contrasto viene sciolto brillantemente dall'autore sia in termini teorici, ossia enunciando esplicitamente le sue conclusioni che vedremo in seguito, che in termini formali, attraverso l'adozione della modalità non finzionale, pur se contaminata da un grado di finzionalità non trascurabile, tratto che conferisce al testo il diritto a pieno titolo a essere incluso nella categoria del romanzo.

Non si tratta assolutamente di un compromesso ottenuto attraverso la rinuncia totale a una delle due opzioni ma di un vero e proprio atto di sintesi che, non implicando appunto nessuna esclusione, diviene alla formulazione di un nuovo rapporto armonico fra elementi precedentemente posti come contrastanti, ma infine non inconciliabili.

Osserveremo quindi quali sono le soluzioni che Franchini trova/adotta nei romanzi menzionati allo scopo di sciogliere il nodo dell'opposizione fra scrittura giornalistica e scrittura letteraria con uno sguardo alla storia e all'evoluzione di questo lungo e controverso rapporto.

Si farà un cenno alla nascita della *non fiction narrative* e alla fortuna che questa ha avuto in Italia nel tempo, e ci si concentrerà sulla collocazione dei romanzi-inchiesta di Franchini rispetto ai precetti di Truman Capote e al *New Journalism*.

Vedremo poi come i testi di Franchini si inseriscono nella tradizione italiana in particolare rispetto a Sciascia, per esempio, e come ancora una volta i suoi testi anticipino la tradizione a venire che vede in *Gomorra* di Saviano il capostipite di una nuova corrente di cui fa parte non solo Franchini ma anche alcuni autori suoi contemporanei, quali Sandro Veronesi (*Occhio per occhio* e *Cronache italiane*), Eraldo Affinati, (*Campo del sangue*, *Veglia d'armi*) e Edoardo Albinati, (*Maggio selvaggio*).

2.4.2 *La non fiction narrative e il New Journalism, una nascita annunciata*

Prima di procedere all'analisi dei due testi è opportuno ricordare che il rapporto fra letteratura e giornalismo, come è noto, risale a molto lontano dato che ha a che fare con il rapporto della letteratura con il realismo, con la nascita stessa del romanzo inteso come *novel*, e con quella volontà del romanzo di guardare alla realtà proprio come , o forse prendendone spunto, il sistema giornalistico già faceva a partire dal Settecento, come ci spiegano Giuseppe Costa e Franco Zangrilli nell'introduzione del Simposio Internazionale su "Letteratura e Giornalismo" del 2005:

Questo tema inizia ad esplodere nel Settecento quando gli scrittori, specie in Inghilterra, si mettono a scrivere per i giornali, ne diventano fondatori e direttori. Da allora moltissimi sono gli scrittori che hanno fatto e fanno i giornalisti o che dal giornalismo sono passati alla scrittura creativa o che hanno portato avanti le due professioni con profonda passione e amore.¹⁴⁷

E aggiungiamo, per esempio, che per averne una prova basta pensare a Defoe e Swift, ormai riconosciuti fra i primi grandi romanzieri moderni, i quali fondarono e diressero rispettivamente i periodici *The weekly review* nel 1704 e *The examiner* nel 1710, per citare i più famosi. Non è un caso quindi se il Settecento abbia visto definirsi sia il romanzo moderno che le regole che identificano il giornalismo.

È vero poi che successivamente, nell'Ottocento, con la diffusione più ampia della stampa si diffuse parallelamente anche il romanzo realista che, come il giornalismo, si basava su un approccio referenziale al mondo concreto rinforzando in questo modo il legame tra le due forme di espressione scritta le quali infatti condividevano sia l'aderenza alla realtà che la funzione

¹⁴⁷ Costa G. e Zangrilli F. (a cura di), *Giornalismo e Letteratura. Simposio tra due mondi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005, p. 7

etica, conoscitiva e quasi istruttiva mentre i loro confini, perlomeno da un punto di vista teorico, non furono mai messi in discussione fino al secolo corso.

È infatti intorno alla metà del Novecento che il connubio tra letteratura e giornalismo si fa apertamente problematico, nel senso che la definizione dei rispettivi campi diventa oggetto di riflessione e di teorizzazioni da parte di letterati e di giornalisti. Stiamo facendo riferimento evidentemente alla teorizzazione del *non-fiction novel* da parte di Truman Capote e alla nascita del *New Journalism* come inteso da Thomas Wolfe negli Stati Uniti. Entrambi i generi intendevano stimolare un cambiamento negli assetti dei rispettivi campi, letteratura e giornalismo, in quanto i loro strumenti sembravano ormai insufficienti a rappresentare il cambiamento in atto nella società perché ingabbiati in confini troppo rigidi.

Sorvolando sulle polemiche di Capote nei confronti del *New Journalism*, quest'ultimo di fatto rappresentò una rivoluzione delle pratiche del cosiddetto giornalismo narrativo, segnando quella svolta che, incrociando giornalismo e letteratura, si basava proprio sulla necessità di sovvertire le regole d'oro del giornalismo tradizionale, le quali imponevano una sorta di astaticità del punto di vista del giornalista e sottintendevano la presunzione di poter fornire una rappresentazione del mondo esatta. I "nuovi giornalisti", consapevoli ormai dell'inadeguatezza dei vecchi dogmi a rappresentare un mondo non più inquadrabile dentro paradigmi certi, si rivolgono alla letteratura per sfruttarne linguaggio e tecniche narrative in modo da poter dare al pezzo giornalistico una loro impronta personale, in questo modo coinvolgente per il lettore. Scelgono di occuparsi inoltre principalmente di *features*, ossia di storie e piccoli casi, e non di *news*, le grosse notizie, in quanto soggetti più adatti a essere plasmati in senso narrativo, a guadagnare il coinvolgimento dei lettori e soprattutto ad essere investiti del punto di vista di chi scrive.

In ambito letterario la svolta analoga avvenne storicamente nel 1966 con la pubblicazione del testo di Truman Capote *In cold blood* e con la dichiarazione dello stesso Capote riguardo alla paternità del nuovo genere letterario da lui chiamato appunto *non-fiction novel*:

The decision was based on a theory I've harbored since I first began to write professionally, which is well over 20 years ago. It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the "nonfiction novel," as I thought of it.

When I first formed my theories concerning the nonfiction novel [...] ¹⁴⁸

Nella celebre intervista rilasciata a George Plimpton sul *New York Magazine*, Capote non solo si attribuì apertamente la teorizzazione del genere ma ne indicò anche le condizioni secondo cui determinare l'appartenenza o meno di un testo e del suo autore: immaginazione, capacità di trascrivere *verbatim* lunghe conversazioni senza registrare o prendere appunti, avere un occhio per i dettagli visivi e capacità di empatizzare con personalità distanti dalla propria sfera immaginativa e con mentalità diverse dalla propria, oltre che di concentrarsi sulle cosiddette *feature*, avere un approccio scientifico e documentaristico in cerca di informazioni e basarsi sull'intervista. Capote accende anche una polemica in cui sottolinea la profonda distanza fra il suo *non fiction novel* e il *new journalism*; tuttavia, è interessante notare che invece non neghi il rapporto con il giornalismo in generale là dove nella stessa intervista chiama in causa il *narrative reporting*, il *reporter*, la *journalistic situation* e il *narrative reportage*, riconoscendo di fatto il debito del nuovo genere nei confronti del giornalismo, fatto assolutamente ed evidentemente innegabile.

Le due rivoluzioni, in campo giornalistico e in campo letterario, hanno luogo quindi contemporaneamente, ma come già Capote tiene a precisare, nonostante le incursioni reciproche nei

¹⁴⁸ Plimpton G., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «New York Times Book Review», January 16, 1966

“La decisione si basava su una teoria che coltivo da quando ho iniziato a scrivere professionalmente, ossia ben più di vent'anni fa. Avevo la sensazione che il giornalismo, il reportage, potessero essere spinti a cedere a una nuova forma d'arte seria: il *non-fiction novel*, come io l'ho concepito.” (trad. mia)

due campi, il *non fiction novel* e il *new journalism* non si fondono in un unico genere. L'approccio alla materia rimane infatti distinto. Entrambi si servono di alcuni strumenti specifici dell'altro ma l'obiettivo, e il risultato quindi, non si confondono. La letteratura, anche se *non-fictional*, continua a essere arte e il giornalismo comunicazione, la letteratura si basa sulla sua natura "menzognera", e il giornalismo deve necessariamente attenersi ai fatti reali, l'opera letteraria non ha tempo o scadenza e l'articolo giornalistico è effimero, transitorio, necessariamente dipendente dal momento in cui è scritto.

- La ricerca della verità e lo sguardo dello scrittore

Ma quale è la base su cui ha origine l'incontro dei due campi, se sia l'uno che l'altro hanno a un certo punto cercato reciprocamente uno stimolo per realizzare i rispettivi rinnovamenti?

In una prospettiva storica abbiamo visto che la letteratura, nella fattispecie nella forma del romanzo moderno, e il giornalismo hanno percorso strade parallele fin dal Settecento condividendo sia la vocazione alla narrazione e, sempre e nonostante le varie sfumature, quella al realismo. È ormai condivisa infatti l'idea che, a partire dalla sua nascita il romanzo moderno si sia delineato fondamentalmente come realista, ossia orientato e basato sulla rappresentazione della realtà, esattamente come il giornalismo e, probabilmente, a seguito del giornalismo.

Da un altro punto di vista, cioè quello della natura profonda di ciascun ambito, e che per inciso ha a che fare sempre con il realismo intrinseco di entrambi, il comune denominatore è probabilmente la vocazione alla verità, ovviamente intesa nei rispettivi termini specifici, ma sempre attraverso il tramite del racconto di storie e persone-personaggi. Da un lato il giornalismo riconosce la verità nella fattualità, nel racconto dei fatti reali, dall'altro la letteratura vuole svelare

la verità nascosta dietro i fatti, dietro la realtà, in quella rete di “coincidenze” di cui parla Sciascia quando definisce il suo *Affaire Moro*, romanzo-inchiesta per eccellenza della nostra tradizione, un’“opera di verità”¹⁴⁹ e non semplicemente un’opera letteraria.

Allora, proprio su questo “postulato” della verità si pone la questione del *non fiction novel*, termine che parte da una sottrazione, cioè dalla negazione della prerogativa di fittività della letteratura, che chiama in causa ancora una volta l’opposizione finzione-realtà o menzogna-verità.

La questione dell’opposizione realtà-finzione, o meglio verità-menzogna, già sollevata ragionando di autofinzione nel primo capitolo di questa parte della ricerca, ci conduce a ritornare sullo statuto dei due tipi di narrazione, finzionale e fattuale, generalmente intesi come i termini di una opposizione che ha a che fare sostanzialmente con la referenzialità del testo. La differenza, come è ampiamente riconosciuto, risiede semplicemente nel fatto che, laddove il testo fattuale rivendica la verità referenziale, e questo è il caso del giornalismo, il testo di finzione non può e non vuole avanzare nessuna pretesa di “verificabilità”. Ma dal momento in cui è iniziata la compenetrazione tra cronaca e letteratura, i confini tra finzionale e fattuale si sfrangano e il nuovo “prodotto” narrativo, che mischia la “cronaca” con la “letteratura”, apre il varco alla verificabilità dei fatti, diventa anche referenziale ma sempre con lo sguardo rivolto al disvelamento della verità, come la letteratura e l’arte in generale fanno.

Probabilmente sta proprio in questo il successo del *non fiction novel* che, da un lato gioca sulla capacità seduttiva della certezza dei dati e dei fatti raccontati e dall’altro coinvolge il lettore a seguire lo sguardo dello scrittore che è allo stesso tempo testimone e osservatore, quindi anche soggettivo e personale. Da un lato siamo di fronte alla testimonianza autentica, inconfutabile e oggettiva e dall’altra c’è lo sguardo soggettivo e selettivo dello scrittore che “scrive come se

¹⁴⁹ Sciascia si è espresso più volte sia nei suoi testi letterari che nei suoi articoli a questo riguardo. Si veda a questo proposito il saggio *Scrittura e verità nell’opera di Leonardo Sciascia*, dove sono raccolti numerosi interventi dello scrittore sul tema di Domenica Perrone, in De Caprio C. e Vecce C. (a cura di), “L’eredità di Leonardo Sciascia”, Atti dell’incontro di studi Napoli, 6-7 maggio 2010, pp.31-41

stesse fotografando”¹⁵⁰. Infatti, sappiamo bene che il soggetto non fotografa tutto ciò che passa davanti ai suoi occhi ma solo ciò in cui si riconosce, attraverso uno sguardo che è in cerca di immagini significative, uno sguardo attivo e intenzionale che per questo ripristina la capacità della letteratura di condurci verso una comprensione di una verità non fattuale, ossia una verità delle connessioni che lo sguardo dello scrittore incrocia.¹⁵¹

- La narrazione dei materiali autentici:

Clotilde Bertoni, nel suo testo *Letteratura e Giornalismo*, scrive che la *non-fiction narrative* è “la rielaborazione narrativa di materiali autentici, raccolti con metodi giornalistici”¹⁵². La definizione, così lineare, solleva però una questione importante proprio riguardo al concetto di rielaborazione narrativa. Infatti potremmo pensare da un lato alla rielaborazione narrativa come alla finzionalizzazione degli eventi per confondere così le carte in gioco, ripristinando la sospensione di incredulità; oppure all’atto di mettere in forma di narrazione, di racconto, gli stessi eventi ossia quello che Hayden White¹⁵³ chiama *emplotment* e renderli più accattivanti, più facilmente fruibili, conservando il patto di fiducia giornalistico basato sulla veridicità dei fatti raccontati benché interpretati personalmente dall’autore. Ma quest’ultima operazione riguarderebbe il giornalismo che, come la Storia, deve dare una forma coerente ai fatti, e non la letteratura, che invece è slegata dal vincolo della fattualità.

¹⁵⁰ *Signore delle lacrime*, pag. 103

¹⁵¹ A questo riguardo si pensi alla schisi tra occhio e sguardo di Lacan, ossia a quella posizione doppia e simultanea del soggetto che è visto mentre vede, rappresentato mentre rappresenta, preso esso stesso dentro il campo visivo. L’apparizione dell’oggetto sguardo nel campo visivo, cioè l’anamorfose del perceptum, mostra ed evidenzia questa scissione. J. Lacan, *Il seminario XI, I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, 1964

¹⁵² Bertoni C., *Letteratura e giornalismo*, op. cit., pp. 65-66

¹⁵³ White H., “The historical text as literary artifact”, in *Critical Theory since 1965*, University Press of Florida, Florida State University, Tallahassee, 1986. Il saggio fu pubblicato per la prima volta in «Clio», n.3, 1974. In questo saggio White sostiene che qualsiasi scrittura storica, in quanto narrazione, dipende da un elemento “*non-negatable*”, inconfutabile, ossia che la forma stessa della narrazione e inoltre che i racconti della Storia possono essere compresi solo in virtù del loro basarsi su su forme fittive. In sostanza a partire da materiali di cronaca lo storico ne dà spiegazione grazie semplicemente alla coerenza formale che lui dà ai materiali stessi, cioè agli eventi e ai fatti. In questo senso quindi, per esempio, ciò che viene considerato causa o effetto dipende soltanto da come gli eventi sono stati “*emplotted*”, messi in trama.

Allora forse la rivoluzione del *non fiction novel* sta appunto nella nuova opportunità della letteratura di potersi sganciare esplicitamente dal dover necessariamente costruire mondi alternativi, seppur verosimili, come intendeva Aristotele, e coinvolgere il lettore in una lettura critica dei fatti sì verificabili, ma raccontati comunque con i dispositivi narrativi e retorici del romanzo. La sfida del *non fiction novel* quindi sembra risiedere proprio nel non fermarsi al dato della testimonianza ma nell'offrire una spinta all'interpretazione, alla comprensione di quei fatti certificati dalla stessa testimonianza. Allora non è un caso che la modalità espressiva più diffusa nella *non fiction* italiana sia quella autobiografica, o quantomeno l'uso della prima persona testimoniale che ovviamente è ben altra cosa rispetto alla pur diffusa *autofiction* su cui ci siamo soffermati nel primo capitolo. Come scrive Casadei a proposito di Primo Levi, infatti: "È proprio attraverso l'espressione letteraria, insomma, che può tornare valido per tutti e per sempre (cioè verosimile in senso aristotelico) quanto era vero e certo per il singolo nella storia".¹⁵⁴ Ed è proprio il singolo, nella forma autobiografica, che porta se stesso dentro la narrazione letteraria non solo come testimone ma anche come interprete dei fatti.

- La tradizione italiana: la terza pagina

Grazie alla nascita della terza pagina, che tradizionalmente viene individuata nel 1901 quando il "Giornale d'Italia" dedicò la pagina numero tre alla recensione della prima della *Francesca da Rimini*, anche in Italia il rapporto fra letteratura e giornalismo si irrobustisce. Infatti da quel momento e per i primi decenni del secolo racconti, recensioni e commenti venivano ospitati dai giornali in questo spazio e si dava voce in questo modo a intellettuali e letterati, inaugurando così il giornalismo culturale all'italiana. Tuttavia fu solo a partire dagli anni sessanta che il

¹⁵⁴ Casadei A., "La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su fiction e non-fiction a partire da 'L'abusivo' di Antonio Franchini", in Bovo-Romoeuf M., Ricciardi S. (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, Franco Casati ed., Firenze, 2006

linguaggio ormai troppo retorico, troppo letterario che aveva caratterizzato il giornalismo italiano in generale e gli interventi delle terze pagine in particolare, lasciò spazio a forme di giornalismo più dinamico che soprattutto attraverso il *reportage* iniziò a mostrare i primi esperimenti di vera compenetrazione tra i due campi in gioco: il giornalismo di cronaca e la narrazione letteraria. Non dimentichiamo, tra l'altro, che molti giornalisti in Italia erano anche scrittori e che, grazie a questo duplice ruolo, rappresentarono il tramite attraverso cui il giornalismo e la letteratura poterono "prestarsi" reciprocamente i rispettivi strumenti di lavoro, proprio in virtù del fatto di occupare contemporaneamente i due spazi.

Tuttavia non è solo l'ospitalità dei giornali nella pagina dedicata alla cultura che funziona da propulsore alla contaminazione di scrittura letteraria e giornalismo. Ciò che avviene è infatti l'avvicinamento di scrittori e giornalisti a territori più specificamente legati alla cronaca, all'inchiesta, al reportage. Già negli anni Cinquanta infatti Cassola, Piovene, Malaparte e altri collaboravano con diversi quotidiani ma non scrivevano più prosa d'arte. Quella vera contaminazione, che si trascina fino a oggi, non ha niente a che fare con la prosa d'arte della originaria terza pagina e nemmeno con la pubblicazione di racconti o romanzi d'appendice all'interno dei giornali. Avviene invece esattamente quello che accadde negli Stati Uniti col *new journalism* in cui i fatti di cronaca avevano bisogno in qualche modo di essere raccontati con strumenti diversi, ossia quelli propri della letteratura, come è il caso dei reportage di viaggio di Goffredo Parise o di Moravia, per esempio.

Così, come vedremo meglio in seguito, la letteratura non finzionale in Italia, rispetto alla *non-fiction novel* americana alla Capote, ha un forte radicamento nel giornalismo d'inchiesta tanto che in anni più recenti, a partire cioè dagli anni Novanta fino ancora ad oggi, assistiamo a una densa produzione di libri che incrociano testimonianza, cronaca e *fiction* in cui, soprattutto oggi, si scorge l'intenzione di rappresentare un'alternativa a una stampa latitante o forse troppo dipendente dai poteri economici e politici.

Nell'introduzione a *Mistero napoletano*, di Ermanno Rea, Silvio Perrella, infatti rileva questa funzione suppletiva della letteratura : “in questa città la letteratura deve fare opera di supplenza e sostituirsi ad altri strumenti di conoscenza”.¹⁵⁵ Vale a dire che, come abbiamo già osservato, la letteratura non finzionale in Italia va a occupare uno spazio lasciato vuoto dal giornalismo di inchiesta e di cronaca, in qualche modo si sostituisce a esso, come è nel caso più eclatante di Roberto Saviano, ma non solo.

La narrativa italiana contemporanea quindi, attraverso la commistione fra *fiction* e *non fiction*, diventa strumento e modalità per osservare e restituire la realtà fattuale in una doppia visione che, con i mezzi del rigore giornalistico, consente di superare il dato in sé e di inoltrarsi nella comprensione o nello svelamento di altre verità possibili, senza tradire la presentazione fattuale degli eventi: aldilà quindi di una descrizione piana della realtà e oltre il primato della immaginazione.

Il movimento in Italia appare quindi esattamente inverso a quello che si è sviluppato negli Stati Uniti con i *New Journalist* i quali si rivolsero alla letteratura per mutuarne strategie, retorica e strumenti narrativi in generale. In Italia, viceversa, ci pare siano gli scrittori-narratori ad avere la necessità di attingere dal giornalismo, in particolare di cronaca, temi e metodi che sono ben radicati e varcare i confini ormai labili che separano la fiction dalla non-fiction, anche se sappiamo di narratori già collaboratori di giornali come Tom Wolfe, teorico del *New Journalism* e autore del suo manifesto, che attribuì la nascita di questa corrente a una necessità legata al contesto storico e sociale in cui si presentava: il ventennio tra gli anni sessanta e settanta dello scorso Novecento che vedeva il definitivo e inarrestabile affermarsi della società dei consumi, i cui nuovi comportamenti, gli stili nuovi e anche eccentrici, non riuscivano più ad essere afferrati dal linguaggio del giornalismo tradizionale e avevano bisogno di una lingua meno rigida, più malleabile e evocativa: quella della letteratura, appunto. “Si trattava di concepire il

¹⁵⁵ Perrella, S., Introduzione a *Mistero napoletano*, di Ermanno Rea

reporting giornalistico in funzione dello stile [...] Questa concezione estetica della notizia è la novità imposta dal *new journalism*”.¹⁵⁶ Fino alla metà del Novecento, il giornalista non aveva una vera e propria autonomia di scrittura, ma era più un compilatore, che si limitava a riempire una griglia ben strutturata fissa: doveva infatti dare notizie in modo chiaro, conciso e lineare. Quindi mentre negli Stati Uniti la rivoluzione prende avvio dalle lacune del giornalismo e proprio quest’ultimo si mette in discussione per cambiare i suoi paradigmi, in Italia, viceversa, il giornalismo si arrende e cede il posto alla scrittura letteraria che, come già detto, assolve alle sue mancanze.

Ci troviamo quindi di fronte a un panorama costituito soprattutto da scrittori che, passando magari per la terza pagina dei giornali, si sono aperti al *non fiction novel* e in minor misura da giornalisti di formazione e professione che si avventurano nell’universo della scrittura letteraria in un momento in cui gli argini si sono rotti e il mercato dell’editoria, così come il pubblico, è pronto ad accogliere i prodotti sempre più difficilmente classificabili secondo i vecchi canoni ormai obsoleti.

2.4.3 *L’abusivo e Cronaca della fine: due romanzi-inchiesta, o non fiction novel*

L’abusivo e *Cronaca della fine* sono i testi su cui ci concentreremo principalmente in questo capitolo per osservare in che modo, nella produzione di Franchini, si esplica il rapporto tra letteratura e giornalismo e si attuano la modalità narrativa non-finzionale, l’incrocio di stili, generi e linguaggi nella ricerca della verità, a partire dalla realtà e grazie alla capacità conoscitiva e disvelante di uno strumento che si poggia invece paradossalmente e tradizionalmente sulla “menzogna”¹⁵⁷ come fondamento del suo statuto, ossia la letteratura.

¹⁵⁶ Wolfe T., *New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973

¹⁵⁷ vedi Manganelli G., *La Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967

Entrambi i testi sono stati ascritti all'ambito del cosiddetto *non-fiction novel*. Sono infatti due romanzi a basso tasso di finzionalità, dall'impianto a inchiesta, connotati da un alto grado di saggismo e di metaletterarietà e con una forte componente autobiografica; campioni quindi di una letteratura contemporanea oggi definita variamente ibrida, meticciosa, spuria che sembra ormai egemone nel nostro panorama, come abbiamo visto sia nella prima parte della ricerca che nel primo paragrafo di questo capitolo. Si tratta di due indagini sui retroscena di due cosiddetti *cold case*, due indagini "a freddo", il primo in particolare e in senso più estensivo il secondo. Osserviamo nello specifico i singoli testi, a partire dalla loro "trama", se in effetti così si può dire per dei romanzi che romanzi propriamente non sono,¹⁵⁸ visto che il loro procedere non è cronologicamente lineare e la struttura è caratterizzata da blocchi narrativi isolati che si interrompono e si inseguono incessantemente per riprendersi immancabilmente, chiamando il lettore a un'attenzione nuova, volta a rintracciarne le connessioni sotterranee. È vero, comunque, che se ne possono tracciare le linee essenziali da cui partire per il nostro ragionamento.

2.4.3.1 L'abusivo

L'abusivo si presenta come un racconto-inchiesta in forma di autobiografia indiretta, ispirato a un fatto di cronaca, dotato di una solida presenza di documenti autentici, con personaggi esclusivamente reali e in cui scorrono parallelamente diversi piani "narrativi".

- I tre piani narrativi:

Il primo piano è rappresentato dalla vicenda del caso Siani, giovane giornalista napoletano ucciso dalla camorra nel 1985, ripercorsa attraverso testimonianze, interviste a colleghi dello stesso Siani e a politici dell'epoca, da materiale giornalistico, atti giudiziari, ricordi personali

¹⁵⁸ *L'abusivo*: "romanzo non essendo", pag 144

sul contesto relativo al fatto accaduto e sulla condivisione di esperienze con Giancarlo, protagonista della vicenda.

Il giovane giornalista napoletano fu ucciso dal clan dei Nuvoletta per l'accusa di infamia a causa di un articolo pubblicato sulle pagine del Mattino il 10 giugno 1985, che Franchini riporta integralmente nel testo, e il processo si concluse con la condanna di quasi tutti gli imputati.

L'autore ritorna sulla storia del suo incontro con Siani, sul percorso comune come giornalisti "abusivi", sulla propria rinuncia al giornalismo e la resistenza del collega alle difficoltà incontrate. Dipinge il ritratto di Giancarlo e delinea accuratamente il contesto in cui insieme si muovono, sia per mezzo di racconti che di riflessioni personali da cui emerge uno dei roveli che attanagliano Franchini costantemente: il ruolo, o meglio il senso, della scrittura, sia quella giornalistica che quella letteraria.

Il secondo piano è, appunto, quello costituito dalle riflessioni di taglio teorico-saggistico sul rapporto tra giornalismo e letteratura e sul senso e la funzione di ciascuna delle due forme di scrittura in termini di verità e menzogna, di fattualità e finzionalità e soprattutto di impegno e rischio che derivano dall'abbracciare l'una o l'altra.

In terzo luogo, il piano più squisitamente narrativo, è quello della rappresentazione di scene di vita familiare che, intrecciandosi con gli altri due, occupa un ampio spazio nell'economia del testo sia dal punto di vista quantitativo che dell'apporto di senso alla storia. Si tratta dello spaccato di vita familiare presentato attraverso i continui battibecchi fra la propria madre e la nonna materna, soprannominata "il Locusto", di vari scambi dialogici fra il protagonista e le due donne di casa e di qualche aneddoto in forma di ricordo.

Parallelamente ci troviamo quindi a leggere nello stesso testo sia documenti giudiziari, articoli giornalistici, interviste "sbobinate" che riflessioni personali dal tono saggistico e memorialistico e racconti domestici correlati di dialoghi e battute in dialetto napoletano dal sapore squisitamente "comico". Piani e registri linguistici differenti convivono pertanto nello spazio dello

stesso romanzo mentre modalità di scrittura apparentemente incoerenti le une con le altre sono sapientemente tenute insieme dall'autore in un'armonia "disarmonica" in cui ciascuna delle isotopie tematiche del testo trova spazio nei diversi piani della narrazione.

Sofferamoci, per esempio, sul modo in cui Franchini riesce ad assegnare al tema del giornalismo un posto in ciascuno dei piani del discorso del libro: esso infatti è oggetto di discussioni domestiche con la madre e la nonna; è parte del racconto e delle memorie nella descrizione del contesto in cui riporta addirittura lunghi discorsi retorici sul giornalismo tratti da convegni degli anni '70/'80; è inoltre tema di riflessione nelle ricorrenti anse metaletterarie ed è modalità di costruzione e stesura di gran parte del testo, dando così conferma di essere romanzo-inchiesta nella sua stessa forma:

Giornalista, giornalista, p' 'a famm' perde 'a vista" (mugugno madre)¹⁵⁹

Anche mia nonna vantava "mio nipote fa 'o giornalista"; lo ripeteva ai banchi del mercato e si raccomandava "datemi la frutta buona che mio nipote vi mette 'ncopp 'o giornale..."

Era una delle poche giustificazioni pratiche che le sembrava dessero un senso alle mie ambizioni.¹⁶⁰

Non mi dava nessun piacere collaborare a una rivista scolastica.

Fingevamo coinvolgimento negli astratti problemi dell'informazione solo perché volevamo fare i giornalisti.¹⁶¹

Noi volevamo fare i giornalisti, mestiere narcisista e immaginario.¹⁶²

¹⁵⁹ *L'abusivo*, pag. 11

¹⁶⁰ *ivi*, pag. 21

¹⁶¹ *ivi*, pag. 29

¹⁶² *ivi*, pag. 52

Abbiamo fatto la nostra parte, per quanto era nelle nostre forze, quando ci candidavamo nelle redazioni. Abbiamo presentato e ripresentato i pezzi scritti per prova.¹⁶³

“La libertà di stampa” è uno di quegli obiettivi che per essere realmente conseguito deve necessariamente passare attraverso l’impegno, il più appassionato e radicale possibile di tutti i cittadini o almeno di tutti coloro che amano la giustizia, la libertà e la democrazia... La libertà di stampa è una conquista dura, il che significa comporta da parte di tutti l’impegno ad una battaglia difficile, seria e rigorosa.¹⁶⁴

Nelle parole della madre e della nonna, donne pragmatiche rappresentanti di una cultura e mentalità piuttosto terrena e realista, il giornalismo emerge nella veste del mestiere del “giornalista” e dell’eventuale utilità come strumento di ricatto o di intimidazione per piccoli favori quotidiani. Il linguaggio degli “spezzoni”, per usare un termine cinematografico, in cui compare, appartiene evidentemente al registro basso-comico sottolineato dall’uso del dialetto e dal contesto, per esempio il mercato rionale.

Nel racconto degli anni di gioventù si identifica ancora con il “mestiere” del giornalista, questa volta sogno di un giovane intellettuale, lavoro sì “narcisista e immaginario” ma anche utile e intellettualmente appagante. Il tono è piano, discorsivo e la costruzione è per lo più paratattica, tipica del racconto di fatti elencati in maniera diretta e dal ritmo incalzante.

Si eleva poi al “rango” di stampa, termine astratto e più sofisticato, nelle riflessioni teoriche e chiama in causa il concetto di libertà di stampa, e il suo valore etico, risultato di impegno duro e appassionato. Viene associato a principi di civiltà come democrazia, giustizia, libertà e a nobili azioni quali battaglia, conquista, impegno.

¹⁶³ *ivi*, pag. 23

¹⁶⁴ *ivi*, pag. 27

Allo stesso modo, la morte, altro tema importante del testo, trova spazio nei diversi piani narrativi e si piega in linguaggi e forme differenti per adattarsi a ciascuno di essi. Così, per esempio, compare nei discorsi in dialetto della nonna che concede le sue “perle” di saggezza popolare:

Chella ha pigliato 'o nomme 'e 'na morta, perciò nun more cchiù.¹⁶⁵

che nce vole a muri', ce vo' tanto e nun cevo' niente.¹⁶⁶

Oggi non si muore più [...] Quando muretto mia mamma, teneva cinquantadue anni e nun facente impressione a nsciuno. Dicettero: È morta 'onna 'Ntuniella.¹⁶⁷

Ma la morte occupa spazi importanti soprattutto nei momenti di sospensione narrativa e di riflessione esistenziale e il discorso acquista un tono saggistico:

Con la morte capita questo. Come per il corpo non è facile morire se una violenza ostinata non si accanisce per annullarlo, anche per la mente non è facile accettare la fine...¹⁶⁸

Siamo quindi di fronte a un tipico testo spurio, ibrido, che mescola piani, linguaggi e stili fra loro incongrui in un continuo gioco di rimandi tematici, di interruzioni improvvise e di riprese che chiamano il lettore a una lettura attiva nella ricerca dei nessi nascosti dietro la “caotica” discontinuità narrativa, necessaria secondo Franchini,² perché: “è la vita stessa, è la stessa vi-

¹⁶⁵ *ivi*, pag. 19

¹⁶⁶ *ivi*, pag. 65

¹⁶⁷ *ivi*, pag. 18

¹⁶⁸ *ivi*, pag. 50

ceda Siani che non ha un disegno. Di fronte a questa casualità della vita, la letteratura risponde mimeticamente: oppone disordine a disordine”.¹⁶⁹ Sembra appunto che la strada della scrittura ibrida sia stata in qualche modo inevitabile agli occhi dell’autore, ossia che la rappresentazione della realtà oggi non lasci altre strade che la polifonia, la mescolanza di linguaggi, di registri e modalità espressive diversi poiché sono proprio la realtà e il nostro stesso sguardo a non essere più univoci.

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 suo 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; però io non ci credo.¹⁷⁰

In sostanza siamo convinti che il filo conduttore che sottende al testo e che riesce a dargli coerenza sia la ricerca di verità, di corrispondenze, di senso e di risposte a questioni che vanno al di là della autenticità dei fatti accaduti e che l’unico modo sia appunto quello di inseguirla in tutte le forme in cui essa si esplica, o si nasconde.

Cercheremo di capire, di seguito, osservando la posizione dell’autore rispetto alla realtà all’interno del testo, in che modo proprio il suo posizionamento definisce anche il filo conduttore, l’obiettivo della narrazione.

- L’ambizione a testimoniare e il desiderio di scomparire:

Il romanzo si apre con una lunga premessa, circa trenta pagine, in cui l’autore-protagonista si presenta mediante il racconto della sua vita da giornalista “abusivo”, termine di cui nell’incipit

¹⁶⁹ Genna, G. (a cura di), intervista a Antonio Franchini , «Clarence-la società delle menti», 12/06/001. URL: <http://www.clarence.com/contents/culturaspettacolo/societamenti/speciali/010612italiani/franchini/intervista.html>

¹⁷⁰ *L’abusivo*, pag. 128

del romanzo ci offre una lunga definizione ben contestualizzata nella Napoli dell'epoca, ci introduce nella quotidianità della famiglia e man mano prepara il lettore all'incontro con Giancarlo Siani e alla sua vicenda.

Sono pagine fondamentali per lo sviluppo della narrazione poiché in esse si predispongono le linee portanti di tutto il testo: la rappresentazione del contesto napoletano responsabile della fine di Siani; l'introduzione del tema del giornalismo; la presentazione dei personaggi chiave e delle dinamiche della famiglia; le prime riflessioni sulla letteratura e soprattutto la prima dichiarazione velata sulla postura da "spettatore rovesciato" che sarà la cifra della scrittura di Franchini.

Infatti, anche in questo testo, in cui la modalità autobiografica guida e governa la narrazione e presupporrebbe l'esposizione in primo piano di un io protagonista; in realtà essa è sorprendentemente solo pretesto per posizionarsi, guardare da "dietro le quinte" e poi presentare, o rappresentare, la realtà oggetto del suo sguardo "rovesciato", appunto. Ed è proprio attraverso questa metafora dello "spettatore rovesciato", utilizzata nelle prime pagine del libro in cui racconta di un'intervista a Walter Chiari, che l'autore dichiara la sua scelta di posizionamento rispetto al mondo e che in fondo rappresenta anche una dichiarazione di poetica e di scelte stilistiche e formali:

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.¹⁷¹

E ancora:

¹⁷¹ *ivi*, pag. 9

Tutto ciò che visto dalla platea, è mirabile apparizione, considerato da qui dichiara la sua natura illusoria¹⁷²

Vedremo poi come la maggior parte delle riflessioni che accompagneranno e sosterranno la narrazione della vicenda d'ora in avanti segnaleranno, sia al livello dell'indagine sui fatti che dell'indagine sulla funzione della scrittura, che il nodo da sciogliere è trovare il discrimine tra messinscena del reale e verità, e mettere a nudo la “natura illusoria” del teatro del mondo. Il richiamo alla vanità della messinscena teatrale rappresenta infatti uno degli spunti per riflettere sull'assottigliamento del confine tra realtà e finzione operato dal modo in cui tutte le categorie della fiction hanno influenzato il rapporto con il reale:

Tutto questo è la naturale conseguenza di ciò che è divenuto narrazione, dove la condanna si perde nella voluttà del racconto e il pensiero elementare si allontana, inseguito dalle leggi di una vasta *fiction*, per la quale tutto è comunque finto, i difetti diventano peculiarità del personaggio e gli esseri più spregevoli figure dal fascino complesso.¹⁷³

Ma dobbiamo aspettare la conclusione del libro e la risoluzione del “giallo”, che in questo caso non è la scoperta del colpevole, bensì la piena comprensione delle ragioni e delle conseguenze delle proprie scelte, per avere conferma della convinzione di quanto detto nelle prime pagine:

Se vent'anni fa pensavo che mi piaceva di più stare dietro le quinte, oggi arrivo a credere che mi piacerebbe guardare senza addirittura esistere, ma naturalmente anche aspirare a non esserci è un privilegio di chi esiste.¹⁷⁴

¹⁷² *ivi*, pag. 9

¹⁷³ *ivi*, pag. 59

¹⁷⁴ *ivi*, pag. 236

La scelta di stare, come punto di osservazione, dietro le quinte di un teatro del mondo che è mera illusione, se non addirittura aspirazione a sparire, non sorprende in realtà, soprattutto alla luce dei racconti precedenti, quelli inclusi in *Acqua, Sudore, Ghiaccio*, nei quali lo scrittore si celava dietro la maschera di vari personaggi ai quali assegnava, per esempio, il nome di Francesco Esente, nome di finzione e fortemente “suggestivo” di un atteggiamento che il personaggio Antonio Franchini, anche una volta rivelatosi, manterrà in tutta la sua produzione.¹⁷⁵ Come abbiamo visto precedentemente nella sezione sull’autobiografismo peculiare del nostro scrittore, infatti, il suo io empirico e testimoniale scivola spesso in un “noi” più corale, diluendosi in una comunità, qualunque essa sia, e non è mai presenza ingombrante, non è mai protagonista unico e esemplare, ma piuttosto spettatore che osserva e constata con sguardo attivo e parte integrante di una comunità. Lo scopo non è quindi scomparire dalla scena ma posizionarsi in un modo nuovo manifestandosi con una voce credibile pur nella scelta dell’artificio finzionale.

- L’abusivo vs Capote

L’abusivo è certamente un romanzo-inchiesta, fondato su un *fait divers* e costruito sulla base dello studio accurato di documenti, interviste, carte processuali e articoli di giornale. È certamente scritto, inoltre, con quelle “abilità” che Truman Capote, nell’intervista già menzionata in cui si proclama il teorico del *non-fiction novel* che abbiamo già menzionato, individua per poter scrivere un buon testo di quel genere: innanzitutto immaginazione e una serie di “attrezzature tecniche” quali la capacità di trascrivere parola per parola lunghe conversazioni, di entrare in empatia con le persone coinvolte nei fatti, un occhio attento al cento per cento ai dettagli visivi e la capacità di essere un vero “fotografo letterario”. Infine, elemento piuttosto importante, è anche l’attualità della causa e degli eventi narrati che per Capote non devono perdere

¹⁷⁵ Francesco Esente ricomparirà nel 2020 nella raccolta di racconti *Il vecchio lottatore*.

di interesse nel tempo ma invece essere tali da suscitare proprio interesse e partecipazione a prescindere dal momento in cui i fatti vengono riproposti:

When I first formed my theories concerning the nonfiction novel, many people with whom I discussed the matter were unsympathetic. They felt that what I proposed, a narrative form that employed all the techniques of fictional art but was nevertheless immaculately factual, was little more than a literary solution for fatigued novelists suffering from "failure of imagination." Personally, I felt that this attitude represented a "failure of imagination" on their part.

Of course a properly done piece of narrative reporting requires imagination!-and a good deal of special technical equipment that is usually beyond the resources-and I don't doubt the interests-- of most fictional writers: an ability to transcribe verbatim long conversations, and to do so without taking notes or using tape-recordings. Also, it is necessary to have a 20/20 eye for visual detail--in this sense, it is quite true that one must be a "literary photographer," though an exceedingly selective one. But, above all, the reporter must be able to empathize with personalities outside his usual imaginative range, mentalities unlike his own, kinds of people he would never have written about had he not been forced to by encountering them inside the journalistic situation. This last is what first attracted me to the notion of narrative reportage.¹⁷⁶

Tutto sembra quindi dare conferma che Franchini e *L'abusivo* rispondano ai dettami del *non fiction novel* come teorizzati e definiti da Capote, tranne che per un importante requisito, che è

¹⁷⁶ Plimpton G., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, op.cit.

“Quando inizialmente concepì le mie teorie sul non fiction novel, molte persone con le quali discutevo sulla questione non erano convinte. Pensavano che quello che io proponevo, ossia una forma narrativa che utilizzasse tutte le tecniche dell’arte finzionale ma allo stesso tempo fosse assolutamente fattuale, fosse nient’altro che una soluzione letteraria per romanzieri stanchi che soffrivano di “mancanza di immaginazione”. Personalmente, percepivo che questa rappresentasse una mancanza di immaginazione da parte loro. Certamente un pezzo ben scritto di cronaca narrativa richiede immaginazione!- e una buona dotazione di strumenti tecnici che di solito vanno ben oltre le risorse- e non dubito degli interessi- della maggior parte dei romanzieri: un’abilità nel trascrivere verbatim lunghe conversazioni, e saperlo fare senza prendere appunti o usando un registratore. Inoltre, è necessario avere una vista adatta ai dettagli visivi al cento per cento- in questo senso, è vero che uno debba essere un “fotografo letterario”, anche se incredibilmente selettivo. Ma, soprattutto, il reporter deve saper entrare in empatia con personaggi al di fuori del suo campo immaginativo, mentalità diverse dalla propria, tipi di persone di cui non avrebbe mai scritto se non fosse stato obbligato se non incontrandoli in una situazione giornalistica. Questo è ciò che in primo luogo mi attrasse verso la nozione di reportage narrativo.” (Trad. mia)

per noi oggetto di riflessione, ossia la necessità di non comparire nel testo che, come abbiamo osservato poc'anzi, si manifesta in maniera molto peculiare:

You've kept yourself out of the book entirely. Why was that--considering your own involvement in the case?

My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. Ideally. Once the narrator does appear, he has to appear throughout, all the way down the line, and the I intrudes when it really shouldn't. I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility.¹⁷⁷

Capote richiede per il nuovo genere una sorta di narratore esterno che sia costruito ad arte per non mostrare alcun coinvolgimento apparente, ma come dice lui stesso “idealmente”, in teoria. Ed è proprio il termine “idealmente” che tradisce la consapevolezza dell'impossibilità per l'autore di sparire dal testo. Perché l'autore può non comparire nella rappresentazione, ma sappiamo bene che non può scomparire dal testo. E allora anche l'espressione “literary photography” è assolutamente inadeguata a questo scopo poiché, come abbiamo già osservato, anche la fotografia tutto è tranne che oggettiva o impersonale, in quanto chiama in ballo proprio quello sguardo “estremamente selettivo” che opera una scelta attiva e che in quanto tale è rivelatore del suo soggetto. Quindi l'idea di una fotografia letteraria è certamente un'immagine evocativa, e anche accurata, della conciliazione tra il criterio di letterarietà e il criterio di fattualità, ma

¹⁷⁷ Plimpton G., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, op.cit.

D.: Vi siete tenuti interamente fuori dal testo. Come mai - considerato il vostro coinvolgimento personale nel caso?

R.: La mia sensazione è che affinché la forma non fiction sia assolutamente ben riuscita, l'autore non debba apparire nel testo. Idealmente. Una volta che l'autore apparisse, dovrebbe apparire in tutto il testo, fino alla fine, e l'io si intramette laddove non veramente dovrebbe. Credo che la sola cosa più difficile nel mio libro tecnicamente fosse scriverlo senza mai apparire e allo stesso tempo creare una credibilità totale. (trad. mia)

certamente non può soddisfare la pretesa di oggettività che Capote reclama attraverso la scomparsa dell'autore. Lo stesso Franchini, come abbiamo già osservato, ha usato la efficacissima similitudine "scrivere come fotografando" proprio per descrivere uno dei modi in cui si compie la sua scrittura, ma chiaramente non è scrittore tanto ingenuo da riferirsi con questa espressione ad un eventuale realismo mimetico di tipo naturalista in cui si pretenda l'abolizione del coinvolgimento del narratore-autore. E tanto meno crediamo che lo fosse Capote, nonostante ne avesse espresso la volontà, dichiarata probabilmente solo per affermare la distanza dal *New Journalism*,¹⁷⁸ che al contrario rivendicava a gran voce il riconoscimento della personalità del giornalista-autore.

Pertanto Franchini, consapevole dell'impossibilità di sparire dal testo, addirittura ricostruisce le tappe della vicenda in una indagine personalissima, e la conduce in prima persona, secondo quella modalità autobiografica che permea tutta la sua produzione e che continua a metterci in crisi perché contrastante con il suo atteggiamento "esente", schivo, ritirato, che abbiamo più volte osservato. E non solo egli conduce la narrazione in prima persona ma ne svela addirittura il processo, il metodo, i ripensamenti e le incertezze che hanno caratterizzato questa inchiesta in soggettiva, mettendo a nudo proprio il dietro le quinte della sua rappresentazione:

¹⁷⁸ Plimpton G., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, op.cit.

"What is your opinion of the so-called New Journalism - as it is practiced particularly at The Herald Tribune? If you mean James Breslin and Tom Wolfe, and that crowd, they have nothing to do with creative journalism - in the sense that I use the term - because neither of them, nor any of that school of reporting have the proper fictional technical equipment. It's useless for a writer whose talent is essentially journalistic to attempt creative reportage, because it simply won't work [...] the form, by necessity, demands that the writer be completely in control of fictional techniques - which means that, to be a good creative reporter, you have to be a very good fiction writer". George Plimpton, *The story behind a nonfiction novel*, intervista a Truman Capote, in «The New York Times», 16 gennaio 1966

Qual è la sua opinione sul cosiddetto New Journalism - così come viene praticato in particolare al Herald Tribune? Se lei intende James Breslin a Tom Wolfe, e tutta la cricca, non hanno niente a che vedere con il giornalismo letterario - nel senso in cui io uso il termine - poiché nessuno di loro o della scuola di cronaca ha gli strumenti tecnici appropriati. È inutile per uno scrittore il cui talento è essenzialmente giornalistico fare il tentativo del reportage creativo, semplicemente perché non funzionerebbe [...] la forma, per necessità, richiede che lo scrittore sia pienamente in controllo delle tecniche finzionali - il che significa che, per essere un bravo reporter creativo, sia necessario essere uno scrittore finzionale molto bravo. (trad. mia)

Ho raccolto per anni ritagli di giornale. Hanno fatto in tempo a ingiallire. Ho intervistato persone e ascoltato ipotesi che hanno fatto in tempo a essere superate. Quel che personalmente ricordavo ha fatto in tempo a impallidire. La motivazione...¹⁷⁹

Da anni raccoglievo materiale per scrivere su Giancarlo.

Gli amici mi segnalavano gli articoli, mi portavano pezzi usciti su 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 portarseli appresso pesano, non per l'ingombro della carta ma per il monito che rappresentano.

Se non scrivevo niente non era perché il caso non si chiudeva, non era perché non si arrivava alla verità. La scrittura convive meravigliosamente con l'assenza di verità, anzi: una verità impossibile non solo non la limita, non solo non la impedisce ma addirittura la nutre.

Se non esiste una ragione precisa sul perché non scrivessi allora, so perché ho scritto adesso. Perché è venuto fuori quell'epilogo clamoroso, nel senso che la morte di Giancarlo è stata davvero ciò che alcuni all'inizio avevano pensato, quella che sembrava l'ipotesi più semplice, e troppo semplice, troppo pura per essere creduta vera fino in fondo...¹⁸⁰

Franchini non solo non riesce a, o non vuole, scomparire dal testo, ma addirittura, attraverso una sorta di confessione, mette a nudo deliberatamente i motivi, le modalità di lavoro, le spinte personali e i dubbi interiori nei confronti della scrittura di questa vicenda, che è appunto anche una vicenda personale, non solo di cronaca. Infatti *L'abusivo* nasce da una necessità intima di riprendere in mano non solo una storia pubblica e di un amico, ma anche la propria storia e la storia della propria città, per tentare di scoprire la verità dietro di essa, non quella giudiziaria, che è assunta come valida, ma piuttosto la verità sulle ragioni profonde e le dinamiche di un

¹⁷⁹ *L'abusivo*, pag. 60

¹⁸⁰ *ivi*, pp. 143-144

contesto che hanno condotto all'epilogo drammatico dell'assassinio del giovane Siani e che, viceversa, hanno riservato a lui un altro destino. Franchini allora non può sparire dal testo, perché il libro è insieme inchiesta pubblica e privata su un contesto che ha determinato il destino di Siani e il proprio; è anche una lunga riflessione esistenziale su di sé e sul proprio destino.

L'autore infatti inserisce la vicenda di Giancarlo, vicenda pubblica, nel suo universo personale e non a caso il giornalista fa parte della sua biografia, avendo condiviso una parte del percorso "formativo" nel mondo del giornalismo. E questo è esattamente quello che Alberto Casadei, nel suo saggio sull'*Abusivo*, definisce l'*erlebnis*, ossia "la rivisitazione degli eventi attraverso un ripensamento che porta di necessità a cercare e a rielaborare una forma condivisibile, qui appunto il lamento per la morte, ben diverso dalla notizia della morte".¹⁸¹

Non solo questo, infatti Casadei nello stesso saggio sostiene che la ricostruzione della vicenda di Giancarlo Siani non sta tanto nei documenti e nelle testimonianze quanto nella restituzione che l'autore ce ne dà attraverso la sua storia personale e che "Il fatto che l'apertura e molta della parte iniziale siano appunto dedicate a una presentazione dell'io-autore [...] garantisce l'intenzione di parlare dell'omicidio Siani non per collocarlo fra i tanti gialli da risolvere, ovvero per renderlo *fiction* pur essendo tragica storicità, bensì per far sì che la sua morte penetri, sconvolgendone i limiti e i compromessi, dentro la vita stessa dell'autore".¹⁸²

Come accennato prima quindi, il libro è formalmente un romanzo-inchiesta ma è anche una lunga rivisitazione della propria vita, delle proprie scelte, del proprio destino e non poteva che essere condotta in prima persona, senza assentarsi dal testo appunto.

¹⁸¹ Casadei A., "La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: Riflessioni su fiction e non-fiction a partire da L'abusivo di Antonio Franchini", in Bovo-Romoeuf M., Ricciardi S. (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, Franco Casati, Firenze, 2006

¹⁸² Casadei A., *ivi*

- Una non-fiction novel all'italiana:

Allo stesso riguardo e sulla medesima lunghezza d'onda, Tirinnanzi De Medici, osserva che la “centralità del soggetto come collettore di eventi” sarebbe uno dei caratteri comuni alla maggior parte della *non fiction* italiana, laddove “la soggettività sembra sostituire il tipico per accedere al generale”.¹⁸³ Il ritorno del soggetto come collettore di eventi a lui prossimi, testimone e garante di veridicità da un lato e utilizzato come esempio particolare per accedere al generale, sarebbe quindi, secondo il critico, un tratto proprio della letteratura non finzionale italiana, non lontano dalle idee di Barengi e di Simonetti rispetto all'autobiografismo di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente. E, con buona pace di Capote, a nostro parere piuttosto prossima e affine al *New Journalism*, proprio in virtù della forte presenza autoriale nel racconto come garante di autenticità e come osservatore protagonista che non si esime dal dare esplicitamente la propria lettura dei fatti. È vero, infatti, come vedremo in seguito, che l'esposizione del rapporto tra la materia narrata e il soggetto narrante saranno la cifra di una letteratura non finzionale che esploderà da qui a poco con Saviano e *Gomorra* e il cui segno è proprio la presenza dell'io narratore interno alla rappresentazione stessa e di cui ci occuperemo in seguito a proposito di “tradizione e talento individuale”.

- Giornalismo versus letteratura

Come abbiamo accennato precedentemente *L'abusivo* ruota intorno all'incontro-scontro fra letteratura e giornalismo come forme espressive e diventa non solo riflessione metaletteraria ma anche soluzione formale attraverso l'adozione del genere *non fiction*, o del cosiddetto romanzo-inchiesta.

La soluzione giunge dopo un percorso travagliato di riflessioni e considerazioni che nel corso della narrazione intervengono a mettere in crisi lo scrittore sulla scelta da adottare a favore

¹⁸³ Tirinnanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci Editore, Roma, 2018, pag. 176

dell'una o dell'altra opzione. Infatti la letteratura, in principio quasi disdegnata dall'autore, finisce per farsi strada e acquistare nuova dignità man mano che il testo va avanti e ancora una volta Franchini riesce a sciogliere il nodo di una opposizione che sembrava irrisolvibile.

Si trova infatti a esprimere tutto il suo disagio nei confronti della letteratura quando dice:

Tutto questo è la naturale conseguenza di ciò che è diventato soprattutto narrazione, dove la condanna si perde nella voluttà del racconto e il pensiero elementare si allontana, inseguito dalle leggi di una vasta *fiction*, per la quale tutto è comunque finto, i difetti diventano peculiarità del personaggio e gli esseri più spregevoli figure dal fascino complesso.¹⁸⁴

Ma, soprattutto, il rovello emerge nel momento in cui l'autore deve confrontarsi con la realtà oggetto delle sue rappresentazioni, quando si tratta di fare i conti col realismo implicito della sua scrittura:

Dopo che ho attinto a piene mani dalla realtà, io spesso mi vergogno, anche se sono convinto che, comunque, questo procedimento è legittimo.

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 ceroni come una colpevole macchia di sangue. È capitato che questi personaggi che erano persone risultassero figure criticabili o grottesche. È capitato, continuerà a capitare, e non mi ci rassegno...

Dopo che l'ho fatto, perché mentre scrivo 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. Mi sembra inevitabile, e soprattutto mi sembra che lottare contro la realtà cambiando nomi, sfondi e situazioni sia una specie di affronto alla naturalezza e mi costa uno sforzo anche quando è necessario... A meno che di non cambiare subito

¹⁸⁴ *L'abusivo*, pag. 70

tutto ciò che c'è da cambiare, in modo da dare alla finzione il tempo per imporsi nella mia mente come una nuova realtà con la sua verità.

Questo succede nella letteratura, dove ogni preoccupazione di verosimiglianza, di debito nei confronti della realtà, è una preoccupazione stupida, se non è persino testimonianza di una visione ingenua, incapace di distacco. Eppure.

Ma che cosa succede, mi chiedevo, se io dovessi scrivere della realtà perché questo è il mio compito, il mio dovere, ciò che il lettore si aspetta da me? Che succede se io devo informare, raccontare dando a ognuno il suo proprio, unico, inconfondibile nome? Che succede se mi devo esporre non potendo usare nessuno di quei poveri trucchi per velare la realtà di cui anche uno come me, pur utilizzandoli il meno possibile, comunque possiede un'ampia dotazione? Che cos'è questo esporsi con le proprie parole fino al rischio personale?

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.¹⁸⁵

Sta tutto in questa lunga riflessione il contrasto che Franchini sente fra la necessità di parlare della realtà esponendola in modo “spudorato”, violando anima e corpo di coloro che vengono ritratti come un giornalista farebbe per dovere di cronaca, oppure cedere alla prerogativa della finzione e cambiare tutti gli elementi che avrebbero reso riconoscibili le persone e i fatti, evitando la violazione. E non incidentalmente questo è anche quello che rilevava Capote nella sua intervista: “the reporter, unlike the fantasist, has to deal with actual people who have real names.”¹⁸⁶ Ma Franchini, diversamente dal romanziere classico, opta per il principio della trasparenza e annulla lo scarto tra le persone reali e i personaggi, conservando le identità di tutti i personaggi, inclusa la propria.

Non è però solo questo il disagio che arrovella lo scrittore ma anche, o sostanzialmente, l'illusione della verosimiglianza, del debito nei confronti della realtà di una letteratura troppo ingenua qualora si sforzasse di essere davvero solo “fattuale”.

¹⁸⁵ *L'abusivo*, pag. 81

¹⁸⁶ Capote T., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, op.cit.: “Il cronista, diversamente dal romanziere, deve avere a che fare con persone reali che hanno nomi veri.” (trad. mia)

Da un lato quindi Franchini si interroga sul diritto di cronaca e dall'altro sulla sua trasposizione letteraria. Ma laddove per il *reporter* la realtà è fonte principale, a cui non è possibile sfuggire, per il narratore diventa occasione, diventa strumento e pretesto per la riuscita dell'opera.

Franchini infatti addivene alla soluzione di non escludere la realtà dei nomi, dei fatti, dei luoghi e utilizzare invece “quei poveri trucchi per velare la realtà” di cui possiede “un'ampia dotazione”, quegli artifici della letteratura, quegli strumenti retorici che allo stesso tempo proteggono da un'esposizione pericolosa e tuttavia conducono verso lo svelamento della verità.

È vero tuttavia che Franchini non rinuncia alla tecnica dell'inchiesta, che pertiene all'ambito del giornalismo di cronaca, con la raccolta di documenti, interviste, prove, non tanto per mettere in discussione le conclusioni del processo quanto appunto per accedere a una verità superiore che sia più significativa degli esiti giudiziari, proprio come ci dice lui stesso quando descrive in che cosa consiste un'inchiesta e quale differenza giace fra la verità giudiziaria e la verità storica:

Un conto è che tu dai l'impressione di essere un cronista che riporta le indagini, un conto che tu riferisci a che punto sono le indagini quindi non fai altro che riportare ciò che è ufficiale [...] Altra cosa è che tu invece fai l'inchiesta, cioè leggi con intelligenza una realtà e stabilisci dei nessi.¹⁸⁷

Qualcuno osserverà che per ogni processo esiste una verità giudiziaria, che è e cartacea e documentale, e una verità storica parallela e non necessariamente sovrapponibile. Con la prima si scrivono le sentenze e si mettono in luce i fatti verificati, con la seconda si capiscono gli sfondi, i contesti, e si può cercare di intuire quanto non si è potuto né mai si potrà dimostrare.¹⁸⁸

¹⁸⁷ *L'abusivo*, pag.108

¹⁸⁸ *ivi*, pag.192

E questo è proprio ciò che fa Franchini in questo libro, ossia leggere con intelligenza una realtà e stabilire dei nessi mettendo in gioco il proprio io, ossia investendo della sua esperienza personale la ricerca sui dati oggettivi, attraverso quell'autobiografismo, su cui ci siamo già soffermati e che continueremo a rilevare costantemente, come strumento determinante di senso e non solo pura modalità narrativa.

Questa constatazione ci riporta di nuovo a ciò che abbiamo accennato prima a proposito del concetto di *emplotment* che Hayden White espone in *The historical text as literary artifact*,¹⁸⁹ ossia all'idea di "intramazione" dei fatti come atto di interpretazione e lettura dei fatti stessi. Posto quindi, che la stessa narrativizzazione degli eventi implica la propria lettura individuale, quindi non oggettiva, la soluzione formale del romanzo-inchiesta, con il mantenimento di nomi e dati reali intrecciati, "intramati" grazie alla *techne* della scrittura finzionale, rappresenta la sintesi che concilia i termini della opposizione giornalismo-letteratura all'origine del rovello franchiniano.

-La letteratura come epicedio

Il lamento per la morte, ben diverso dalla notizia della morte.¹⁹⁰

(A. Casadei)

Come abbiamo detto in principio, il testo si apre e va avanti per lunghe pagine in cui l'io-autore si presenta ben contestualizzato nella Napoli degli anni settanta-ottanta, teatro della vicenda, ci presenta la famiglia di provenienza e ci confida le prime riflessioni sul giornalismo e la letteratura; a conferma della idea di fondo secondo cui il livello autobiografico dell'opera svolge con-

¹⁸⁹ White H., *The historical text as literary artifact*, op.cit.

¹⁹⁰ Casadei A., *La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: Riflessioni su fiction e non-fiction a partire da L'abusivo di Antonio Franchini*, op.cit.

temporaneamente due ruoli: ci fornisce il primo grado di certificazione di realtà, in quanto testimonianza di prima mano e allo stesso tempo consente l'accesso a una verità ulteriore, al di là dei fatti, che sta nella comprensione delle connessioni profonde fra quei fatti. È così allora che i fatti realmente accaduti conducono l'autore, e noi lettori con lui, a guardare con uno sguardo diverso alla morte di un giovane a causa delle scelte da lui adottate e del suo tentativo di resistenza a una realtà avversa e, in maniera contrastiva, alla sopravvivenza di colui che invece ha rinunciato, lasciando sia fisicamente il luogo del dramma che il giornalismo come attività professionale, e si è dedicato alla letteratura. *L'abusivo* diventa quindi l'occasione, il luogo dove l'autore cerca e scopre le ragioni della propria individuale decisione di dedicarsi alla letteratura comprendendo che quella scelta gli ha riservato il privilegio di sopravvivere, con un non tanto celato senso di colpa e un senso di inferiorità:

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.¹⁹¹

Il confronto tra la sua morte e il mio lavoro di revisore di enciclopedie mi sembrava invalidare tutte le mie scelte e tutta la mia vita, per intero, in modo intollerabile.¹⁹²

Allo stesso tempo la letteratura si rivela agli occhi dell'autore anche come “il luogo ideale per chi decide 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”¹⁹³ là dove il giornalismo, al contrario, richiedeva

¹⁹¹ *L'abusivo*, pag. 144

¹⁹² *ivi*, pag. 83

¹⁹³ *ivi*, pag. 13

un impegno diverso, richiedeva avere opinioni e il parere era importante mentre “io non avevo opinioni in quegli anni, quando non averle era una colpa.”¹⁹⁴

In qualche modo il giornalismo viene in principio mitizzato in seguito alla morte precoce del compagno Siani, ma è anche vero che la letteratura si rivela infine capace di smontare la realtà e ripristinare un senso che non coincide tanto con essa quanto con la verità dei fatti, una verità altra. Infatti la verità sulla morte del giovane giornalista non si riduce a quella certificata dagli esiti dei processi, “quella troppo limpida, troppo improbabile nella sua esemplarità”¹⁹⁵, ma viene scoperta attraverso questa operazione di scrittura che è letteraria e non giornalistica e che permette infine di capire che Giancarlo è morto “per aver scritto e per non essersi accorto, per non aver capito sino in fondo che cosa stava scrivendo”¹⁹⁶ e che “chi cerca la verità come la cercava lui in questo mondo non può che trovare la morte”.¹⁹⁷

Passa quindi attraverso la storia di una morte prematura e ingiusta la lunga riflessione di questo libro sulla opposizione tra giornalismo e letteratura, sulla funzione dell'uno e dell'altra e giunge a una emblematica considerazione:

Ho letto con commozione il ritratto di un amico morto scritto da un altro amico. Non so se è perché io sono rimasto sensibile soprattutto, o solo, alle cose che mi toccano da vicino, come forse è normale che sia per tutti. Se invece la maggiore commozione dipendesse dal fatto che anche coloro che scrivono riescono a emozionarsi soprattutto quando raccontano qualcosa che, a loro volta, li tocca da vicino questo sarebbe già meno normale. La letteratura non dovrebbe funzionare così, la letteratura dovrebbe essere finzione. O anche finzione.

Eppure secondo me le pagine più belle - o sono le più facili? - scritte dai miei coetanei sono i ricordi di morti.

¹⁹⁴ *ivi*, pag. 13

¹⁹⁵ *ivi*, pag. 144

¹⁹⁶ *ivi*, pag. 144

¹⁹⁷ *ivi*, pag. 200

[...] Per quanto riguarda la letteratura, invece, questa forse è solo una fissazione mia, ma alle volte mi sembra che essa sia diventata (se non lo è sempre stata) soprattutto treno, epicedio, canto funebre.¹⁹⁸

Ognuno può intonare il canto funebre per una persona cara o anche solo ammirata nel modo che più gli si confà e Franchini, che innegabilmente sa usare la scrittura, quella letteraria, lo fa in questo testo, come farà anche in *Signore delle lacrime*, e a partire da una vita singola, da un evento funebre riesce ad ampliare la dimensione privata fino a ad una dimensione universale in un percorso che si snoda tra alcuni momenti di lirismo e altri di saggismo “soggettivo”.

2.4.3.2 Cronaca della fine

Che cosa raccontava, nei particolari, *La distruzione*, chi era Dante Virgili, come aveva fatto a essere pubblicato e perché nessuno si era accorto di niente?¹⁹⁹

Si conclude così l’antefatto editoriale del secondo “romanzo-inchiesta” di Antonio Franchini, *Cronaca della fine*. Ancora una volta testo ibrido, polifonico, autobiografico che è un’indagine, come si dichiara in queste righe, il cui pre-testo sono le vicissitudini del romanzo di sapore filonazista *La distruzione*, scritto da un certo Dante Virgili, sorprendentemente pubblicato nel 1970 da Mondadori e altrettanto sorprendentemente passato inosservato a pubblico e critica. Il testo di Franchini nasce dagli interrogativi sulle ragioni della pubblicazione di questo anomalo romanzo e si costruisce sulla raccolta di materiale documentale quali lettere, giudizi di pubblicabilità degli esperti coinvolti, brani del romanzo e di altri testi, oltre che sulla trascrizione di conversazioni avute fra il nostro autore e vari interlocutori coinvolti in prima persona o persone

¹⁹⁸ *ivi*, pp. 47-48

¹⁹⁹ *Cronaca della fine*, pag. 25

indirettamente coinvolte come Bruno Pischedda, il quale si era precedentemente occupato del libro come critico, e immancabilmente su ricordi e riflessioni personali e metaletterarie dell'autore.

- Un'inchiesta (*sui generis*) senza soluzione

Alla maniera propria dell'inchiesta, quindi teso verso la scoperta della verità, il romanzo scandaglia, analizza, esamina tutto il materiale d'archivio "autentico" a sua disposizione. Franchini ripercorre la storia della gestazione e della nascita come libro di un manoscritto, ma ricostruisce anche la biografia del suo autore, personaggio piuttosto eccentrico ed equivoco, sul quale dichiara di voler indagare fin dal principio ("chi era Dante Virgili?"). Diversamente dalle inchieste tradizionali, che addiventano alla soluzione di un giallo, i nodi di questa intricata vicenda non vengono sciolti definitivamente, nel senso che questa volta non c'è appunto alcun giallo da risolvere essendo soprattutto un'indagine sulla personalità oscura di Dante Virgili e sui meccanismi della macchina editoriale. Tuttavia, pur non trattandosi di un'inchiesta giornalistica in senso stretto, il materiale documentale occupa gran parte del libro e ne organizza la struttura in modo tale da collocarlo, anche se con le dovute riserve, nella categoria dei romanzi-inchiesta, e più estensivamente del *non fiction novel*.

Anche in questo caso, come nell'*Abusivo*, il materiale è sottolineato e commentato dalle continue riflessioni personali dell'autore-narratore che ancora una volta trovano origine nella sua biografia e hanno a che fare soprattutto col mestiere di funzionario editoriale, col destino dei testi pubblicati e non pubblicati e, da un punto di vista nuovo rispetto al romanzo precedente, ancora col senso della letteratura. Laddove infatti nel libro precedente, ancora sulla scia di *Quando vi ucciderete maestro?*, le considerazioni sulla letteratura emergevano come continui interrogativi sul senso della scrittura in termini ontologici, questa volta lo spirito investigativo e di ricerca di Franchini rivela soprattutto l'interesse verso le ragioni profonde e i meccanismi

del proprio mestiere, sia di editor che di scrittore o, come lui stesso confessa a un certo punto nel testo, verso una vecchia personale ossessione, ossia “i retroscena, le riflessioni che portano alla decisione di pubblicare un testo e quindi lo ‘fanno esistere’”²⁰⁰.

Lo stesso rovello già esposto proprio in *Quando vi ucciderete maestro?* quando, dopo aver fatto uno dei suoi accostamenti tra il combattimento e la letteratura, individua nell’oblio “il fantasma che incombe su ogni forma d’arte, su ogni tentativo concepito per durare”²⁰¹ in questo caso, cioè ne “La distruzione”, non solo è caduto nell’oblio ma addirittura sembra non essere mai nato rimanendo in quello stato di “bomba inesplosa” che tanto intriga Franchini.

Nonostante l’impianto investigativo quindi, ancora una volta la forte presenza autoriale, confermata dalla confessione di una ossessione personale, rende il testo eterodosso rispetto al canone del *non fiction novel* come teorizzato da Capote, che richiedeva la scomparsa dell’autore dal testo, e dà conferma di una maggiore affinità con il *New Journalism*, come osservato da Franco Zangrilli nella sua analisi di *Cronaca della fine*²⁰².

Infatti l’indagine viene condotta da un narratore che è anche protagonista, ancora più che nell’*Abusivo* in quanto, nonostante il pre-testo del romanzo sia un fatto dapprima extra-biografico, la vicenda diventerà anche un fatto personale poiché l’eccentrico scrittore de *La distruzione* continuerà ad orbitare nella casa editrice per decenni nella speranza di vedere pubblicato un secondo romanzo fino a quando Alcide Paolini, a lungo suo referente, lascerà in eredità il “caso Virgili” al nostro Franchini. La ricostruzione cronachistica e ipertestuale del caso dapprima indirettamente, poi come diretto protagonista, sarà ancora una volta anche un viaggio nella soggettività del narratore, come intellettuale-editore e come scrittore.

²⁰⁰ *ivi*, pag. 159

²⁰¹ *Quando vi ucciderete maestro?*, pp. 24-25

²⁰² “l’esperienza di questo gruppo di scrittori americani [i new journalists, Talese, Wolfe, Capote, ndr] è stata ben assimilata da certi narratori nostrani al punto di tesserla ai più recenti sperimentalismi”, Zangrilli, F., *Cronaca della fine, un non fiction novel di Antonio Franchini*, in Giuseppe Costa, Franco Zangrilli (a cura di), *Giornalismo e letteratura: simposio tra due mondi*, Atti del Simposio Internazionale su Giornalismo e Letteratura tenuto a Roma presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione Sociale dell’Università Pontificia Salesiana il 18 novembre 2005, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005

- I quattordici capitoli

Nell'*Abusivo* i vari livelli discorsivi e i cambiamenti di tema e di contesto erano segnalati da uno spazio bianco o addirittura non indicati da alcun elemento che evidenziasse la soluzione di continuità nella narrazione. Qui invece il testo è suddiviso in quattordici capitoli, preceduti da una breve premessa, un “antefatto pornografico” e un “antefatto editoriale” di cui in nota indichiamo i titoli.²⁰³

Cerchiamo di andare per gradi e vedere come si sviluppa il testo, nel senso di descrivere lo scheletro della narrazione.

Alla stessa maniera dell'*Abusivo*, il soggetto del testo verrà rivelato solo dopo alcuni “antefatti”, apparentemente incongrui gli uni rispetto agli altri, ma di fatto anticipatori dello svolgimento della narrazione.

Le prime due pagine non hanno titolo, ma sono precedute da una citazione da *I letterati e lo sciamano* di Elemire Zolla sulle illusioni da cui sono avvolti gli sciamani. Sono due brevi pagine introduttive, in cui l'autore entra in prima persona, aprendo una finestra autobiografica sulla propria passione sportiva e sulla propria professione di “lettore di libri”. In principio ci lasciano interdetti ma comprenderemo più in là quanto siano assolutamente congrue e anticipatorie.

Anche il secondo blocco narrativo, intitolato *Antefatto pornografico*, continua a disorientarci poiché quella che all'apparenza è solo una disquisizione sul mercato e la cinematografia porno, con l'ammissione di una lunga frequentazione del genere, troverà la sua ragione proprio nello svelamento della personalità e del testo di Dante Virgili. Questo antefatto infatti pone le basi dell'impostazione metodologica e indica già alcune simmetrie sia col personaggio Virgili (os-

²⁰³ I°: La Distruzione; II°: Il pronunciamento; III°: La stretta finale; IV°: L'inquilino del terzo piano; V°: Dossier Dante Virgili; VI°: Il mio amico Saddam Hussein; VII°: Chi stabilisce che cosa è letteratura e che cosa non lo è?; VIII°: Metodo della sopravvivenza; IX°: Una visita; X°: Elementi per un giudizio; XI°: Body Snatcher; XII°: Un pappagallo a piazzale Loreto; XIII°: Commento e congedo; XIV°: La donna che scriveva sui muri

sessionato dalle pratiche sadomaso e dalla pornografia) che con la modalità stessa di costruzione di *Cronaca della fine*, basata sul montaggio esplicito e sull'esposizione "pornografica" del materiale, come l'autore rivelerà in conclusione:

Se le pagine di uno scrittore possono essere assimilate un po' al suo corpo, l'uso che io ho fatto dei testi (tagliati, assemblati, ostentati) di Virgili può essere senz'altro considerato pornografico.²⁰⁴

Ancora poi, prima di entrare nella sostanza della narrazione, dobbiamo inoltrarci nella lettura di un *Antefatto editoriale*, a sua volta preceduto da una citazione da un testo di Annalisa Gimmi, *Il mestiere di leggere*,²⁰⁵ sulle vicende dei libri passati in casa Mondadori, pubblicati e no. Qui finalmente entriamo in contatto con il titolo del libro *La distruzione* su cui verte la lunga indagine di *Cronaca della fine* e con il suo eccentrico autore, dal "nome tanto impegnativo da sembrare finto, e finto in maniera tanto goffa da poter essere vero",²⁰⁶ Dante Virgili. *La distruzione* appare come un oggetto visto per la prima volta da Franchini il quale, coerentemente con il proprio mestiere di "lettore di libri", lo descrive proprio a partire dagli elementi paratestuali (la nota biografica, il risvolto di copertina).

Dopo questa lunga premessa di circa trenta pagine entriamo nel vivo del testo con il primo capitolo intitolato appunto "La distruzione", che si apre con una consistente citazione dal romanzo stesso. In questo estratto Dante Virgili espone la propria fanatica propensione per il nazismo, l'odio per gli Stati Uniti e sogna un attacco al mondo del male, rappresentato appunto dall'America. Dopo una prima analisi del testo in cui dice di rilevarvi un certo sperimentalismo

²⁰⁴ *Cronaca della fine*, pag. 257

²⁰⁵ Gimmi A., *Il mestiere di leggere*, Il Saggiatore, Milano, 2002

I pareri di lettura, cioè i giudizi editoriali stilati da funzionari interni o da collaboratori esterni scelti per loro competenze specifiche, rappresentano una originale chiave di lettura per rileggere il ruolo svolto dalla Mondadori nella promozione della narrativa italiana nel ventennio che va dagli anni '50 all'inizio degli anni '70. Il presente volume ne seleziona 120, relativi a romanzi italiani pubblicati tra il 1950 e il 1971, anno della morte di Arnaldo Mondadori, e ora conservati presso gli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. (Scheda di lettura del libro)

²⁰⁶ *Cronaca della fine*, pag. 22

da avanguardisti, Franchini dichiara l'intenzione di voler indagare anche su Dante Virgili, come personaggio e come persona:

A noi però interessa sapere anche tutto ciò che è possibile ricostruire sulla persona di Dante Virgili.

Dalla nota biografica del volume non ci dobbiamo aspettare molto.²⁰⁷

Quindi apprendiamo che Virgili è un uomo solo, è brutto, ama il sesso sadomaso, e ama pagare le donne perché si facciano maltrattare. Allo stesso tempo coltiva un'omosessualità parallela data dal disprezzo per le donne che lo rifiutano. Lavora tra Roma e Napoli come redattore e correttore di bozze. Tenta il suicidio. Vive a Milano. È profondamente antiamericano pur riconoscendo il merito del paese di aver evitato una bolscevizzazione dell'Europa. Sostiene di esser cresciuto in Germania col padre e per questo di conoscere il tedesco così bene da aver fatto il traduttore per alcuni gerarchi nazisti.

Il capitolo seguente ci proietta dentro la macchina del mondo dell'editoria con la pubblicazione dei reperti documentali delle sette letture fatte da esperti e funzionari editoriali su *La distruzione*, tutte piuttosto contrastanti e che ancora a un anno di distanza non producono nessun "pronunciamento" definitivo.

Il romanzo prosegue col capitolo intitolato "La stretta finale" in cui troviamo una serie di scambi epistolari tra Vittorio Sereni, ancora incerto, e Alcide Paolini, favorevole alla pubblicazione, e la trascrizione *verbatim* di una lunga conversazione-intervista con quest'ultimo. In questo capitolo si conclude il racconto dell'avventura del manoscritto che, dopo un'ultima lettera del 12 giugno 1970 scritta da Alcide Paolini a Cesare Garboli, viene mandato alle stampe da Mondadori.

²⁰⁷ *ivi*, pag. 43

La sezione successiva, “L’inquilino del terzo piano”,²⁰⁸ in principio ci spiazza di nuovo. Dopo alcune scene di vita editoriale ambientate negli uffici di casa Mondadori, troviamo un altro reperto editoriale, evidentemente omaggio al proprio “maestro di editoria”: una serie di stralci tratti da un romanzo di Ferruccio Parazzoli, *Ti vestirai del tuo vestito bianco*, in cui l’ispirazione al personaggio Dante Virgili è inequivocabile. Il titolo del capitolo ci rimanda inoltre al film di Roman Polanski, personaggio controverso proprio in relazione alle sue abitudini sessuali), distribuito in Italia appunto come *L’inquilino del terzo piano*.

Il capitolo seguente, “Dossier Dante Virgili”, vede il ritorno del personaggio principale, D.V., assente dai corridoi della Mondadori per vent’anni, come una sorta di *revenant*, di fantasma, sopravvissuto effettivamente a innumerevoli peripezie, tra le quali la permanenza in ospedale psichiatrico. Il “dossier” ci consegna nuove informazioni sulla personalità di Virgili, invadente, insistente, squilibrato, disperato e sempre protetto o accudito dai funzionari della Mondadori nei confronti dei quali tuttavia non ha nessuna forma di discrezione continuando a imporre loro

²⁰⁸ L’inquilino del terzo piano (*Le Locataire*) è un film tratto dal romanzo *Le Locataire Chimérique* del 1964 di Roland Topor (il libro fu edito in Italia col titolo *L’Inquilino Stregato*). Il film è del 1976, diretto da Roman Polański, che ne interpreta inoltre il protagonista. Esso può essere considerato un thriller psicologico a sfondo horror, ospita nel cast anche la francese Isabelle Adjani. È stato presentato in concorso alla 29ª edizione del Festival di Cannes.

Un modesto impiegato polacco, Trelkowski, è in cerca di un appartamento a Parigi. Ne trova uno abitato fino a pochi giorni prima da una ragazza, Simone Choule, che ha tentato il suicidio gettandosi dalla finestra. Trelkowski si reca quindi all’ospedale per cercare di parlarle riguardo all’affitto dell’appartamento, ma la ragazza è completamente fasciata, in fin di vita e incapace di parlare; per di più, alla vista di Trelkowski sembra avere una crisi isterica. Quando Simone muore in ospedale, Trelkowski entra in possesso dell’appartamento e comincia a essere oggetto di una serie di angherie da parte degli inquilini dello stabile (quasi tutti anziani dall’aspetto inquietante), che iniziano a trattarlo come se fosse la povera Simone. Anche i negozianti della zona sembrano volergli cucire addosso l’identità della donna morta, e Trelkowski, pian piano, inizia a non sapere più chi sia: incapace di distinguere tra realtà e psicosi, comincia a vestirsi come Simone, a comportarsi come lei e ad avere inquietanti e allucinate visioni circa gli altri condomini.

A lungo andare, la situazione si fa sempre più drammatica: Trelkowski sospetta anche di Stella, conosciuta al capezzale di Simone, di cui era amica, con cui aveva stretto un forte rapporto. Sopraffatto dalla sua follia, Trelkowski si getta dalla finestra, tentando di suicidarsi come la precedente inquilina. All’ospedale, Trelkowski è completamente fasciato, in fin di vita e incapace di parlare. Un ultimo sprazzo di lucidità lo porta a vedere se stesso al proprio capezzale, nel tentativo di parlargli circa il subentro nell’appartamento. L’anello temporale si chiude. Trelkowski, completamente calato nella vita di Simone Choule, non può far altro che urlare disperato mentre guarda se stesso ricominciare dall’inizio l’intero ciclo narrativo, come in un diabolico e infinito gioco di specchi. (Wikipedia)

Il film, non amato dalla critica alla sua uscita, è diventato un cult movie negli anni successivi.

È curioso notare che all’interno del film il protagonista va al cinema a vedere una pellicola di Bruce Lee e di cui vediamo alcune scene. Bruce Lee è più volte citato da Franchini nei primi testi a proposito della rivoluzione portata nella pratica delle arti marziali di cui egli è esperto appassionato.

la sua presenza e le sue proposte letterarie dai titoli impegnativi e altisonanti quali “L’idiota” o “Memoriale”.

Il sesto capitolo, “Il mio amico Saddam Hussein” si apre con una citazione dalla *Storia naturale della distruzione* di W. G. Sebald che, in una nota, Franchini indica come possibile opera di riferimento per Virgili. Dopo una breve parentesi di racconti autobiografici di vita editoriale, il capitolo si conclude con un altro documento autentico, l’ultima lettera indirizzata da Virgili ad Alcide Paolini, suo interlocutore in casa editrice. È il 1990 e quest’ultimo va in pensione passando la staffetta, e con essa il caso bollente

Dante Virgili, direttamente a Franchini. Nella lettera Virgili parla della prima bozza del suo prossimo romanzo *Memoriale*, il cui “epilogo veramente esplosivo”,²⁰⁹ dipenderà dalla conclusione della guerra che George Bush sta per iniziare contro Saddam Hussein.

“Chi stabilisce che cosa è letteratura e che cosa non lo è?” è il titolo del capitolo successivo, introdotto da una lettera di accompagnamento a un dattiloscritto di Raffaele La Capria, che suggerisce il senso dell’intero libro là dove pone in poche righe gli interrogativi propri della contemporaneità: l’autenticità del testo²¹⁰, il ruolo dell’editore e in sostanza la definizione di letteratura al giorno d’oggi:

Non so se a un editore può interessare questa roba, ma di sicuro è di prima mano ed è autentica. Non so nemmeno se è letteratura, ma ormai chi lo sa che cosa è la letteratura.²¹¹

²⁰⁹ *ivi*, pag. 152

²¹⁰ Si segnala l’articolo di Lorenzo Marchese, *Autenticità*, in «Narrativa» nuova serie, n. 41, 2019, pag. 91.

Abstract: L’articolo intende ricostruire sinteticamente una linea di sviluppo della narrativa italiana contemporanea, a partire dagli anni Novanta in poi, in base al concetto di autenticità, vasto e ricco di applicazioni nei campi più disparati (giuridico, filosofico, artistico). Dopo una breve rassegna di quattro casi emblematici per l’uso di retoriche dell’autenticità (Siti, Morasco, Mozzi, la *non-fiction*), l’articolo propone una breve panoramica della narrativa degli ultimi vent’anni. Si conclude quindi con una riflessione su un possibile passaggio da una demistificazione dell’autenticità (con l’*autofiction*) a una sua amplificazione internamente contraddittoria (con la *non-fiction*).

²¹¹ *Cronaca della fine*, pag. 153

Il capitolo procede, coerentemente con l'impostazione del libro, con documenti o citazioni alternati a riflessioni e ricordi personali a partire da un eccezionale intervento di Gianfranco de Turreis proprio sui motivi della pubblicazione da parte di Mondadori di un testo come *La distruzione*. Segue poi una sorta di resoconto dello scambio di idee sulla stessa questione tra Franchini e il suo amico, il critico letterario Bruno Pischetta, che si conclude con il grande interrogativo irrisolto annunciato in esergo al capitolo con le parole di La Capria su che cosa è o non è letteratura. Il capitolo rappresenta una di quelle anse di riflessione sul senso della propria professione allo stesso tempo metaletterarie e autobiografiche che abbiamo visto punteggiatura tutta la scrittura franchiniana.

Il capitolo successivo segna la svolta narrativa del libro. Nel "Metodo della sopravvivenza" infatti ormai Dante Virgili entra definitivamente nella vita di Franchini e le lettere riportate sono indirizzate a lui. Apprendiamo che Franchini schiva abilmente qualsiasi contatto diretto con Virgili ma riporta e commenta negativamente ampi stralci dell'ennesimo romanzo apocalittico proposto.

Il breve capitolo seguente si intitola "Una visita". Franchini incontra Parazzoli in cimitero, parlano della morte di Dante Virgili, visitano la sua tomba, di cui lo stesso Parazzoli si era occupato, e infine quest'ultimo riferisce di un romanzo a cui sta lavorando e che in qualche modo è un piccolo omaggio al "Distruttore" Dante Virgili.

Il cerchio del romanzo si sta chiudendo e nel capitolo "Elementi per un giudizio" siamo di nuovo di fronte a una serie di documenti d'archivio relativi alla pubblicabilità del nuovo romanzo proposto da Virgili: vere e proprie schede di lettura del "Metodo della sopravvivenza" scritte da Parazzoli, Ferrero e Pontiggia e seguite dall'ennesima lettera da parte di Virgili a Franchini da cui emerge che inspiegabilmente Virgili stesso è già al corrente dei giudizi sull'ultimo manoscritto presentato.

“Body Snatcher”, come era chiamato colui che nell’Ottocento rubava i cadaveri per venderli agli anatomisti, è il titolo del capitolo successivo in cui apprendiamo che Franchini non ha accettato di pubblicare l’ultimo testo di Virgili. L’autore accosta in qualche modo questa figura alla propria e a quella di tutti coloro che hanno avuto a che fare con Virgili, il quale però ha offerto il proprio corpo nella forma dei manoscritti che sono stati sezionati, tagliati, esposti a piacimento proprio come un cadavere nelle mani dell’anatomo patologo di turno.

Franchini ancora una volta si mette a nudo, fa una confessione a cui non segue il pentimento poiché è fermamente convinto della decisione da lui presa e afferma: “in nome di una piatta ragione in cui però credo”²¹², poiché “questa indagine non nasce come espiazione, come pubblica ammissione di un errore e risarcimento postumo”²¹³.

Torna Elémire Zolla ancora con una citazione da *I letterati e lo sciamano* nel capitolo “Un pappagallo a piazzale Loreto”, lunga intervista a Ferruccio Parazzoli sulla letteratura e sul testo *La distruzione*, in cui emerge un elemento di fondo: l’impossibilità, per lui, di astrarre l’opera dal suo autore, dall’uomo che la produsse. E l’intervista infatti vira verso l’indagine sulla personalità e la psiche di Dante Virgili da cui poi affiora una fascinazione non tanto per il male che Virgili potrebbe rappresentare ma per lo sciamanesimo (vedi citazione in apertura). L’intervista si conclude con una serie di battute sui motivi per cui la maggior parte dei romanzi di Virgili sono ambientati nello squallido piazzale Loreto.

Il penultimo capitolo, “Commento e congedo”, è anticipato da una rivelazione: il titolo *Cronaca della fine* era l’opzione suggerita da Virgili al titolo del suo “Metodo della sopravvivenza”, il libro rifiutato da Franchini. Ma il cuore del capitolo di fatto è la spiegazione di quell’incongruo “Antefatto editoriale” con cui era difficile fare i conti in principio. Franchini non solo paragona,

²¹² *ivi*, pag. 229

²¹³ *ivi*, pag. 229

ma anche definisce il procedimento adottato in “Metodo della sopravvivenza” come “parapornografico [...] l’ostensione di tutto - tra lettere, documenti, e prove varie - quello che c’era da mostrare. Niente o quasi è lasciato all’immaginazione.”²¹⁴ Ma ciò che più conta è ancora una volta l’espressione della propria riflessione sulla letteratura e sulla pornografia, sul mercato e sui suoi meccanismi:

Come la pornografia non rivela niente sulla natura dell’amore, poco anche sui meccanismi dell’attrazione dei corpi, può essere che anche quest’opera quasi niente sveli sull’essenza della letteratura, sul peso del giudizio, sulla labilità delle leggi per cui certe opere nascono e crescono, mentre su altre cala l’oblio e altre ancora, la maggior parte, abortiscono senza vedere la luce.²¹⁵

Tornano poi le tipiche conversazioni interne agli uffici e torna anche la figura del maestro di arti marziali citato in apertura del libro con la domanda di rito: “Quanti libri letto oggi? Quanti libri?”²¹⁶ Il romanzo si avvia alla conclusione e il cerchio si chiude ricucendo i punti lasciati in sospeso all’inizio, perché il testo si fonda su una solida struttura in cui niente è casuale, ma tutto è invece attentamente studiato e proposto per essere provato, confermato proprio come in una ricerca in cui è vero che “cercando una cosa se ne trova un’altra e il vero problema delle ricerche non è quasi mai dato dal fatto che raramente si trova subito ciò che si cerca, ma dalle infinite distrazioni che ci fanno soffermare su tutt’altro, sugli altri percorsi possibili, sulle altre piste seducenti”²¹⁷. Anche se è pur vero che in conclusione bisogna far “quadrare i conti”.

Il romanzo si conclude con “La donna che scriveva sui muri”, introdotto da un brano di un racconto western per ragazzi scritto da Virgili stesso. Franchini riporta un dialogo con una vecchia amica di Virgili, la Calcaterra, già presentata precedentemente fra i personaggi bizzarri

²¹⁴ *ivi*, pag. 258

²¹⁵ *ivi*, pp. 258-259

²¹⁶ *ivi*, pag. 262

²¹⁷ *ivi*, pag. 194

che gravitavano in Mondadori sostanzialmente per avere incarichi e danaro. È lei la donna che scrive sui muri e che accetta di raccontare a Franchini il suo rapporto con Virgili. Lo descrive come uomo maschilista ma sempre bisognoso delle donne, a cui comunque è stata legata da profondo affetto. Racconta di un oscuro commercio di pornografia nella redazione da cui venne cacciato, di amicizie equivoche con certi fattorini, del suo progetto di rapimento di uno dei figli di Achille Lauro e dei diversi tentativi di suicidio. La donna confida a Franchini i propri disturbi psichiatrici, causa dell'allontanamento fra lei e Virgili nell'ultimo periodo della loro amicizia, infine racconta il sogno in cui lei e Dante si baciano e il romanzo si conclude così.

2.4.4 *L'Abusivo e Cronaca della fine a confronto*

Sia *Cronaca della fine* quanto *L'abusivo* seguono il modello di un'inchiesta, pur se in soggettiva, vera e propria. L'uno come ricerca personale di chi si introduce nei meandri di una personalità contorta e disturbata, e l'altro come indagine dentro le dinamiche che hanno determinato la morte per mano della camorra di un amico giornalista.

In entrambi i casi Franchini esplora, attraverso una ricostruzione romanzata, due casi di realtà e proprio grazie allo strumento finzionale volge al disvelamento di ciò che di irrisolto giace nelle due vicende. È la letteratura, infatti, secondo le parole dell'autore, che tenta di “assemblare il vero con il verosimile e il falso per costruire l'illusione che il suo nuovo ordine, l'ordine di parole che ha generato possa esistere, resistere, durare”²¹⁸ stabilendo sempre quel rapporto tra realtà dei fatti e verità della scrittura, che è la cifra della narrativa franchiniana.

I due testi prendono forma, che è una forma letteraria, ad anni di distanza rispetto ai fatti accaduti: sono passati circa dodici anni dal rifiuto di Franchini a pubblicare l'ultimo romanzo di

²¹⁸ Franchini A., “Fughe dal romanzo, letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir come risposte critiche al trionfo del romanzo”, in Costa G. e Zangrilli F. (a cura di), *Giornalismo e letteratura: simposio tra due mondi*, op. cit., pag. 155

Dante Virgili e ne erano passati quindici dall'assassinio di Giancarlo Siani. L'autore ha avuto bisogno in entrambi i casi di un lungo tempo, come voleva Aristotele, per tornare sulle due vicende e riportarle alla memoria in forma di scrittura, elaborate e arricchite dall'immaginazione e per restituircele attraverso i due libri sotto forma di indagine.

Fra i due *L'abusivo* si può ascrivere più facilmente alla categoria del romanzo-inchiesta perché lo spunto è un fatto di cronaca vero e proprio laddove *Cronaca della fine* è un'indagine su un romanzo, sul suo autore e sui meccanismi di pubblicazione di un romanzo in generale, ma l'impianto formale è analogo e si rintracciano analogie nel procedere della narrazione-inchiesta

La voce narrante è in tutt'e due i casi quella dell'autore che diventa protagonista, poiché coinvolto in prima persona nelle vicende narrate, e l'articolazione del discorso si organizza secondo criteri di *dispositio* apparentemente incoerenti, in sezioni indipendenti, a sé stanti, il cui senso si rincorre attraversando spazi e tempi narrativi disomogenei per giungere di volta in volta a riprendersi ad un certo punto del testo, in un momento epifanico per il lettore. In *Cronaca della fine* la separazione dei nuclei narrativi è indicata più formalmente dalla divisione in capitoli laddove nell'*Abusivo* è segnalata graficamente da una semplice linea bianca; una sorta di montaggio cinematografico con veri e propri tagli e dissolvenze, come è stato più volte osservato²¹⁹, che rende la narrazione rotta, a tratti disorientante, e che, in questo caso sì, riproduce mimeticamente la forma caleidoscopica e polifonica della realtà rappresentata.

Così i materiali autentici si inseriscono nei due testi, secondo lo stesso principio, in un'incongruenza apparente, senza essere preceduti o seguiti da nessun elemento che ci prepari o ce ne chiarisca la necessità della posizione nel testo.

²¹⁹ vedi Ricciardi S., "Antonio Franchini, *L'abusivo*, quando la cronaca conduce alla fiction", in *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi.*, Transeuropa, Massa, 2011; Faienza L., *La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction. Eroi e anti-eroi: L'abusivo e Cronaca della fine*, in «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, 2016, eum (Edizioni Università di Macerata), pp. 291-310, <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>

A questo punto il nostro interrogativo riguarda in che modo due testi, così fortemente costruiti su materiale autentico quali interviste, documenti d'archivio, brani di testi già pubblicati, siano in realtà finzionali, ossia letterari. A che livello avviene quella manipolazione creativa che li rende letteratura pur se *non-fiction*? Banalmente sappiamo che entrambi rientrano nella categoria della narrativa per motivi grafico-editoriali: manca infatti il sottotitolo, caratteristica dei libri-inchiesta e sono pubblicati nella collana di narrativa. Ma questo non basta per trasformare “la materia grezza della vita in letteratura, evidentemente.”²²⁰ Stefania Ricciardi ha già osservato come “il processo di finzionalizzare la realtà, che ha investito non solo i media e il marketing ma anche la letteratura degli ultimi decenni, sia innescato da due impulsi discordi: da un lato contraffare, falsificare, dall'altro narrativizzare, tradurre cioè il documento in racconto. Il primo comporta l'alterazione, l'adulterazione del dato reale, che perde dunque le sue peculiarità, il secondo si limita invece alla convertibilità, che non è attenta alla natura del fondo, ma della forma.”²²¹

Secondo la studiosa si tratta in sostanza di mantenere contemporaneamente i due piani chiari senza contraffare la realtà e allo stesso tempo facendola diventare racconto. Non c'è pura invenzione ma trasfigurazione del dato di realtà in arte attraverso gli strumenti propri della scrittura letteraria.

Abbiamo osservato per esempio che uno degli strumenti attraverso cui si opera la trasfigurazione letteraria è la definizione dei personaggi anche se quasi sempre reali e che intorno ad essi si impernia la ricostruzione romanzesca.

È chiaro in *Cronaca della fine* che il personaggio Dante Virgili, già dal proprio nome si presta a questa operazione. Dante Virgili appare da principio come un personaggio letterario infatti,

²²⁰ Franchini A., in Lepri L. (a cura di), *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, op.cit.

²²¹ Ricciardi S., *Antonio Franchini, L'abusivo, quando la cronaca conduce alla fiction*, op.cit.

una sorta di doppio demoniaco che vive all'interno del proprio libro, *La distruzione*, così fortemente puntellato di cenni autobiografici, quindi in una dimensione letteraria e che allo stesso tempo vaga all'interno del testo franchiniano nello stesso modo in cui si aggirava nella realtà nei corridoi della Mondadori. Allo stesso modo la signora Calcaterra, prima presentata come uno dei tanti personaggi bizzarri che orbitavano in casa editrice, si rivela nel finale essere l'unica amica-amante di Virgili. Sta a noi lettori però vedere in lei un personaggio totalmente fittizio o una persona realmente vissuta e riabbigliata da Franchini con i panni di personaggio. In *L'abusivo* il passaggio dal fattuale al finzionale avviene, al livello dei personaggi, anche nella presentazione dei membri della famiglia in veri propri *sketch* teatrali in cui assumono il ruolo di personaggi comici nei toni, nel linguaggio e nelle situazioni da farsa. Ma è più profondamente nella *dispositio*, nel montaggio cinematografico dei singoli nuclei narrativi da cui è composto il testo, che risiede la manipolazione creativa del materiale, ossia quella trasfigurazione del materiale grezzo in letteratura.

Ricorriamo ancora a quanto già detto da Stefania Ricciardi nel suo saggio su *L'abusivo* in cui si accosta quella forma di montaggio "a vista", esposto, del procedimento narrativo di Franchini a quello di Jean Luc Godard, il quale "non intonaca i suoi film ma lascia il lavoro a vista"²²² per non nascondere la messinscena allo spettatore. E nello stesso modo Franchini esibisce l'artificio del montaggio giocando sui piani paralleli e alternativi che rivelano che siamo di fronte a un testo letterario, non a un pezzo di cronaca giornalistica. Franchini infatti si permette di trattare il tempo e l'azione in modo "scomposto", non tenta di dare un ordine lineare all'oggetto della rappresentazione anzi continua a scomporre e ricomporre la realtà in un a sorta di mosaico costituito da nuclei-immagini-sequenze in cui si esplica il gioco fra realtà e messinscena.

In *Cronaca della fine* la costruzione narrativa è analoga, con la sola differenza che ciascun blocco narrativo è anticipato da un titolo che dovrebbe facilitare l'orientamento. Di fatto anche

²²² Ricciardi S., *ivi*

qui, o forse maggiormente qui, dove la storia dentro la storia mescola ancora di più le carte e il confine tra realtà e finzione è più sottile, il gioco della manipolazione creativa è scoperto e proprio questo fa sì che la materia diventi *novel*, non semplice resoconto.

In conclusione, come più volte è stato detto, entrambi i romanzi sono due testi sulla scrittura, in particolare sul destino a cui rispettivamente i due protagonisti Virgili e Siani la scrittura ha legato:

Giancarlo è morto per aver scritto e per non essersi accorto, per non aver capito fino in fondo che cosa stava scrivendo.²²³

2.4.5 Franchini sulla *non fiction*: le vie di fuga dal romanzo

Se avessi saputo scrivere avrei fatto lo scrittore, non il giornalista.²²⁴

Il danno inferto dalla letteratura è, il più delle volte, un danno assai 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.²²⁵

Franchini si interroga costantemente sul senso, la funzione e il valore della letteratura in quelle anse metanarrative che punteggiano regolarmente, di continuo la narrazione; e la citazione con cui si apre questo paragrafo è una delle tante “testimonianze” di questa peculiarità della sua scrittura, in cui ci confessa la sua “indecisione” sulla funzione e sul valore della letteratura soprattutto rispetto al giornalismo.

²²³ *L'abusivo*, pag. 144

²²⁴ *ivi*, pag. 168

²²⁵ *ivi*, pag.81

La letteratura, dice, non è tanto pericolosa mentre la cronaca, in un mondo in cui la linea di demarcazione fra bene e male è ormai sfilacciata e soprattutto qualsiasi verità può essere sfruttata o manipolata per ricavarne la propria interpretazione, diventa sospetta; e quindi non resta che affidarsi alla letteratura, la cui manipolazione intrinseca serve piuttosto a mondare, pulire la propria voce, le proprie parole per renderle “presentabili”, forse, al mondo esterno:

Meglio la letteratura, che serve a poco, ma almeno è afona, avrebbe la voce dell’interiorità, cioè quella che noi vogliamo darle. 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.²²⁶

Ancora una volta, dunque, a quale forma di letteratura fare appello in un momento di superamento, forse addirittura di rifiuto, dell’estetica autoreferenziale postmoderna, e di riproposta della questione del realismo? Certamente non ad una letteratura che cancelli del tutto la lezione postmodernista, e nemmeno che si ripieghi nelle formule di un realismo ottocentesco, ma ad una che sia capace di rielaborare sia le modalità di espressione che l’oggetto stesso della rappresentazione.

Franchini si esprime al riguardo molto esplicitamente anche in altri contesti che non siano i suoi libri e indica, quantomeno per sé stesso, la strada della *non fiction narrative*, come unica “via di fuga dal romanzo” in un momento in cui il romanzo, pur essendo messo in discussione su più fronti, continua a manifestare con eroica resistenza la sua vitalità anche se con, o grazie a, una veste nuova, ibrida e eterodossa:

²²⁶ *ivi*, pag. 238

Sostituire alla fiction la realtà - sia quella brutale della cronaca vera, sia le sue forme non dirette ma plausibilmente declinate nelle molteplici possibilità del post naturalismo - impostare cioè o narrazioni sul genere del *new journalism* americano nella scia di Truman Capote o Tom Wolfe o convertirsi alla via del noir che, a un certo punto, dalla metà degli anni Novanta in poi si trasforma da sentiero quasi iniziatico a via maestra, vero e proprio mainstream della narrativa italiana, significa davvero far saltare i giochi più scontati, infilare nel vecchio meccanismo della fiction il granello di sabbia - la verità dei fatti - capace di produrre nuovi effetti, nuove rifrazioni, cortocircuiti più interessanti?

Per curioso che possa sembrare, quando un letterato puro decide di porre dei fatti veri al centro della sua narrazione, non lo fa mai per conferire maggior concretezza a un gioco che teme possa chiudersi in una dimensione troppo gratuita e intellettualistica, ma, al contrario, per dimostrare fino a quali paradossali conseguenze la realtà possa spingersi nell'imitazione della letteratura. Questo è l'approccio di un letterato puro come Sciascia, che per tutto *L'affaire Moro* (1978) non fa che ribadire come il sequestro dello statista ricalchi un copione ultraletterario, ora borgesiano, ora pirandelliano, ora scespiriano.²²⁷

Sostituire alla *fiction* la realtà quindi, non per conferire concretezza al narrato ma per rovesciare l'assunto del realismo tradizionale. Siamo di fronte ad una rappresentazione della realtà che aspira a dimostrare come il mondo possibile della letteratura non sia là per rispecchiare semplicemente il mondo reale bensì per scoprire che essa, la letteratura, è di per sé una struttura così complessa da individuare e contenere tutte le possibili variabili della realtà stessa.

2.4.6. Dopo Sciascia prima di Saviano (padri e figli poetici)

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone²²⁸ (T.S. Eliot)

²²⁷ Franchini A., "Fughe dal romanzo: letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir", op. cit., pp. 12-13

²²⁸ Eliot T.S., *Tradition and individual talent*, in «The Egoist», 1919, ripubblicato in *The Sacred Wood*, Methuen, London, 1920

Come già accennato (nell'introduzione alla ricerca), uno degli aspetti cruciali, o meglio uno dei nodi di questo lavoro, è rappresentato da una sorta di procedimento di "agnizione", per utilizzare un termine specifico del campo della retorica, che ci consente di rintracciare nella storia del nostro passato più recente i germi dell'attuale tendenza della narrativa nostrana, e di Franchini nello specifico, oggi particolarmente volta verso una rinnovata attenzione alla realtà, attraverso un approccio di segno autobiografico, imbevuto di saggismo e di riflessioni argomentative, che riprende in sostanza modalità di contaminazione già sperimentate sia dai grandi scrittori del modernismo occidentale novecentesco prima, che dai nostri autori "locali" a partire dal secondo dopoguerra, ossia dagli scrittori italiani nati negli anni '20 e attivi fino agli anni '80. In altri termini, piuttosto che di agnizione, si potrebbe far riferimento al concetto condiviso di interstestualità; ma l'agnizione come lavoro di indagine e scoperta, alla stregua dell'operazione che si attua nella lettura dei romanzi gialli o delle commedie, sembra più calzante in quanto riguarda dei procedimenti di indagine, scoperta e riconoscimento attraverso l'individuazione di elementi ricorrenti che conducono alla soluzione finale.

Pertanto, restringendo il campo a pochi modelli esemplari a cui fare ricorso in questa analisi e per tentare di circoscrivere la ricerca soprattutto all'opera di Antonio Franchini, di cui ci si occupa in qui, vorrei dimostrare in quale misura Leonardo Sciascia, soprattutto quello dei racconti-inchiesta - *Lo smemorato di Collegno*, *La scomparsa di Majorana*, *L'affaire Moro*, *Gli atti relativi alla morte di Roussel* - sia emerso ai nostri occhi non tanto come modello quanto come predecessore in una cornice di tradizione in senso eliotiano. All'interno di questo ragionamento abbiamo quindi collocato i due romanzi inchiesta di Franchini in una zona intermedia, di cerniera, fra Sciascia e Saviano²²⁹.

²²⁹ Si confronti al riguardo R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, pp. 29-35, in cui il critico individua una sorta di primato dello scrittore siciliano nella adozione di un tipo di narrativa ibrida, "uno degli esempi moderni più consapevoli in vista della contaminazione tra indagine storico-saggistica e romanzo, ovvero tra giornalismo e letteratura". [...] L'opera di Sciascia rappresenta, inoltre, la migliore via d'accesso a una certa tradizione italiana, in primo luogo etica, di indagine letteraria della realtà"

Si tratta evidentemente di una collocazione relativa esclusivamente al contesto italiano e in particolare moderno-contemporaneo, a cui vogliamo guardare come “tradizione” attraverso la lente di *Tradition and Individual Talent*²³⁰ di T.S. Eliot per osservare in che modo i testi di Franchini intervengono nella tradizione già formata e come la modificano, che cosa vi aggiungono, preparando così il terreno per la tradizione a venire che noi abbiamo individuato per praticità in quella inaugurata da *Gomorra* di Saviano. È chiaro che, come non si può parlare di tangenza assoluta tra i testi di Franchini e quelli di altri autori contemporanei che si sono espressi per mezzo del *non fiction novel*, (penso ai più prossimi, quali Albinati, Veronesi, Affinati), allo stesso modo non si può dire che i due testi-inchiesta di Franchini siano una riproposizione piatta del racconto-inchiesta sciasciano. Infatti, la lente è proprio quella eliotiana secondo la quale le vere nuove opere d’arte si innestano in un sistema, un ordine ideale, per alterarne le relazioni, le proporzioni, conformandosi ad esso cioè stabilendo un nuovo ordine, come dice Eliot. Si tratta quindi di individuare in quale punto della tradizione entra Franchini e quali cambiamenti vi apporta, e in particolare che germi ha innestato alla luce della tradizione successiva, quella inaugurata da *Gomorra* di Saviano nel 2006.

What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. To conform merely would be for the new work not really to conform at

Allo scrittore/intellettuale portatore [...] dell’utopia di “una ragione non autoritaria, rivolta verso nuove e sconosciute frontiere di libertà.” .

dunque affidato il compito di essere, come Sciascia dice di se stesso, “l’intellettuale pi. ‘disorganico’ o ‘anorganico’ che ci sia”, in grado di sviluppare una riflessione diversa da quella vulgata, perché. pi. complessa e consapevole. Ivi, p. 29.

²³⁰ Eliot T.S., op.cit.

all; it would not be new, and would therefore not be a work of art. And we do not quite say that the new is more valuable because it fits in; but its fitting in is a test of its value – a test, it is true, which can only be slowly and cautiously applied, for we are none of us infallible judges of conformity. We say: it appears to conform, and is perhaps individual, or it appears individual, and may conform; but we are hardly likely to find that it is one and not the other.²³¹

Il discorso di Eliot ha evidentemente a che fare anche con l'idea di canone letterario, successivamente messa in crisi da diversi studiosi e critici²³²; ma in questa sede non intendiamo entrare nel dibattito già ampiamente discusso, quanto invece prendere in prestito l'idea di una tradizione infinita sempre pronta a essere modificata dalle opere d'arte successive che vi entrano in contatto, come fanno appunto i romanzi-inchiesta di Franchini rispetto a quelli di Sciascia e come in seguito Saviano farà con la "tradizione franchiniana".

I testi di Franchini entrano nella cosiddetta tradizione intorno agli anni Duemila, in un momento in cui l'"euforia" postmoderna si sta estinguendo, pur non essendo ancora del tutto spenta, e certamente Franchini ne porta le tracce. Ma è pur vero che egli è anche figlio di una tradizione sciasciana, precisamente quella dei racconti non finzionali basati su fatti di cronaca in cui si innesta con i due romanzi su cui ci siamo concentrati in questo capitolo.

Due sono i punti di intersezione della narrativa non finzionale di Franchini con quella sciasciana: la struttura a inchiesta e l'accostamento alla realtà dei fatti.

²³¹ Eliot T.S., da *Tradition and individual talent*, op. cit.: "Quello che accade quando viene creata una nuova opera d'arte è qualcosa che accade contemporaneamente a tutte le opere d'arte precedenti. I monumenti esistenti formano un ordine ideale fra loro che viene modificato dall'introduzione della nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è completo prima dell'arrivo della nuova opera; affinché l'ordine perduri dopo l'intervento della novità, l'intero ordine esistente deve essere, anche se leggermente, alterato; e così le relazioni, le proporzioni, i valori di ciascuna opera vengono aggiustati secondo il tutto; e questa è la conformità tra vecchio e nuovo. Conformarsi semplicemente sarebbe per la nuova opera non conformarsi veramente del tutto; essa non sarebbe nuova, e non sarebbe pertanto un'opera d'arte. E non diciamo proprio che il nuovo ha più valore perché si adatta bene; ma il suo adattarsi rappresenta una prova del suo valore - un test, è vero, che può essere fatto solo lentamente e cautamente, poiché nessuno di noi è giudice infallibile di conformità. Noi diciamo: sembra essere conforme, forse è individuale, oppure appare individuale e può essere conforme; ma difficilmente riusciremo a capire che si tratta di uno e non dell'altro." (trad. mia)

²³² Vedi Domenichelli M., [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_(XXI-Secolo)/), *Il canone europeo, Esiste un canone europeo?* e Luperini R., *Due nozioni di canone*, in «Allegoria», 29-30, 1998.

In Sciascia l'accostamento alla realtà avviene in maniera apertamente critica e ha soprattutto a che fare con il contesto storico a lui contemporaneo laddove Franchini non ha mai a che fare con grandi eventi, le *news*, e non è esplicitamente critico ma lo è piuttosto in filigrana, in sottofondo, precisamente nell'atteggiamento tenuto nei confronti della narrazione ufficiale:

Qualcuno osserverà che per ogni processo esiste una verità giudiziaria, che è cartacea e documentale, e una verità storica parallela e non necessariamente sovrapponibile. Con la prima si scrivono le sentenze e si mettono in luce i fatti verificati, con la seconda si capiscono gli sfondi, i contesti, e si può cercare di intuire quanto non si è potuto né mai si potrà dimostrare.²³³

Sia in *La scomparsa di Majorana*²³⁴ che in *L'affaire Moro*²³⁵ Sciascia ricostruisce gli eventi per giungere a una visione originale e parallela rispetto alla narrazione ufficiale, e quindi una visione critica, in opposizione ad essa. D'altro canto, come Franchini con *L'abusivo*, egli rivolge l'attenzione anche a vicende di cronaca minori come nel caso di *Il teatro della memoria*²³⁶ o di *Atti relativi alla morte di Raymond*²³⁷ con lo stesso metodo di indagine critica rispetto alla narrazione ufficiale, ossia proponendo nuove letture, cercando le connessioni e le coincidenze fra cose e fatti. Con lo stesso sguardo procede infatti Franchini: "Altra cosa è che tu invece fai l'inchiesta, cioè leggi con intelligenza una realtà e stabilisci dei nessi."²³⁸ Si tratta in entrambi gli autori di indagini eterodosse che comunque si basano su un esteso uso di documenti autentici. E proprio questa attenzione documentaristica rappresenta la vicinanza di sguardo alla realtà fattuale e, in egual misura, la comune distanza dal realismo storico di entrambi. Infatti, l'uso dei documenti autentici nei testi dell'uno e dell'altro è teso più a rinforzare

²³³ *L'abusivo*, pag. 192

²³⁴ Sciascia L., *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano, 1997

²³⁵ Id., *L'affaire Moro*, Sellerio Editore, Palermo, 1978

²³⁶ Id., *Il teatro della memoria*, Einaudi, Torino, 1981

²³⁷ Id., *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio Editore, Palermo, 1979

²³⁸ *L'abusivo*, pag. 108

la narrazione finzionale, a individuare connessioni, che a dare prova di autenticità. I documenti riportati rappresentano spunti per ragionamenti che portano a conclusioni alternative alla narrazione ufficiale (sia *L'affaire Moro* o *Lo smemorato di Collegno* che *L'abusivo*) o addirittura segnalatori che rimandano a un mondo finzionale quasi precedente a quello fattuale. Scrive Sciascia, infatti, suggerendo un rimando al mondo della letteratura nella vicenda di Raymond Roussel:

Innegabilmente, ci sono molti punti oscuri negli ultimi giorni di vita e nella morte di Raymond Roussel; e se si declinano dal punto di vista del sospetto, la vicenda assume un che di misterioso, da detective-story.²³⁹

E quando Franchini afferma che “in quest’uso della storia per ribadire la letteratura, Sciascia era stato precursore”,²⁴⁰ mostra di riconoscere nello scrittore siciliano un pioniere di un genere che lui decide di abbracciare con convinzione e a cui apporta il proprio contributo, nella stessa convinzione che la forza della scrittura sciasciana stia anche nella capacità di individuare connessioni e di rintracciare negli avvenimenti reali tracce di ciò che già è letteratura, di un mondo finzionale preesistente.

In questo senso siamo convinti che la narrativa non finzionale di Franchini si inserisca nella tradizione “sciasciana” del romanzo-inchiesta e si “conformi” ad essa in senso eliotiano, ossia modificando i rapporti all’interno dell’assetto esistente soprattutto in relazione a quel ritorno alla realtà di cui spesso Franchini è definito il capostipite.

Precursore, appunto, dice Franchini di Sciascia, di un approccio alla realtà (e alla letteratura) che lui stesso riprenderà, ma arricchendola di un autobiografismo che vedremo poi evolversi nella prepotente presenza dell’io testimoniale con cui *Gomorra* avvierà una nuova tradizione.

²³⁹ Sciascia L., *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio Editore, Palermo, 1979, pag. 43

²⁴⁰ Franchini A., “Fughe dal romanzo, letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir come risposte critiche al trionfo del romanzo”, op.cit., pag.13

Sta infatti nell'autobiografismo, nell'esposizione del proprio vissuto, nell'impegno a "metterci la faccia", la novità apportata alla tradizione del cosiddetto romanzo-inchiesta sciasciano da parte di Franchini. Vi è una nuova dimensione interiore e intima che si manifesta attraverso la narrazione autobiografica, assente sia in Sciascia che nella più ampia tradizione americana, che diventa una sorta di collante fra il saggismo derivante dalla ricostruzione dei fatti attraverso i documenti e la narrazione letteraria. Come abbiamo osservato precedentemente infatti è esattamente il coinvolgimento in prima persona dell'autore che consente di fare il salto dalla dimensione singola a quella universale in un modo per cui quella forma di saggismo che permea tutta la scrittura di F rappresenta proprio il momento di approdo al livello universale a partire dal livello privato, soggettivo e quindi singolo.

Nel saggio dedicato a *L'affaire Moro*, contenuto nella raccolta *Settanta*,²⁴¹ Marco Belpoliti riferisce che il testo è stato definito "un libro funebre" così come lo è *L'abusivo*, testo che viene letto anche come canto funebre per l'amico giornalista defunto. I due testi condividono questa peculiare postura da parte dei due autori nei confronti di un evento funebre il quale però, nel primo caso riguarda un personaggio pubblico e importante per tutta la nazione, mentre nel caso di Franchini l'occasione è ancora una volta data da un evento a lui prossimo, pur se di pubblica conoscenza, a conferma del tratto autobiografico franchiniano che segna la distanza fra i due autori.

Si rintracciano invece nelle rispettive "inchieste" un comune accostamento ai fatti e una narrazione che non implicano dinamicità di azioni, colpi di scena o l'accumulo di personaggi ma piuttosto il dispiegamento dei fatti in una modalità narrativa più lenta, pacata e riflessiva, a tratti saggistica, appunto; la prima con un tratto più scientifico, forse più rigoroso, la seconda con sfumature più intime.²⁴²

²⁴¹ Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001

²⁴² Nel nostro caso, la funzione anti-narrativa del saggio all'interno del testo rallenta il flusso della narrazione. Infatti, inserendosi in una dimensione narrativa e temporale quale il romanzo, in qualche modo frena lo svolgersi dell'intreccio, procurando un effetto di sospensione e di dilatazione del tessuto narrativo.

Parte quindi da questa dimensione personale, dalla presenza dell'io, la tradizione che Franchini inaugura e che apre la strada proprio alla "tradizione" a sua volta inaugurata da Gomorra, che si manifesta e si definisce appunto attraverso il prepotente ritorno all'io autoriale.

Infatti, con Gomorra non possiamo non riconoscere che la "tradizione" del racconto-inchiesta prende una nuova svolta e che la forte presenza autoriale ne diventa cifra distintiva. Come già abbiamo ricordato in apertura del capitolo 2, d'altronde, questa necessità di ripartire da sé non sembra una novità assoluta in momenti storici opachi: diventa novità il modo e il momento in cui essa (cioè, la necessità) ricompare, in particolare dopo lunghi anni di "assenza dell'io".

Quando il presente storico appare opaco e incomprensibile, raccontare la propria vita assume il valore di un gesto primario per interpretare il mondo. Le fortune dell'auto-biografia nascono soprattutto da questo elementare desiderio di coerenza: scrivere di sé diventa un modo per riappropriarsi del senso profondo degli eventi; raccontare la propria storia si fa guerriglia privata contro l'avanzata del caos. Che si tratti di autobiografie vere e proprie o di memorie raccolte, sulla pagina i protagonisti dei periodi più cupi della Storia italiana diventano eroi antieroe di storie ad alto tasso di narrabilità, in un doloroso dipanarsi di destini personali che si fanno vicenda collettiva»²⁴³

Invece Saviano successivamente, ma non troppo più avanti, declinerà l'autobiografismo di Franchini affermandosi con un io straripante, invadente, assertivo che utilizzerà non solo come prova di autenticità dei fatti ma anche come mezzo per trasformare il dato in racconto, per operare la manipolazione letteraria che ha reso il testo anche romanzo, appunto, facendosi protagonista di un racconto-viaggio "nell'universo del male". Siamo già distanti dall'inchiesta narrativa di *L'affaire Moro*, in cui non c'è ombra di prove che confermino le ricostruzioni operate

²⁴³ Barengli M., *Ripartire dalla propria storia personale*, in V. Spinazzola, (a cura di), «Tirature», 10, Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 43-53

da Sciascia, il quale invece procede con metodo scientifico, linguistico e filologico, in un'analisi dei documenti scevra di qualsiasi implicazione personale mentre in *Gomorra* è proprio la presenza dell'io, fisicamente, all'interno della narrazione di cui l'autore è protagonista che segna la svolta sia rispetto al romanzo inchiesta alla Sciascia che alla Capote.

L'io franchiniano discreto, rovesciato ma pur sempre presente, diventa in Saviano sfacciata presenza, corpo che testimonia e autentica i fatti anche e proprio quando la narrazione si fa ricostruzione letteraria. In questo crediamo che Saviano si sia inserito in una tradizione preesistente e che l'abbia certamente modificata almeno fino a che non ci troveremo di fronte a una nuova opera d'arte che a sua volta apporterà nuove modifiche). La riflessione di Stefania Ricciardi a questo riguardo è inequivocabile, e ci trova d'accordo, poiché individua in *Gomorra* le basi per una svolta rispetto al *non fiction novel* e al *new journalism*- a cui lo stesso Saviano riconosce di essere debitore - ma, aggiungiamo noi, anche rispetto alla tradizione italiana che lo precede:

Che *Gomorra*1 sia un libro dagli effetti devastanti è un dato di fatto.

Che abbia varcato una soglia di non ritorno per gli scritti giornalistici tradotti in forma narrativa è ancora da appurare.

Incarnando quella «verità trasformata in visione»² cui allude Saviano, riferendosi allo scrittore americano William T. Vollmann, uno dei suoi modelli dichiarati insieme a Truman Capote e a Michael Herr, *Gomorra* getta le basi per un nuovo modo di narrare la realtà che pone non poche incognite, se è vero che oggi, a cinque anni dalla pubblicazione di questo megaseller esportato nel mondo intero, ci si interroga ancora sulla sua essenza: letteratura o *fiction* letteraria?²⁴⁴

²⁴⁴ Ricciardi S., *Gomorra e l'estetica documentale nel nuovo millennio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interferences», 7, novembre 2011

Bibliografia

Albinati E., *Maggio Selvaggio*, Mondadori, Milano, 1999

Baghetti C., Comberiat D., (a cura di), *Lo stato degli studi sulla non-fiction in Italia. Contro la finzione*, 2018, pp.7-16; [hal-02636842](#).

Barenghi M., *Ripartire dalla propria storia personale*, in V. Spinazzola (a cura di), «Tirature», n. 10, Il Saggiatore, Milano, 2010, pag. 43-53

Barthes R., *Structure du fait divers*, in *Méditations*, Paris, 1962; poi in *Essais Critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, pp.188-197; ed. it. *Struttura del fatto di cronaca*, in Gianfranco Marrone, a cura di, *Saggi Critici*, Torino: Einaudi, 2002.

Id., *Le discours de l'histoire*, in «Information sur les Sciences sociales», vol.VI-4, agosto 1967. Poi in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 153-166; ed. it. “Il discorso della storia”, in *Il brusio della lingua*, trad. Bruno Bellotto, Einaudi, Torino, 1988, pp. 137-149.

Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001-2010

Benedetti C., Petroni F., Policastro G., Tricomi A., “Roberto Saviano, *Gomorra*”, in «Allegoria», n. 57, pp. 173-195

Bertoni C., *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma, 2009

Bloom H., *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace New York, 1994; *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, traduzione di Saba Sardi F. Milano, Bompiani, 2005.

Id., *The anxiety of influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973

Bovo-Romoeuf M. e Ricciardi S. (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Cesati Editore, Firenze 2006

- Calvino I., *I libri degli altri*, Einaudi, Torino, 1991
- Capote T., *In Cold Blood*, New York, Random House, New York, 1966
- Casadei A., “La cronaca, l’indagine, l’autobiografia: riflessioni su fiction e non-fiction a partire da ‘L’abusivo’ di Antonio Franchini”, in M. Bovo-Romoeuf, S. Ricciardi S., (a cura di), *Frammenti d’Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, Franco Casati, Firenze, 2006
- Id., “La letteratura dell’esperienza. Storie di ordinaria Gomorra”, in R. Polese, *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Guanda, Parma, 2008, pp. 17-25
- Id., *Gomorra e il naturalismo 2.0*, in «Nuovi Argomenti», n. 45, gennaio-marzo 2009, pp. 230-249
- Ceccarelli M., *Come si trasforma in letteratura la materia della vita. Una nota su “L’abusivo” di Antonio Franchini* in academia.edu, consultato l’ultima volta il 18/05/2022
- Contarini S., De Paulis-Dalembert M. P., Tosatti A. (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, 2016
- Costa G., Zangrilli F. (a cura di), *Giornalismo e letteratura: simposio tra due mondi*, Atti del Simposio Internazionale su Giornalismo e Letteratura tenutosi a Roma presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione Sociale dell’Università Pontificia Salesiana il 18 novembre 2005, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005
- D’Angelo P., *Verità e finzione nella narrativa contemporanea* in «Le parole e le cose», 11/06/2013
- De Silva D., *Quando scriviamo da giovani: il mestiere di crescere produce letteratura*, in «Il Mattino», febbraio 2003
- Derrida J., *Breve Storia della menzogna*, Castelvecchi editore, Roma, 2006; titolo originale *Histoire du mensonge*, Editions de l’Herne, 2005

Di Stefano P., *Sciascia, il pioniere della letteratura che raccontò il mondo reale*, in *Il Corriere della Sera*, 30/06/2016

Domenichelli M., *Il canone europeo, Esiste un canone europeo?* in [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_(XXI-Secolo)/) Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014

Id., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», n. 57, 3, 2008, pp. 26-54

Id., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», n. 64, 2, 2011, pp.15-50.

Id., “Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi”, in Serkowska H., (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

Id., *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in leparoleelelese.it, 19/11/2012

Eliot T.S., *Tradition and individual talent*, in «The Egoist», 1919, ripubblicato in *The Sacred Wood*, Methuen, London 1920; tr. it. *Il bosco sacro*, a cura e con uno studio di L. Anceschi, Muggiani, Milano, 1946

Faienza L., *La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction. Eroi e anti-eroi: L'abusivo e Cronaca della fine*, in «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, Edizioni Università di Macerata, Italy, 2016, pp.291-310 <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>

Falcetto B., *Ibridare finzione e realtà*, in V. Spinazzola (a cura di), «Tirature», “Il New Italian Realism”, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 41-45

Fattori V., *L'affaire Moro: Sciascia sulle tracce del prigioniero*, in «Minima&Moralia», 9/05/2020

- Ferretti C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004
- Ferroni G., *Vivere e scrivere dopo "Gomorra". L'inferno e la bellezza per Saviano*, in «l'Unità», 1/07/2009
- Ficara G., *I fatti separati dai romanzi*, in «Il sole 24 ore», 26/06/2011
- Franchini A., “Fughe dal romanzo, letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir come risposte critiche al trionfo del romanzo”, in Costa G. e Zangrilli F. (a cura di), *Giornalismo e letteratura: simposio tra due mondi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2005
- Id., *Quando vi ucciderete maestro?* Marsilio Editori, Venezia, 1996; Universale Economica, 2019
- Id., *L'Abusivo*, Marsilio Editori, Venezia, 2001
- Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003; Universale Economica, 2019
- Id., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editori, Venezia, 2010
- Id., *Quando scriviamo da giovani*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2003
- Gimmi A., *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, Il Saggiatore, Milano, 2011
- Jansen M., “Il vero spettacolo è un altro”, in Bovo-Romœuf M. e Ricciardi S. (a cura di), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005*, Franco Cesati Editore, Firenze 2006
- Lacan J., *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964* Éditions du Seuil, Paris, 1973; Edizione italiana *Il seminario XI, I quattro concetti fondamentali della psicanalisi, 1964*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1979 e 2003
- La Capria R., *Polifonia napoletana per una colpa civile*, in «il manifesto», 29/08/2001.
- La Gioia N., *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020

- Langrilli F., “*L’abusivo*” un romanzo metagiornalistico, in «Il Cristallo», n. 1 aprile 2003
- Lepri L., (a cura di), *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano, 1997
- Luperini R., *Due nozioni di canone*, in «Allegoria», n. 29-30, 1998
- Mailer N., *The Armies of the Night*, New York: New American Library, 1968; ed. it. *Le armate della notte*, trad. Ettore Capriolo, Mondadori. Milano
- Marchese L., *Autenticità*, in «Narrativa» nuova serie, n. 41, 2019
- Id., *Storiografie del presente? Per una ridiscussione della non-fiction su esempi italiani dagli anni '90 (Covacich, Petrignan, Rastello)*, in «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, Edizioni Università di Macerata, Italy, 2016, pp. 202-244
- Mazzarella A., *Politiche dell’irrealta. Sulle nuove frontiere del realismo letterario*, leparolee-
leccose, 14/01/2013
- Mongelli M., *Il reale in finzione. L’ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», iv, 2015, pp. 165–184
- Id., *Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer*, in «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, Edizioni Università di Macerata, Italy, 2016, pp. 53-81
- <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>
- Palumbo Mosca R., *L’invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell’Italia contemporanea*, Gaffi Editore, Roma, 2014
- Id., *Prima e dopo Gomorra: non-fiction novel e impegno*, in: Antonello P. and Mussnug F., eds. *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture. Italian Modernities (4)*, Peter Lang, Oxford, pp. 305-326.
- Pellini P., *Lo scrittore come intellettuale. Dall’affaire Dreyfus all’affaire Saviano: modelli e stereotipi*, in «Allegoria», 63, 201, pp. 135-163

- Pellizzi F., “*In scrittura la materia della vita.*” *Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXVII, (gennaio-giugno) 2006
- Perrella S., *Reato di scrittura*, «L’Indice dei libri del mese», 9/09/2001
- Perrone D., “*Scrittura e verità nell’opera di Leonardo Sciascia*”, in De Caprio C. e Vecce C. (a cura di), *L’eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell’incontro di studi Napoli, Università degli Studi di Napoli, 6-7 maggio 2010
- Piras A., *Oltre la cronaca: "L'affaire Moro" di Leonardo Sciascia tra storia e letteratura* in «Todo Modo. A Journal of Sciascia Studies», II, 2012
- Plimpton G., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, in «New York Times Book Review», 16/01/1966.
- Ricciardi S., “*Antonio Franchini, L’abusivo, quando la cronaca conduce alla fiction*”, in *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi.*, Transeuropa, Massa, 2011
- Id., *Gomorra e l’estetica documentale del nuovo millennio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», 7/11/2011
- Rivoletti C., *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», 71-72, pp. 98-114
- Rondini A. (a cura di), *Pianeta non-fiction*, «Heteroglossia », n. 14, 2016
- Saviano R., *Gomorra. Viaggio nell’impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, 2006
- Id., *L’odiatore*, in «Nazione Indiana», 04/05/2004, <[http://www.nazioneindiana.com/2004/05/04/l’odiatore](http://www.nazioneindiana.com/2004/05/04/l'odiatore)>.

- Schaeffer J.M., *Fictional vs. factual*, in *The living handbook of narratology*, 19/10/2009, <http://www.lhn.uni-hamburg.de>
- Sciascia L., *L'affaire Moro*, Sellerio Editore, Palermo, 1978
- Id., *Il teatro della memoria*, Einaudi, Torino, 1981
- Id., *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio Editore, Palermo, 1979
- Id., *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano, 1975
- Id., *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, Adelphi, Milano, 2018
- Searle J., *The logical status of fictional discourse*, in *New Literary History*, Vol. VI, pp. 319-332. Poi in *Expression and meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Id., *Literature and Language between Fiction and non Fiction: a Matter of Commitment. An interview with John Searle*, di Cordello A. e Toracca T., in «Allegoria», n. 75, pp. 35-50
- Serkowska H. (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà, scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011
- Simonetti G., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 95-136.
- Siti W., *Contro l'impegno: Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli, Milano, 2021
- Spinazzola V., *Apologia degli scrittori giornalisti*, in «Tirature» n. 15, Il Saggiatore, Milano, 2015, pp. 11-14
- Tirinnanzi De Medici C., *Il romanzo italiano contemporaneo, dalla fine degli anni settanta a oggi*, Carocci Editore, Roma, 2018
- Id., "Sciascia e le strutture narrative contemporanee", in Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, 10-13/09/2014), Adi editore, Roma, 2016
- Veronesi S., *Cronache italiane*, Mondadori, Milano, 1992

Virgili D., *La distruzione*, prima edizione Mondadori, Milano, 1970; il Saggiatore, Milano, 2004

White H.V., *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1987

Wolfe T., *New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973

Id., *The birth of 'The New Journalism'*, in «New York Magazine», 14/02/1972.

Zizek S., *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi Editore, Sesto San Giovanni, 2017

2.5 Una peculiare letteratura del lavoro. A proposito di: *Esordi e Raggiri*, 1992; *L'abusivo*, 2001; *Cronaca della fine*, 2003; *Memorie di un venditore di libri*, 2000; *Leggere possedere vendere bruciare*, 2022

In questa sezione ci soffermeremo sul tema della rappresentazione del lavoro nell'opera di Franchini attraverso la lettura di testi e una raccolta di racconti che possono essere ricondotti, anche se non del tutto essere ascritti, alla tradizione della cosiddetta letteratura del lavoro. Abbiamo già osservato nel capitolo precedente in che modo Franchini si inserisce nella tradizione del romanzo inchiesta e analogamente intendiamo fare qui relativamente a questo filone della letteratura italiana a partire ancora una volta dal secolo scorso.

Questa prospettiva ci consente di rintracciare, da un punto di vista sia tematico-referenziale che formale, ascendenze, anticipazioni e peculiarità della narrativa di Franchini e ci riconduce all'idea centrale di una "letteratura della realtà" a cui continuiamo a fare riferimento nel nostro studio sull'autore. Come altri temi, spesso definiti "ossessioni" dallo stesso Franchini, quali la letteratura e lo sport di combattimento, la "professione bislacca di lettore di libri"²⁴⁵ scorre in maniera parallela rispetto al nucleo centrale nella gran parte dei suoi testi. Così, in fondo, tutta la sua opera ci appare come un lungo romanzo autobiografico di formazione.

E proprio questo aspetto ci darà conferma del rapporto fra autobiografismo e aderenza alla realtà di cui abbiamo parlato nei capitoli precedenti, in quanto la rappresentazione del lavoro sembra proprio uno dei temi che più diffusamente si sono prestati a partecipare a quel 'ritorno alla realtà' nel senso che abbiamo visto accadere nella letteratura dell'estremo contemporaneo.

²⁴⁵ *Cronaca della fine*, pag. 9. Il romanzo si apre con un riferimento al proprio maestro di Haikido che, non comprendendo esattamente che lavoro facesse il protagonista, quotidianamente gli chiedeva che libri avesse letto. È una modalità di anticipare, annunciare implicitamente qualcosa e lasciare il lettore sospeso.

Sono quattro i testi in cui il tema del lavoro, in particolare del proprio, emerge con maggiore forza. Si tratta, in ordine di pubblicazione, di *Esordi e raggiri* (1992), *L'abusivo* (2001), *Cronaca della fine* (2003) e *Memorie di un venditore di libri* (pubblicato nel 2011 ma scritto nel 2000), e la raccolta di racconti *Leggere, possedere, vendere, bruciare*, testi sui quali ci concentreremo in particolare pur facendo riferimenti e cenni anche ad altri.

Abbiamo ribadito finora il carattere essenzialmente autobiografico della scrittura di Antonio Franchini e vogliamo osservare come anche il racconto del lavoro in Italia abbia avuto i suoi esordi con scritti di esperienze vissute e narrate in prima persona, pertanto nel segno dell'autobiografismo. Intendiamo infatti osservare come, anche storicamente, l'autobiografismo abbia rappresentato già in principio lo strumento narrativo d'elezione per il racconto del lavoro e abbia contribuito a dare una nuova linfa in termini formali ad una narrativa che secondo critici quali soprattutto Vittorini, Calvino o Fortini non era in grado di stare al passo con la realtà che era chiamata a rappresentare. Torneremo quindi indietro fino ai primi decenni del secolo scorso per vedere quali furono i primi esperimenti di rappresentazione "letteraria" del lavoro nei termini in cui l'abbiamo conosciuta nel '900.

2.5.1 La matrice autobiografica della letteratura del lavoro

La storia della letteratura italiana contemporanea (si tralascerà di fare riferimenti a momenti e tendenze precedenti quali quella dell'Ottocento Verista) ha visto due momenti chiave in cui il lavoro si è imposto con forza come tema e come strumento di lotta nella scrittura letteraria. Si tratta evidentemente della cosiddetta "narrativa industriale", che in Italia conobbe una notevole stagione soprattutto intorno agli anni '50/'60 e di quella "aziendale", che ha trovato spazio più recentemente in seguito alla trasformazione epocale del mercato del lavoro con il passaggio dall'economia industriale all'economia post-industriale.

Cosicché la nostra riflessione sulla rappresentazione della professione di “lettore di libri” che Franchini svolge si pone certamente a partire dalle cinque opere menzionate sopra ma anche, e necessariamente, sullo sfondo di questi due importanti filoni letterari.

In ritardo rispetto al resto d’Europa, dove il romanzo d’industria si sviluppò giustamente già in epoca vittoriana, l’Italia vede il vero passaggio da paese agricolo a paese industriale moderno, soprattutto nell’area settentrionale, solo dopo il secondo dopoguerra. È infatti con la stagione neorealista che fioriscono una serie di opere narrative ispirate alle condizioni di lavoro e di vita sia della classe operaia che della nuova classe dirigente industriale e che contemporaneamente si diffonde una riflessione critica sul tema.

Tuttavia, prima della fioritura della cosiddetta letteratura industriale, già nei primi decenni del ventesimo secolo ci fu una attenzione, anzi una sollecitazione, in particolare da parte di Gramsci, alla scrittura del lavoro. Infatti, come ci ricorda Claudio Panella nel suo saggio *Le scritture dei lavoratori tra dispute ideologiche e spartizioni di campo nella prima metà del XX secolo*: “Anche in Italia, prima dell’ascesa del regime fascista, alcuni uomini di cultura socialista e comunista rivolsero la loro attenzione alle scritture dei proletari, con un interesse specifico per il racconto del lavoro operaio che smentisse gli stereotipi miserabilisti di stampo cattolico e la pruderie per le abiezioni della plebe alimentata dai feuilleton ottocenteschi. Il più importante tra questi fu senz’altro Antonio Gramsci, il quale fece pubblicare novelle e poesie operaie su «l’Ordine Nuovo» settimanale (1919-1921), che si definiva «il giornale dei consigli di fabbrica» e che poi divenne dal 1921 il quotidiano del Partito comunista.”²⁴⁶ Scopo di questa operazione era evidentemente “attrarre lettori e collaboratori, raccogliere informazioni preziose sulla quotidianità della vita e del lavoro operaio, arruolare militanti.”²⁴⁷

²⁴⁶ Panella C., “*Le scritture dei lavoratori tra dispute ideologiche e spartizioni di campo nella prima metà del XX secolo*”, in «Notos», 4, 2017, pp. 12-27

²⁴⁷ Panella C., *ivi*

Si assiste in questa occasione per la prima volta all'affacciarsi di (non)-scrittori operai al mondo letterario che, pur sempre a condizione di portare le istanze della lotta per l'affermazione politica, trovano uno spazio in cui raccontare le proprie storie. Ciò che contava allora non era la letterarietà di tali racconti ma il tentativo di affrancamento culturale della classe operaia dalla classe intellettuale borghese e questo fu di fatto un momento di incoraggiamento dei lavoratori a scrivere e inviare i loro testi perché venissero pubblicati.

Tuttavia, come ci ricorda sempre Panella, "In Italia, si crearono le condizioni per far emergere su scala nazionale una produzione narrativa di autentica origine popolare e soltanto dopo la Liberazione."²⁴⁸ Infatti oltre a Vittorini, che iniziò a favorire nel 1945 sul Politecnico la pubblicazione di brevi testimonianze redatte in prima persona di lavoratori che presentavano la loro vita, anche la rivista "Società" inaugurò una rubrica in cui far confluire altre testimonianze di (non)-scrittori di professione. A seguire nacque inevitabilmente una riflessione sulla validità letteraria o meno di questo tipo di scrittura che vide coinvolti fra gli altri Calamandrei e Fortini.²⁴⁹ Fu proprio quest'ultimo a mettere in evidenza la distinzione tra "documenti", quali i diari e le confessioni, e "opere d'arte", ribadendo la non letterarietà degli scritti documentali; e lo stesso Vittorini tornò, dalle pagine del Politecnico, sulla questione distinguendo fra cronaca, documento e opera d'arte. La prima faceva riferimento al taglio piuttosto giornalistico degli scritti, il secondo all'idea di testimonianza della vita personale e la terza veniva indicata come l'unica ad avere un autentico valore letterario.

Si tratta in ogni caso di testi a forte componente autobiografica, anzi, o meglio, di testi in cui lo scopo e la spinta sono precisamente il racconto dell'esperienza personale, biografica e professionale.

²⁴⁸ Panella C., *ivi*, pag. 21

²⁴⁹ Calamandrei F., *Narrativa vince cronaca*, in «P», I, 26, 23/03/1946, p. 3; Fortini F., *Documenti e racconti*, in «P», II, 28, 6/04/1946

Successivamente Vittorini, dopo l'esperienza del Politecnico, volle tornare su questo nodo con un'altra prospettiva e soprattutto con nuovi intenti di rinnovamento della letteratura italiana, nella collana dei Gettoni e ne «Il Menabò».

Così, nel settembre 1961 decise di aprire il numero 4 del Menabò con un editoriale dal titolo "Industria e Letteratura". L'editoriale accompagnava la pubblicazione di testi di scrittori-intellettuali e rappresentò una svolta nel dibattito critico intorno alla letteratura industriale/del lavoro. Qui Vittorini, annunciando la trasformazione della rivista in mensile, accennò anche una sorta di autocritica rispetto alle iniziative e alle idee precedenti per introdurre una svolta e presentare nuove istanze: «Troppo spesso abbiamo affidato alla grezza testimonianza dei lettori quello che avrebbe avuto bisogno della rielaborazione di scrittori»²⁵⁰.

Si tratta della dichiarazione d'inadeguatezza della narrativa fino ad allora prodotta, di fronte alla nuova realtà industriale e di conseguenza di una sollecitazione forte a un cambio di passo, soprattutto formale, della scrittura di fronte a un cambiamento radicale che richiedeva ormai "parole nuove ed un nuovo ed inedito immaginario collettivo".²⁵¹

Accanto a una ricostruzione della produzione letteraria di questa nuova tendenza, il volume fornisce anche nomi e titoli degli autori e delle loro opere dato che il numero è interamente dedicato alle nascenti modalità di rappresentazione della vita in fabbrica. Ci troviamo esattamente negli anni della "mutazione antropologica" e si apre una nuova intensa stagione di riflessione sul tema "letteratura e industria" che chiama in causa intellettuali e scrittori nel compito di interpretare e rappresentare la nuova realtà industriale e il rapporto tra industria e capitale nel campo politico e sociale. La questione vede coinvolti tutti i maggiori intellettuali e scrittori

²⁵⁰ Vittorini E., *Letteratura e industria*, in «Il Menabò», IV, 1961

²⁵¹ Id., op.cit.

del momento i quali, seppure da punti di vista contrastanti, furono certamente unanimi nel riconoscere l'urgenza di un cambiamento dei linguaggi della rappresentazione di una realtà ormai decisamente stravolta.²⁵²

Nonostante le rimostranze di Vittorini, tuttavia, è vero che già alla fine degli anni Cinquanta alcuni scrittori, ponendo al centro delle loro opere la rappresentazione del mondo del lavoro, avevano iniziato a cambiare le modalità narrative rispetto a quella sorta di naturalismo di cui ci si lamentava e che rivelava l'inadeguatezza della narrativa italiana. Si tratta di Ottiero Ottieri con *Tempi stretti* (1957) e *Donnarumma all'assalto* (1959), di Italo Calvino con *La nuvola di smog* (1958), Luciano Bianciardi con *Il lavoro culturale* (1957), *L'integrazione* (1960) e *La vita agra* (1962) e Paolo Volponi con *Memoriale* (1962), per citarne solo alcuni. E non va dimenticato di sicuro Giuseppe Pontiggia con *La morte in banca* del 1957, non a caso sostenuto dallo stesso Vittorini, che tornerà nella nostra ricerca proprio nella lettura del primo testo di Franchini incentrato sul suo debutto nel mondo dell'editoria.

Non sfuggirà a questo punto che anche, o ancora, i romanzi citati fanno appello allo strumento autobiografico non solo per riferire esperienze personali, per narrare il mondo del lavoro in fabbrica ma anche per fare una riflessione sul ruolo dell'intellettuale e dello scrittore in questo nuovo scenario, inevitabilmente a partire da sé stessi, dalla propria biografia, essendo quello dello scrittore anch'esso un lavoro, evidentemente. Ce lo ricorda anche Raffaello Palumbo Mosca, citando proprio Gramsci: "l'autobiografia deve, *mutatis mutandis*, sempre essere intesa anche in senso gramsciano, ovvero come forma privilegiata di (auto)-riflessione che svolge la funzione del saggio politico o filosofico "descrive[ndo] in atto ciò che altrimenti si deduce logicamente" (Gramsci 1977, pag. 1718)²⁵³

²⁵² Si vedano a proposito gli interventi di Calvino in *Il mare dell'oggettività* o *La sfida al labirinto*; Fortini, in *La spada nel mondo*; Pasolini e gli scrittori di «Officina».

²⁵³ Palumbo Mosca R., *L'invenzione del vero*, op.cit., pag. 152

Quindi, nonostante Vittorini rivendichi la necessità di un adeguamento dei modelli gnoseologici e degli strumenti di rappresentazione di una realtà dalle dinamiche economiche e sociali via via stravolte dall'espansione della grande industria, il genere "autobiografico proletario" mostra la sua prima evoluzione in termini di letterarietà e di linguaggio espressivo già con i romanzi citati.

La scelta espressiva dell'autobiografismo sarà anche la cifra della seconda stagione legata al tema del lavoro e soprattutto del nostro autore, e la sua persistenza mostra di essere strumento in grado di adattarsi ai cambiamenti in atto. Tale modalità espressiva infatti rivela la propria forza nella capacità di ancorarsi alla realtà, capacità necessaria in una letteratura di denuncia e non solamente concentrata sul ripensamento del sé come intellettuale-letterato e come soggetto individuale.

Sarà interessante osservare come, nella cosiddetta era dell'ipermodernità, il ritorno al soggetto, al sé, alla scrittura in prima persona rifletterà appunto questa necessità.

Se alle origini il tratto prettamente autobiografico andava a scapito della letterarietà dei testi, cosa di cui si lamentava soprattutto Fortini, è pur vero che le opere appena citate, pubblicate a partire dalla fine degli anni Cinquanta, mostrano il cambio di passo auspicato da Vittorini ma conservano anche il tratto testimoniale dei primi esperimenti che erano convogliati nei giornali e nelle riviste precedentemente, già con le prime sollecitazioni di Gramsci. Non si tratta più di semplici "cronache o documenti" scritti da operai prestatati alla scrittura ma di vere opere letterarie che vengono fuori dalla penna di scrittori-letterati in cui il taglio testimoniale e autobiografico si accompagna a un alto tasso di letterarietà.

2.5.2 La seconda ondata: la letteratura del lavoro post-industriale o aziendale

A partire dagli anni Novanta si assiste in Italia a un prepotente ritorno del racconto del lavoro che a tutt'oggi non si è ancora concluso. Ne sono conferma i recenti romanzi di Vitaliano Trevisan, *Works*, o *Ipotesi di una sconfitta* di Giorgio Falco, rispettivamente del 2016 e del 2017. Il fenomeno ha destato l'interesse degli studiosi e della critica e ne sono risultati una serie di studi e volumi che hanno inevitabilmente evidenziato affinità e differenze con la precedente "narrativa industriale" degli anni '50 e '60 del Novecento. (A questo riguardo si vedano in nota alcuni riferimenti bibliografici)²⁵⁴

Si tratta sostanzialmente di testi che riflettono il disorientamento e il senso di precarietà di chi, sotto i 40 anni, vede non solo il proprio futuro ipotecato ma anche un presente messo sotto scacco dall'incertezza procurata dalla cosiddetta flessibilità del mercato del lavoro. La figura dell'operaio-eroe è ormai tramontata e non è più il lavoro in sé il tema di queste narrazioni mentre lo è piuttosto il nuovo mercato del lavoro e le inedite dinamiche di ingresso e uscita dal mondo occupazionale che conseguono alle regole dell'economia cosiddetta post-fordista.

È anche vero che, nonostante l'orizzonte sia cambiato, non sono mancati romanzi di denuncia della condizione operaia che vertono per esempio intorno alla questione delle morti bianche, degli infortuni sul lavoro, in sostanza della mancanza di tutele nei confronti dei lavoratori.

La Porta definì "post-industriale" questa nuova ondata di scrittura del lavoro agli esordi, mentre oggi si preferisce la definizione di "letteratura aziendale", come proposto da Silvia Contarini

²⁵⁴ I primi studi sul genere sono gli atti del XV Congresso AISLLI, *Letteratura e industria*, del maggio 1994, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola; qualche anno più tardi, poi, esce il numero monografico del quaderno annuale «Levia Gravia», *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, 2012. Si veda inoltre: Panella C., "Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio" in Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade*, Aracne, Roma, 2013; Panella C., *Il ritorno del lavoro nella Letteratura italiana: note intorno al nuovo volume di «Narrativa» su letteratura e azienda*, in «Italogramma», aprile 2011, pp.1-9; Contarini S., *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, in «Narrativa», n. 31/32, 2010; La Porta F., *Albeggia una letteratura postindustriale*, in Spinazzola V. (a cura di), «Tirature» 2000, *Romanzi di ogni genere: dieci modelli a confronto*, Il Saggiatore, Milano, 2000

nel 2010,²⁵⁵ a sottolineare non tanto la fine dell'era industriale come l'abbiamo conosciuta nel secolo scorso, ma soprattutto la significativa sostituzione, anche nell'immaginario, dell'industria con l'azienda. Sostituzione che ha trascinato con sé la diffusione nel nostro lessico di termini quali 'precarizzazione' e 'flessibilità' in sostituzione dei consueti 'stabilizzazione' o 'posto fisso', portatori di concetti fondamentali nelle narrazioni sul lavoro del nuovo millennio. I testi che hanno ingrossato le fila di questa corrente sono gli stessi che hanno contribuito fortemente all'idea del ritorno alla realtà e della crisi del paradigma postmodernista di cui abbiamo già scritto e in cui si iscrive il nostro lavoro su Franchini. La maggior parte degli scrittori che hanno raccontato, e che ancora raccontano il lavoro, si sono mossi a partire dalla spinta di documentare e di narrare in presa diretta il proprio vissuto, oggi caratterizzato da un senso di spaesamento in un mondo in cui non c'è più corrispondenza tra lavoro e benessere, tra contratto e salario e tanto meno tra titolo di studio e mansioni lavorative. Nonostante le differenze di tono o di impostazione dei singoli testi, inoltre, ciò che fa la sua comparsa è, accanto allo sguardo sul lavoro manuale, un nuovo riflettore sul lavoro cognitivo e la conseguente frustrazione di chi non vede possibilità di accedervi attraverso un percorso adeguato e lineare.

Anche oggi gli scrittori (molti dei quali alle prime armi) che hanno rivolto lo sguardo verso la nuova realtà occupazionale, di cui non si è in grado di afferrare le dinamiche, di prenderne parte in armonia, hanno riconosciuto l'inadeguatezza dei modelli narrativi a disposizione e hanno fatto ricorso a strumenti rinnovati, anche se non nuovi, quali l'ibridazione dei generi, il basso tasso di finzionalità e una nuova forma di autobiografismo spesso declinata nella modalità autofinzionale.

²⁵⁵ Contarini S., *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», n. 31/32, 2010

Sullo sfondo del mondo del lavoro, sia esso operaio, manageriale, impiegatizio o precario, la nuova letteratura del lavoro si dispiega quindi attraverso racconti, reportage, narrazioni documentali, *autofiction*, narrativa non finzionale, tutti caratterizzati sempre da un impianto autobiografico, spesso nella forma del *memoir*.

Insomma, il ritardo che aveva sottolineato Vittorini riguardo all'inadeguatezza del linguaggio e delle forme narrative nella prima stagione della letteratura del lavoro sembra infine colmato dai nuovi scrittori che hanno messo al centro delle loro narrazioni proprio il tema del lavoro. Non intendo con questo sostenere che il tema del lavoro da solo sia riuscito a dare la svolta narrativa a cui abbiamo assistito, evidentemente. Si tratta però di un tema la cui forza è tale da essere capace di condizionare in qualche misura le modalità di rappresentazione.

2.5.3 La “formazione continua” di un editore di libri e il racconto del lavoro.

Ma perché è importante fare un'analisi anche a partire dal tema del lavoro? In primo luogo, certamente perché esso ricorre come riferimento, ossessione, in gran parte della produzione franchiniana e in secondo luogo perché il tema del lavoro fa ormai parte dell'immaginario collettivo costruito dalla letteratura contemporanea fin dall'inizio del secolo scorso. Le due cose non sono slegate, evidentemente, e ci riportano all'idea di “tradizione e talento individuale,”²⁵⁶ che abbiamo affrontato nel capitolo precedente e motivo per cui in questo capitolo cercheremo di individuare le ascendenze del nostro autore nella tradizione precedente e le corrispondenze con quella successiva, ossia in che modo il suo lavoro riveli l'eredità dei predecessori e allo stesso tempo porti un cambiamento nella lettura che di essi possiamo fare.

²⁵⁶ Eliot T.S., *Tradition and Individual Talent*, in «The Egoist», 1919, ripubblicato in *The Sacred Wood*, Methuen, London, 1920; tr. it. *Il bosco sacro*, (a cura e con uno studio di) Anceschi L., Muggiani, Milano, 1946

Siamo d'accordo, infatti, con Mario Domenichelli quando, a proposito dello studio dei temi, dice che "l'opera, anche attraverso il tema, riconosce in sé la propria identità, nel senso di appartenenza a una tradizione, e viene pertanto riconosciuta e accolta dalla tradizione che ne viene perciò modificata, nella prospettiva una volta formulata da T. S. Eliot. Lo studio dei temi in letteratura è in larga parte uno studio di figure, di immagini, di rappresentazioni della realtà, e si svolge secondo due modalità di fondo ovviamente interconnesse. Lo studio del tema, dei temi, in un'opera individuale e lo studio della dinamica del tema nella tradizione."²⁵⁷ Intendiamo infatti, attraverso l'osservazione di un tema nell'opera di Franchini, contemporaneamente vedere come il tema del nostro autore si inserisce e agisce nella tradizione.

Siamo d'accordo anche con Romano Luperini, secondo il quale il "tema è un contenuto della realtà extratestuale e dell'immaginario (tanto dell'autore quanto del lettore) che ritorna in opere diverse"²⁵⁸ e non un «archetipo fuori della storia, impermeabile alle ideologie e alle visioni del mondo religiose, politiche e filosofiche».²⁵⁹

Vogliamo, quindi, rintracciare l'identità di Franchini anche attraverso lo studio del tema del lavoro sia all'interno dell'opera individuale che in relazione alla "dinamica nella tradizione", cioè all'insieme dei testi e dei temi che storicamente e non aprioristicamente, hanno costruito il nostro e il suo repertorio culturale e immaginario. Pertanto, sullo sfondo del panorama della letteratura dei 'padri' e di quella dei 'figli', tenteremo di capire dove si collocano i testi di Franchini che più o meno esplicitamente strizzano l'occhio al genere letterario di cui ci stiamo occupando.

Ancora una volta, a partire già dal primo racconto, sarà difficile riuscire a trovare un'aderenza completa al genere a cui per contiguità tematica esso sarebbe facilmente assimilabile, anche se

²⁵⁷ Domenichelli M., *L'immaginario reticolare: la memoria personale, culturale e temologia*, in «Allegoria» n. 58, 2008, pp. 34-48

²⁵⁸ Luperini R., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 4-5

²⁵⁹ *ivi*, pp. 6-7

via via si riscontreranno indizi che lo collegano alla letteratura del lavoro, sia quella della “tradizione” passata che quella che gli è contemporanea. L’atteggiamento di misurata distanza e altrettanto misurata armonia di Franchini rispetto all’ambiente circostante, infatti, definisce anche i contorni della sua scrittura tanto che essa rimane sempre moderatamente distante, seppure assimilabile, da ogni eventuale classificazione definitiva. Infatti, sia che si tratti del primo impiego presso una casa editrice di secondo piano (*Esordi e raggiri*) sia che si tratti della grande azienda per cui ha lavorato a lungo (*Cronaca della fine*) o ancora del mondo giornalistico che lui ha solo sfiorato da precario (*L’abusivo*), Franchini mantiene sempre lo stesso apparente distacco e allo stesso tempo la giusta partecipazione. Come abbiamo già osservato nel primo capitolo della ricerca, infatti, il suo sguardo ironico e disincantato non gli ha comunque impedito di riconoscersi in una comunità e di riconoscere l’appartenenza ad essa. All’appartenenza infatti non si è mai sottratto sia che il contesto di riferimento fosse la scuola, la famiglia, Napoli, lo sport o il lavoro e il suo sguardo non è mai apparso snobistico, esclusivo, nemmeno nel racconto *Memorie di un venditore di libri*, in cui l’ironia nei confronti di “figure minori” del mondo dell’editoria è più accentuata e esplicita anzi che semplicemente suggerita e sarebbe stato facile adottare un atteggiamento di completa estraneità. Per questo motivo, grazie a questo atteggiamento di perfetto equilibrio, di giusta distanza, Franchini, nel racconto delle sue esperienze lavorative non scivola mai in entusiasmi da giovane esordiente (*Esordi e raggiri*, *Cronaca della fine*), e tantomeno in aspre denunce nei confronti del proprio mondo professionale, ossia l’industria culturale e editoriale (*L’abusivo*, *Cronaca della fine*, *Memorie di un venditore di libri*).

Di seguito attraverseremo i diversi testi che ruotano intorno al tema del lavoro e cercheremo di svelare le tracce della tradizione passata e i segnali dell’imminente letteratura aziendale del Ventunesimo secolo. Per tornare a Eliot, cercheremo di comprendere in che modo Franchini si inserisca nella tradizione per modificarla e apportarvi la sua novità. Osserveremo in che modo

egli rappresenti anche in questo caso un ponte fra la tradizione dei padri e quella dei figli, anticipando anche in questo contesto tendenze imminenti, a conferma di quello che una volta lui stesso disse in un'intervista in cui individuò nell'elemento "rbdomantico" la caratteristica costante del proprio lavoro di editor.²⁶⁰

Come se la sua fosse una specie di arte divinatoria che si serve della conoscenza del passato per anticipare o interpretare i segnali del presente.

2.5.4 *Esordi e Raggiri (1992)*

Il primo testo in cui l'autore racconta il suo mestiere, apparve in *Camerati* col titolo "Esordi e raggiri" e scomparve nelle edizioni successive della raccolta che in seguito cambiò titolo adottando quello dell'eponimo racconto *Quando scriviamo da giovani*, pubblicato nel 2003 e che nella nuova edizione sostituì "Esordi e raggiri".

Il testo è il racconto finale di una raccolta a forte componente autobiografica, una sorta di romanzo di formazione composto dai singoli racconti che seguono le varie tappe della crescita del protagonista dall'infanzia fino al liceo. Proprio nell'ultimo racconto l'autore decide di esprimersi per la prima volta in prima persona, pur mantenendo ancora mascherata la propria identità. È il testo che in qualche modo suggella il percorso di svelamento del sé o, se vogliamo, del rafforzamento dell'io narrato, iniziato con i racconti "di formazione" precedenti e che poi proseguirà, ancora in prima persona con l'uso di uno pseudonimo, per concludersi in *Quando vi ucciderete maestro?* con la definitiva rivelazione della propria identità, mai più celata da questo momento in poi.

²⁶⁰ Intervista a Antonio Franchini: *da Saviano allo Strega, noi editor siamo solo dei piccoli rbdomanti*, di Antonio Gnoli, La Repubblica, 29/07/10

E proprio attraverso l'identità professionale, una delle cosiddette isotopie di tutta la sua opera, Franchini decide di scrivere per la prima volta in prima persona. Non siamo certi, tuttavia, che la scelta di esporsi in prima persona proprio con il racconto del primo impiego sia stata fatta deliberatamente come segno di un riconoscimento di sé attraverso la professione o meno. Sembra tuttavia interessante rilevarne la coincidenza.

Con una rappresentazione del lavoro che da un lato anticipa l'imminente tendenza della cosiddetta letteratura aziendale o del precariato e dall'altra invece rimanda a una tradizione già densa e soprattutto fortemente connotata nel senso dell'impegno e della denuncia negli anni '50/'60, Franchini ci apre le porte di una *tranche* della sua vita, ossia quella professionale. Come già abbiamo intuito a posteriori attraverso i romanzi successivi, anche qui il tono della storia raccontata, anche quando non esplicitamente definito dalla forma di confessione o *memoir*, riconduce alla biografia dell'autore e alle sue esperienze personali, a conferma della nostra idea centrale di una tendenza all'adesione alla realtà ottenuta grazie al valore testimoniale della modalità autobiografica anche quando contaminata dalla narrazione di finzione, come in questo racconto.

Come suggerisce il titolo, il racconto si divide in due momenti principali caratterizzati, in prima battuta, dall'approdo al mondo del lavoro del protagonista e, in secondo luogo, dalla fase dei "raggiri" messi su insieme al collega coetaneo ai danni di colleghi e colleghe più anziani e non. L'esordio, quindi, è quello di un giovane laureato in Lettere, senza esperienze lavorative, che si trova per la prima volta a fare i conti con la fine di una fase della vita, quella del precariato, quindi della giovinezza, e con l'iniziale impaccio di un novizio del mestiere, come lui stesso rivela:

Io, da una parte non vorrei ceder alla piaggeria, dall'altra non mi vorrei compromettere come un pollo, allora il più delle volte rispondo alle sue domande con un "Sii! Così immagino che la mia dignità sia salva."²⁶¹

Già dalle prime pagine, il protagonista, che in principio esprime un moderato entusiasmo per la nuova posizione, non tarda a riconsiderare i supposti benefici di un posto fisso per sottolineare il suo abituale sguardo lucido e disincantato:

In fondo non è che avessi tanti altri motivi per essere felice, oltre al fatto che da un mese mi avevano assunto. E già quel mese mi era bastato per capire che il rovello della disoccupazione l'avevo scacciato per sostituirlo con lamenti d'altra specie ... Poi cominciai a sentirmi in trappola per un altro motivo, perché il fatto che non ero più 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. Lo spettro che le altre future (fasi della propria vita) saranno ancora più rapide e ineluttabili accelerazioni verso la fine.²⁶²

Sono considerazioni esistenziali, piuttosto che professionali o sociali, che non hanno niente a che fare con il tono di denuncia, l'ironia corrosiva e il sarcasmo o l'amarezza del Bianciardi di *Il lavoro culturale* o *La vita agra*, per guardare a uno dei precedenti più illustri; e tantomeno manifestano quella rassegnata preoccupazione della letteratura post-industriale o aziendale successiva, in cui l'occupazione stabile e consona allo status culturale è solo anelata, non è narrabile, perché è proprio la sua assenza il motivo della scrittura.

Franchini inizia la propria carriera professionale con un "contratto stabile" e soprattutto adeguato, poiché egli si trova in un territorio intermedio, in questo caso un momento storico, dove il lavoro della vita esiste ancora, pur se lontano da casa. Quando scrive il suo racconto, la fine

²⁶¹ *Esordi e raggiri*, in Franchini A., *Camerati*, Leonardo Editore, Milano, 1992, pag. 203

²⁶² *ivi*, pp. 180-181

della centralità operaia nei modelli letterari è certamente ormai riconosciuta da un po', e già ne era stata prova nel 1987 il romanzo di Volponi, *Le mosche del capitale*, mentre la nuova figura del precario "laureato" ancora non è comparsa.

Analogamente, la scrittura di Franchini in questa fase è ancora lineare, non ha finora preso la piega successiva della narrativa non finzionale, ibridata con altri generi testuali, tratti che saranno distintivi sia della sua scrittura che del genere aziendale di imminente arrivo, ma è ancora in una fase di 'pace' con i dispositivi narrativi tradizionali del racconto di finzione. Infatti finora non c'è sicuramente né trauma né "traumatismo senza trauma"²⁶³, come dice Daniele Giglioli nel suo saggio sulla letteratura dell'inesperienza a proposito di molta narrativa dell'estremo contemporaneo. Il narratore-protagonista del racconto non è né Albino del *Memoriale* di Volponi, reduce di guerra, né il Giorgio Falco dei viaggi traumatizzanti all'interno di aziende effimere e improbabili o di multinazionali varie di *Ipotesi di una sconfitta*.²⁶⁴

Se vogliamo, invece, rintracciare nella tradizione un racconto di cui forse è erede, o a cui in ogni caso ci rimanda, piuttosto è quel lungo racconto sulla prima esperienza lavorativa di un giovane impiegato che è *La morte in banca*, di Giuseppe Pontiggia, scritto fra il '52 e il '53 e pubblicato qualche anno dopo sotto la spinta di Vittorini.

Entrambi i testi sono concepiti in un momento che sta a ridosso dell'avvio di una imminente stagione letteraria, e critica, intorno allo stesso tema ma nessuno dei due può essere pienamente ascritto alla corrente naturalmente contigua, pur anticipando entrambi in qualche modo ciò che era ormai alle soglie e di cui probabilmente gli autori sentivano l'attualità, l'imminenza.

Infatti, nel testo di Pontiggia la vicenda di Carabba non è quella di un operaio, ma quella di un ragazzo mosso da ambizioni di emancipazione culturale, che viene assunto in banca in giovane età grazie alla buona carriera scolastica e che inizia la nuova vita da adulto, come previsto

²⁶³ Giglioli D, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011

²⁶⁴ Falco G., *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017

all'epoca per un giovane del suo stato sociale e culturale. Anche in questo testo, come in quello che stiamo analizzando, siamo di fronte al racconto di un passaggio della vita di un giovane-adulto che sia Pontiggia che Franchini decidono di rappresentare attraverso il momento dell'affacciarsi nel mondo del lavoro.

Scrive Franchini, al riguardo, e a riprova del fatto che si tratta soprattutto di un testo sul divenire adulti il cui pretesto è l'ingresso nel mondo del lavoro:

allora provi una lieve frustrazione e ti rendi conto che il mondo adulto in cui vivi ti sta imponendo di saperti fermare... È duro da inghiottire il fatto che, a una certa età, oltre un certo limite, la tua vita personale non interessa più.”²⁶⁵

Verosimilmente, quindi, erede di *La morte in banca* e ancora non capostipite di un genere a venire, *Esordi e raggiri* racconta del primo lavoro, come rito di passaggio obbligato nella formazione di un giovane cresciuto negli anni '70 quando lo Statuto dei lavoratori è già approvato, la legge Biagi²⁶⁶ ancora nemmeno pensata e il passaggio da un'economia industriale ad una post-industriale o post-fordista non è compiuto. Nonostante la crisi economica sia alle soglie infatti, il lavoro non è ancora la cosa rara e la chimera dei testi che verranno. Infatti esso poteva

²⁶⁵ *Esordi e raggiri*, pag. 205

²⁶⁶ Legge Biagi, da Enciclopedia Treccani: “Riforma del mercato del lavoro che si è concretizzata con la l. 30/2003. Il nome comunemente attribuito a tale riforma fa riferimento al giuslavorista M. Biagi, ispiratore della legge e assassinato dalle Brigate Rosse il 19 marzo 2002”.

La necessità di una riforma del mercato del lavoro trae origine dalle trasformazioni economiche degli ultimi decenni del 20° sec., che hanno determinato l'esigenza di una maggiore flessibilità. Le finalità della legge B., che ha proseguito il processo di modernizzazione iniziato con la l. 196/1997 (il cosiddetto pacchetto Treu), sono quelle di fornire alle imprese migliori strumenti di gestione del personale, promuovere il lavoro regolare anche attraverso l'introduzione di nuove figure professionali, riorganizzare i servizi all'impiego per promuovere l'incontro fra domanda e offerta e offrire al lavoratore sufficienti tutele e diritti nelle situazioni di maggiore flessibilità e nei contratti atipici. In particolare, la legge B. ha sostituito il contratto di fornitura di lavoro temporaneo con la somministrazione di lavoro, dettando una disciplina generale sulla fornitura professionale di manodopera; ha sostituito il contratto di formazione e lavoro con il contratto di inserimento, finalizzato all'inserimento o reinserimento lavorativo dei soggetti più deboli, e ha ridisegnato la disciplina del lavoro a tempo parziale. Ha inoltre introdotto il contratto di lavoro intermittente (*job on call*), con il quale l'impiegato/operaio mette a disposizione del datore di lavoro la propria opera per lo svolgimento di prestazioni di carattere discontinuo o intermittente, e quello di lavoro ripartito (*job sharing*), con il quale un'unica e identica obbligazione viene ripartita fra due lavoratori legati da un vincolo di solidarietà; infine, ha sostituito il contratto di collaborazione coordinata e continuativa con il lavoro a progetto, allo scopo di limitarne la scorrettezza dell'utilizzo (→ atipico), e ha introdotto la regolamentazione del lavoro occasionale accessorio, che offre la possibilità a taluni soggetti di svolgere occasionalmente alcune prestazioni lavorative.

ancora auspicabilmente rappresentare il mezzo per la realizzazione di sé e per un'emancipazione sia sociale che culturale.

Coerentemente con uno stato di cose per lo più stabile, come abbiamo già accennato, anche il linguaggio e le strategie narrative adottate da Franchini sono ancora lineari, nel segno di una narrazione tradizionale e in cui manca assolutamente qualsiasi atteggiamento di denuncia di uno stato di cose o di recriminazione, che potremo intuire più avanti con *L'abusivo*. Di sicuro, però, c'è l'impostazione autobiografica che giocoforza era stata la cifra degli esperimenti di letteratura del lavoro dei primi decenni del secolo (sotto la spinta di Gramsci), e che non scompare in tutta la letteratura sul lavoro successiva. Il racconto di Franchini, quindi, è il racconto di una fase della vita in cui confluiscono elementi caratteristici della letteratura del lavoro, tema, come già accennato, capace di definire l'identità di un testo. Tema che, in questo caso, fa di un breve romanzo di formazione un testo sul lavoro inteso come strumento di crescita, rito di passaggio. Per questo motivo, come pure in *La morte in banca*, il pretesto dell'impiego condiziona i luoghi e il lessico della storia e pertanto ci troveremo presto a percorrere i corridoi degli uffici e a visitare le stanze degli impiegati, a leggere le parole del gergo aziendale emergente, a incontrare i colleghi-personaggi e apprendere che cosa è la filosofia dell'azienda e come si lavora in una casa editrice. Attraverso lo sguardo descrittivo dell'autore e le azioni dei personaggi ci troveremo all'interno delle dinamiche di questo microcosmo, di questa "eterotopia" che riflette la gestione del potere di una più grande industria in generale, e culturale in particolare.

L'autore non tarda infatti a rivelare con la sua sottintesa ironia le prime contraddizioni, quasi ai limiti del raggiro, della "filosofia" aziendale e della grande metafora della famiglia che in realtà maschera (o disvela?) l'idea di gerarchia rigida intrinseca e dei relativi rapporti imposti da tale struttura:

Volevo dirti benvenuto. Benvenuto tra noi, ecco. ... in questa grande famiglia, tutto quanto ti servirà per un luminoso avvenire e...” e qui ha sorriso ammiccando. “si dice così, no? È così che si dà il benvenuto? ... Più o meno le stesse parole, compreso il cenno alla grande famiglia, che mi erano state dette, seriamente, sia dallo stempiato del primo colloquio sia dal capo del personale ... E se noi andiamo bene per l’azienda e l’azienda va bene per noi, allora ci si sposa” aveva concluso serafico lo stempiato sia l’allarme di chi teme di essere incastrato.²⁶⁷

Il novello assunto non cade ingenuamente nel tranello della falsa idea della grande famiglia, anzi smaschera presto la trappola in cui potrebbe “essere incastrato”, perché non intende, e forse non gli interessa, “sposare” l’azienda. Franchini ha già lo sguardo sagace di chi, pur non conoscendo ancora l’ambiente editoriale, non cede alla tentazione di essere preda dei facili entusiasmi del mondo a cui si sta affacciando. Non cade mai infatti nei meccanismi morbosi e talvolta torbidi di una comunità innaturale come il luogo di lavoro, anzi se ne proteggerà utilizzando lo strumento dello scherno per volgere le dinamiche relazionali dell’azienda a proprio vantaggio, non in termini di carriera, ma in termini di personale salvezza.

La contraddizione insita nel concetto di azienda-famiglia, d’altra parte si manifesta presto attraverso veri e propri atteggiamenti di “nonnismo” da caserma o di sadica prevaricazione degli uni sugli altri sulla base del ruolo, e quindi del potere, all’interno della gerarchia aziendale, svelando l’ipocrisia del concetto propinato ai più ingenui. Ma il protagonista, benché giovane e inesperto, non diventa vittima di angherie o soprusi proprio in virtù della sua posizione nella scala gerarchica, garantita dal suo livello culturale; condizione questa assente nei più recenti romanzi sul lavoro: al contrario, infatti, per esempio nell’ultimo romanzo di Falco, è proprio la cultura del protagonista a essere oggetto di scherno, quasi di disprezzo.²⁶⁸

²⁶⁷ *Esordi e raggiri*, pag. 184

²⁶⁸ Falco G., *Ipotesi di una sconfitta*, op. cit.

Lei sa che è stato assunto nella posizione che occupa perché ha qualcosa di diverso da voi... Lui ha la cultura, Sauro".²⁶⁹

Queste sono le parole della “vecchia signora”, angelo custode del giovane impiegato e personaggio chiave, rivolte a due colleghi più anziani e non laureati, che evidentemente ci danno conferma delle dinamiche perverse interne all’ufficio. Ma è lo stesso protagonista invece a rivedere in un’altra chiave il fatto di venire da una formazione accademica per ricavarne uno sguardo lucido, distaccato, quasi cinico e accennare anche una sorta di sorriso, in qualche modo destituendo proprio la cultura istituzionalizzata dal ruolo assegnatole dalla filosofia dell’azienda:

A noi all’università ci avevano insegnato che... Comunque tra l’università e qui non c’è proprio niente da spartire mentre all’inizio me ne dispiacevo, adesso ci trovo anche qualche motivo di ilarità.²⁷⁰

Nonostante le differenze riscontrate, in termini formali e di postura, con entrambe le correnti a cavallo delle quali si trova il racconto, possiamo comunque già individuare i prodromi del cambiamento in atto nel mondo del lavoro; prova che *Esordi e raggiri* è anche un racconto del lavoro, sul lavoro, e sul suo cambiamento. Franchini di questo cambiamento ci comunica i segnali, in primo luogo, attraverso l’uso di una serie di termini del linguaggio “settoriale”, non a caso in lingua inglese, talvolta inseriti nella trascrizione “fonetica” italiana, quasi a sottolineare la propria distanza ironica e il carattere di subalternità nei confronti non solo della lingua ma, attraverso la lingua, dei nuovi concetti importati forzatamente da una cultura economica egemone e a noi estranea. Il gergo aziendale è ancora molto acerbo, perché la “seconda” mutazione non è ancora avvenuta e perciò l’azienda è ancora una grande famiglia, le stanze non sono

²⁶⁹ *ivi*, pag. 193

²⁷⁰ *ivi*, pag. 229

open space, non ci sono *briefing* ma riunioni settimanali, né *capi area* o *manager* ma direttori e responsabili; ma i termini *blue book* o *prelims* e *copyright* fanno già la loro comparsa. E allora, come dice Mario Domenichelli nel suo saggio sul canone²⁷¹, “anche l’uso sempre più esteso della lingua inglese è il segnale di una deriva ormai inarrestabile verso l’assunzione di valori *wasp* che anche l’Europa ha fatto suoi: l’etica disperata del lavoro, l’idea del mondo come mercato globale, l’idea americana di democrazia connessa alle sue radici puritane e alla sua etica protestante.”²⁷² Insomma, pare che la diffusione dell’inglese porti con sé una visione del mondo, e nello specifico del mondo del lavoro, tutta americana e quindi tipicamente nel segno del neoliberismo economico. Per questo motivo Franchini ne sottolinea con ironia il, seppur ancora timido, uso all’interno degli uffici.

La consapevolezza che il mercato del lavoro sia in evoluzione, e con esso il concetto stesso di lavoro, viene sottolineata in secondo luogo anche in brevi scambi fra il protagonista e il suo collega Massimo, suo coetaneo. Quest’ultimo, per esempio, in uno sfogo che parte dal riferimento al padre ingegnere e al nonno contabile, si scaglia contro “questi stronzetti venticinquenni di adesso, con le loro cravatte e il loro marketing di merda!”²⁷³, segno che la mutazione di cui sopra è avviata e che chi si affacciava al mondo del lavoro in quel momento, soprattutto di un lavoro culturale come nel caso di Franchini e del collega, non è ancora entrato nelle logiche del sistema del mercato che si sta delineando ma è consapevole del cambiamento, sapendo anche che resistere sarà impossibile.

Emblematicamente poi, dopo lo sfogo del collega, il protagonista alleggerisce i toni, come fa di frequente: “Ma tuo padre farà un lavoro serio”²⁷⁴, rivelando in quel modo sempre sottile, un

²⁷¹ Domenichelli M., Anno 2010 – N. 1 A cura di Fabio Magro, *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*.

²⁷² Domenichelli M., op.cit.

²⁷³ *Esordi e Raggiri*, pag. 211

²⁷⁴ *ivi*, pag. 211

po' canzonatorio e autoironico tipicamente franchiniano, un'idea di lavoro legata a vecchi paradigmi non ancora sostituiti, anche se in prossimità di esserlo.

Attraverso ritratti, aneddoti, brevi riflessioni in sostanza il racconto è l'affresco di un luogo, di un tempo abitato e vissuto con una serie di compagni di viaggio che a breve l'autore-protagonista lascerà per entrare nella grande industria culturale italiana del momento e di cui ci racconterà con modalità del tutto diverse, in particolare in *Cronaca di una fine*.

2.5.5 *L'abusivo* (2001)

La mia prima scrivania del mio primo ufficio era di metallo, verde, con cassetiera laterale, e su quel ripiano già da molti mesi mi rimproveravo di svolgere un'attività vuota di emozioni e intellettualmente modesta, anche se a volte mi consolavo con l'alibi che stavo imparando un mestiere.

Era uno studio di servizi editoriali nel quale facevamo un'ennesima revisione di una poco gloriosa enciclopedia. Nello spazio bloccato, ancora composto a piombo, si trattava di aggiungere gli aggiornamenti. Su quella scrivania sulla quale cincischiavo assai più che lavorare.²⁷⁵

Il tributo a Giancarlo Siani, assassinato per mano della camorra, a cui Franchini era legato per aver condiviso con lui il sogno di fare il giornalista, si apre con un omaggio all'ufficio dove Franchini ricorda di aver mosso i primi passi in quella che sarebbe stata la sua professione futura. In quel famoso ufficio che era la cornice di *Esordi e Raggiri*, il narratore omodiegetico entra nel vivo della storia con il ricordo della notizia della morte di Giancarlo in un gioco interstestuale con i suoi stessi testi. Il sogno di una professione, di un lavoro, era all'origine dell'incontro dei due giovani napoletani che, a cavallo fra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta del secolo scorso erano animati dal desiderio di raccontare la cronaca:

²⁷⁵ *L'abusivo*, pag. 43

Noi che siamo venuti dopo e che pensavamo di vivere dibattendo idee o scrivendo la cronaca del tempo nostro eravamo meno adatti a lottare.²⁷⁶

E Franchini, forse perché “inadatto a lottare”, e aggiungeremo paradossalmente, dato che la lotta è una delle sue passioni, lascia Napoli per Milano, dove lo attende una nuova carriera in una casa editrice e i ruoli cambiano: Giancarlo resiste e Antonio, che in principio era il mentore del più giovane aspirante giornalista, rinuncia al giornalismo, anche se non a scrivere. Così il romanzo, che certamente è una inchiesta in soggettiva sulla vicenda di Siani, è anche un testo sul lavoro, sulla precarietà, sulla resistenza e sul contesto del Sud Italia in piena modalità autobiografica. Lo dichiara subito l'autore, nell'incipit del libro:

Gli abusivi per antonomasia a Napoli erano, e credo siano ancora, legati tutti al mondo dei trasporti... Il vocabolo aveva, e credo abbia ancora, un valore assolutamente neutro.

Questo succedeva perché a Napoli allora - e circa vent'anni fa - alcune attività dei cittadini, pur essendo irregolari, costituivano nell'illegalità generale un'infrazione assai lieve ... L'ironia stava nel 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.

Allora era così. Non so adesso.

Quest'ultima precisazione ovviamente è sarcastica, ma non fino in fondo, perché chi da un luogo se ne è andato non ha diritto di parlare se non del luogo che lasciò.²⁷⁷

Il passo introduce quindi i nodi intorno a cui il tema del lavoro si sviluppa nel libro: la precarietà del lavoro, implicita nel concetto stesso di “abusivismo”; il contesto napoletano, evidentemente

²⁷⁶ *ivi*, pag. 22

²⁷⁷ *ivi*, pag. 7

richiamato più volte; e la caparbia del compagno a realizzare un sogno professionale nell'opporre resistenza a quel contesto, in contrapposizione alla propria resa personale, alla propria fuga come sottolineato nelle due ultime righe della citazione.

-La precarietà del lavoro:

Come già abbiamo accennato precedentemente, Franchini entra nell'età del lavoro in un momento storico in cui la crisi conseguente alla liberalizzazione del mercato non è ancora esplosa ma è vero che i segnali ci sono già. Tuttavia, le difficoltà che lui e il suo giovane collega incontrano non hanno a che fare col libero mercato ma con un mondo chiuso e già pieno di ostacoli come quello del giornalismo. Un mondo in cui la precarietà costruiva le sue solide fondamenta sull'entusiasmo, la dedizione, gli ideali di giovani "disposti alla trafila, alla piaggeria e all'umiliazione"²⁷⁸ pur di vedere la propria firma in calce a un articolo. Infatti, "allora la firma contava quanto l'amore e più del resto..."²⁷⁹, a tal punto che Antonio confessa anche dopo tanti anni: "da lontano, seguii le evoluzioni del corpo della firma di Giancarlo; la vidi minuscola, in calce alla dicitura «ha collaborato:», messa tra parentesi sotto un'altra più grande, la sospettai sotto a una sigla, la vidi eclissarsi e riapparire"²⁸⁰.

Antonio tarda ad entrare nel vivo della vicenda di Siani, ci vorranno infatti almeno quaranta pagine fatte di ricordi, di aneddoti, di riflessioni e di confessioni prima di "affrontare" la vicenda della morte del collega e del processo ai suoi assassini. Il narratore prepara il lettore con un lungo prologo fatto di racconti sul proprio precariato, sulle trafile, le aspirazioni e le delusioni di un giovane come lui che voleva "raccontare l'ingiustizia, gli oltraggi e il disonore"²⁸¹

²⁷⁸ *ivi*, pag. 52

²⁷⁹ *ivi*, pag. 35

²⁸⁰ *ivi*, pag. 35

²⁸¹ *ivi*, pag. 27

mentre era costretto a “scrivere così, a forza di preamboli, di proclami e di avverbi, per esprimere il dover essere nel mondo [...]”.²⁸² Nonostante ciò, tuttavia, il protagonista accetta perché “avveniva che tutte le altre collaborazioni fossero non retribuite ma saltuarie mentre questa era non retribuita ma fissa”.²⁸³ Infatti, quando la madre ragionevolmente gli chiede: “Ma ti pagano? [...] Ti fanno fare le due di notte, ti fanno mangiare a quest’ora, qualche cosa di soldi te la danno o no?” lui svogliatamente, con l’aria di colui per cui è la firma ciò che conta risponde: “Qualche cosa, prima o poi, me la daranno.”²⁸⁴

L’autore affida alla madre, donna spiccia e coi piedi per terra, il compito sporco di denunciare l’ingiustizia dello “sfruttamento” del lavoro dei giovani aspiranti giornalisti perché in realtà il problema per chi volesse fare quella professione era ben più grave della mancata remunerazione. Lo scopriremo più in là nel momento in cui Franchini intervista Daniela Limoncelli, collega di Giancarlo Siani al “Mattino”, la quale si scaglia contro quella deplorabile pratica invalsa nel mondo della carta stampata di buttare i giovani aspiranti giornalisti, gli abusivi, in prima linea senza tutele:

I ragazzi devono essere educati alla cronaca nera, a come si scrive, si verifica. La cronaca nera non è una cosa che tu puoi prendere un ragazzo di venti, ventidue anni e buttarlo a farla.²⁸⁵

In entrambi i casi l’autore affida ad altri le parole di denuncia, quasi a dar loro maggior forza e credibilità, grazie anche a due dispositivi narrativi che garantiscono veridicità al testo: il discorso diretto del dialogo con la madre e la trasposizione *verbatim* dell’intervista-testimonianza della collega.

²⁸² *ivi*, pag. 27

²⁸³ *ivi*, pag. 14

²⁸⁴ *ivi*, pp. 10-11

²⁸⁵ *ivi*, pag. 117

Non mancano tuttavia anche momenti di sfogo personale in cui lo scrittore si espone con le proprie parole per denunciare consuetudini a lui sgradite.

Così *L'abusivo* conferma di essere anche un testo sul lavoro precario, sullo sfruttamento dei giovani animati dalla passione per la cronaca, per la professione giornalistica e ai quali nessuno assicurava un apprendistato che li tutelasse da scelte sbagliate e pericolose.

-Il contesto

Il racconto è ben circostanziato in un mondo, in una città, Napoli, che risulta responsabile di ciò che è stato detto sopra. Franchini, attraverso il racconto di un incontro avvenuto a Milano, per contrasto con il capoluogo lombardo, ci dà conferma della peculiarità del contesto napoletano, e questa volta esponendosi in prima persona con le sue conclusioni personali:

Lavoravo da poco a Milano, quando conobbi una ragazza di diciannove anni. Aveva appena preso la maturità, era andata a fare un colloquio con il direttore di una rivista e ne era uscita con un contratto di praticante ma dopo un anno e a pochi mesi dall'esame entrò in crisi perché non era sicura che quella fosse davvero la sua strada. Gli amici dovevano parlarle con dolcezza per convincerla a tirare avanti perlomeno fino all'esame. Dopo, diventata professionista, avrebbe potuto con maggiore reità valutare il da farsi.

Sembrava uno scherzo...

Pensavo a Giancarlo tutte le volte che mi imbattevo in storie così.

Quando scoprivo che si poteva diventare giornalisti scrivendo per riviste specializzate di fotografa, di forniture alberghiere, di macchine agricole...

Allora pensavo che non è vero che nascere da una parte o dall'altra è indifferente, perché se non fosse nato a Napoli Giancarlo lo avrebbe fatto sì l'abusivo - perché il giornalista o si cominciava a farlo da abusivo o non si faceva, a Napoli come a Portenone -, ma per un periodo più breve, e non sarebbe morto.²⁸⁶

²⁸⁶ *ivi*, pp. 197-198

Così, non sono tanto i “vasci” adibiti a redazioni, le “stanze cieche”, i vari “Sasà Maisto” o i “miserabili” periodici a fare la differenza bensì un contesto la cui cronaca va raccontata con attenzione, con esperienza, dopo un doveroso apprendistato che ti salva la vita e, se non si ha l’opportunità di farlo, ti conduce alla morte.

A Napoli era difficile farsi pagare...²⁸⁷

-La rinuncia e la resistenza

io non so quand’è che ho rinunciato, quand’è che ho capito che se qualche risarcimento dovevo chiedere alla vita, l’avrei chiesto altrove.²⁸⁸

Franchini rinuncia al suo sogno, non ci dice quando e come, ma lo fa. Tuttavia, in qualche modo continua a vivere, come per delega, i risultati della resistenza, della tenacia e della fatica di chi invece non si è arreso, di Giancarlo. E in questa attesa da lontano Antonio non manifesta mai un senso di sconfitta personale anzi, continua a credere e sperare che Siani possa rappresentare l’eccezione del napoletano di talento che riesce a realizzarsi nella sua terra contro tutte le avversità che essa presenta ad ogni passo. Lo fa spiando la firma del collega “con lo spirito di chi aspetta una persona a un appuntamento vago, l’appuntamento di carta per il quale c’eravamo conosciuti” con “un’invidia sempre più labile”,²⁸⁹ quasi con orgoglio.

Ma proprio quando sembra che Giancarlo ce l’abbia fatta, a pochi passi dall’assunzione al *Mattino*, in realtà Giancarlo non ce la fa perché non era vero che lui aveva battuto il contesto. Lui, al contrario, era stato ammazzato dal contesto. A poco era valso quindi resistere e, parafrasando

²⁸⁷ *ivi*, pag. 109

²⁸⁸ *ivi*, pag. 52

²⁸⁹ *ivi*, pag. 35

Siti, l'unica conclusione sarebbe appunto che “resistere non serve a niente”²⁹⁰. Il contesto è stato più forte e ha avuto la meglio su chi ce l'aveva messa tutta per addomesticarlo e renderlo meno “offensivo” ma, appunto, la resistenza non è servita.

Quando Franchini scrive *L'Abusivo* sono passati vent'anni dall'epoca della storia narrata e circa dieci dalla pubblicazione di *Esordi e Raggiri* e il suo sguardo è cambiato, così come la sua scrittura, la sua forma espressiva. Sempre nel segno dell'autobiografia, il romanzo adotta la modalità narrativa che rappresenta pienamente la letteratura dell'estremo contemporaneo: quella ibridazione di generi, che non è più il *pastiche* e il citazionismo postmoderno, ma quella forma inclusiva di finzione e non finzione sentita ormai come necessaria per rappresentare un mondo cambiato e soprattutto una percezione cambiata del mondo.

Il tono ilare e in qualche modo ingenuo di *Esordi e Raggiri* è sparito, mentre in tutta la prima parte del libro, che ha a che fare soprattutto con il racconto del lavoro, il tono è più malinconico, amaro, anche se mai astioso. È il tono della disillusione e della presa d'atto dello stato delle cose, con tratti anche pungenti nei confronti del lavoro culturale che a momenti ci rimanda al Bianciardi de *Il lavoro culturale* quando quest'ultimo lancia le sue sferzate contro il linguaggio d'obbligo dei lavoratori della cultura.²⁹¹ Anche Franchini, infatti, manifesta la sua insofferenza verso il lessico e le parole d'ordine degli anni Settanta:

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.²⁹²

²⁹⁰ Siti W., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano, 2012

²⁹¹ Bianciardi L., *Il lavoro culturale*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 1957-2013

²⁹² *L'abusivo*, pag. 28

Nonostante il testo si sviluppi in seguito in un'altra direzione, ossia si pieghi verso l'esame della vicenda del collega, rimane comunque la denuncia dei guasti di un mondo lavorativo che Franchini ci racconta dall'interno ed è proprio questo che ne fa anche un romanzo del lavoro. Antonio, in sostanza, ci racconta il proprio "rimpianto professionale"²⁹³ in una lunga confessione fatta di memorie, di riflessioni personali e di episodi di vita privata ma anche di quadri di un contesto specifico che rende il sogno di un lavoro inseguito e malauguratamente irraggiungibile.

2.5.6 Cronaca della fine (2003)

Abbiamo già visto nel capitolo precedente che *Cronaca della fine* è un romanzo-inchiesta, un romanzo il cui forte tasso di non-finzionalità lo fa collocare nella categoria del *non-fiction novel*. Ma, come già abbiamo avuto modo di osservare nell'analisi di altri testi, anche questo romanzo si presta a molteplici livelli di lettura. Fondamentalmente resoconto di una triste e controversa vicenda editoriale e umana, infatti, a nostro avviso è anche un testo sul lavoro, il lavoro editoriale, e allo stesso tempo un affresco delle figure che popolano il mondo dell'editoria, dai responsabili ai consulenti fino alle figure più eccentriche che si aggirano nei corridoi degli uffici e occasionalmente vi si incontrano. Pertanto, in questo paragrafo ci soffermeremo in particolare sugli aspetti pertinenti al tema del lavoro, in particolare quello dell'editor, e del mercato editoriale, vale a dire su quello che il testo, nelle parole di Franchini, ci dirà delle dinamiche interne alla macchina editoriale e sulle riflessioni e l'atteggiamento dell'autore nei confronti del proprio ruolo e dei tratti caratteristici del funzionario editoriale.

Questa ricerca sulle sorti del testo di Virgili e sulla ricostruzione della personalità del suo autore è fatta di materiale d'archivio, di stralci del romanzo stesso, di lettere fra Virgili e i suoi referenti

²⁹³ *ivi*, pag. 25

in casa editrice e dei giudizi sulla pubblicabilità del romanzo, come è proprio di un romanzo di inchiesta, ossia è fatta di prove documentali. Tuttavia, insieme a tutto ciò, che rappresenta l'impalcatura del testo, si alternano riflessioni personali, confessioni e pareri su un lavoro complicato e bislacco quale quello di "lettore di libri".²⁹⁴

Il tono non è più quello del rimpianto e della denuncia delle ingiustizie sopportate de *L'abusivo* ma piuttosto quello di chi è ormai un conoscitore sottile delle dinamiche del proprio mestiere. Franchini è infatti un intellettuale ben integrato nella macchina editoriale anche se sempre autonomo nelle sue convinzioni e nelle sue scelte, tanto che al momento di prendere la decisione definitiva sul destino del secondo romanzo di Virgili, il cui manoscritto eredita dai suoi predecessori, sceglierà di non pubblicarlo, nonostante alcune letture fatte da eminenti esperti fossero a favore. E ne abbiamo la prova nelle seguenti parole, che confermano appunto la consapevolezza della propria funzione e di ciò che essa comporta, a tal punto da stilare "un Tao della decisione" che riassume a chiare lettere la sostanza della propria professione, quella di fare scelte autonome:

Se uno non vuole prendere una decisione, la moltiplicazione dei pareri gli servirà solo a motivare la dilazione. Se uno in cuor suo ha già preso una decisione positiva, altri pareri non gli serviranno, e i giudizi negativi non li vedrà.²⁹⁵

Lo stesso spirito investigativo, che muove Franchini a indagare sul mistero della pubblicazione del libro *La distruzione* di Dante Virgili, lo spinge anche a interrogarsi sulle ragioni profonde e i meccanismi del proprio lavoro, che è allo stesso tempo quello di editor e di scrittore:

²⁹⁴ *Cronaca della fine*, pag. 9. Il riferimento è a quel che il maestro di Haikido in apertura del libro pensa della professione di Franchini. Si veda a questo proposito anche il racconto del 1998, pubblicato nel 2022, *Lettore di dattiloscritti*.

²⁹⁵ *ivi*, pag. 50

Adesso, queste mani che trafficano sul vecchio ordigno, che cosa cercano? Qual è il ruolo dell'artificiere che fruga l'archivio dell'editore e svuota i cassette come se desertificate una zona a rischio? Intende forse lavorare nella direzione contraria, a farlo esplodere non per renderlo innocuo ma per restituirlo alla sua natura, perché finalmente ci faccia del male?²⁹⁶

Lui stesso ci dà la risposta quando ci riferisce di una conversazione con un amico che si era occupato dello stesso libro:

una mia vecchia ossessione: i retroscena, le riflessioni, che portano alla decisione di pubblicare un testo e quindi lo 'fanno esistere'.²⁹⁷

Il suo lavoro si intreccia quindi con le sue manie personali in questo testo che è ancora una volta al contempo autobiografico, finzionale e documentale e che ci parla di un lavoro particolare per svelarcene alcuni segreti. Infatti, nella lunga indagine esplorativa sull'odissea di quel libro assurdo e nel recupero di tracce della squallida e equivoca vita di Dante Virgili e dei suoi tentativi di sopravvivenza nel mondo editoriale, Franchini ci traghetta nel mondo dell'editoria contemporanea, senza mascherare nomi importanti e noti e senza nascondersi dietro false ipocrisie sul ruolo assunto nel suo lavoro. Infila, infatti, una dopo l'altra una serie di ammissioni dei lati sconvenienti del proprio mestiere. E quella "bellissima professione di lettore di libri" diventa a turno quella del boia, del giudice cinico, del pigro burocrate superficiale quando non addirittura approfittatore delle debolezze altrui o sadico e sleale:

Come boia, ero ancora un giovane boia inesperto. Ferivo alle spalle invece di centrare il collo, esitavo; ero ancora un macellaio.²⁹⁸

²⁹⁶ *ivi*, pag. 104

²⁹⁷ *ivi*, pag. 159

²⁹⁸ *ivi*, pag. 226

Non si può escludere che...il grande editore, impigrito dalla burocrazia, dalla propria superficialità camuffata da istinto, dagli strati di pregiudizi di cui si ricopre per sopravvivere, non è più in grado di riconoscere²⁹⁹

È di questa debolezza che il funzionario editoriale è pronto ad approfittare... anche nel caso in cui sia ben disposto a vedere le carte³⁰⁰

In fondo da noi era stato illuso...³⁰¹

È la scusa che ho usato e uso sempre anch'io, quando sono alle strette, insieme a quell'altra che le opere sono virtualmente infinite e gli spazi editoriali, al contrario, ristretti, non si può far stare l'infinito nel limitato. E qualche volta dico questo con autentica doglianza, qualche altra con la sadica costernazione di chi si serve di un'arma molto potente ma sleale."³⁰²

A coloro che fanno il mio lavoro, avvezzi comunque a muoversi soprattutto tra i non nati e quindi soggetti a sviluppare sia un cinismo da becchini sia il relativismo di chi vede le cose...³⁰³

Non sorprende il tono dissacrante delle confessioni di Franchini riguardo alle varie facce del proprio mestiere; l'abbiamo già visto non nascondersi dietro verità scomode o celebrare il proprio ruolo con trionfo orgoglio. Piuttosto, può trapelare un compiacimento in questa sua postura con cui si esibisce ad una certa distanza, paradossalmente marcata dalla assoluta schiettezza delle sue parole, nei confronti di un moralismo che invece indurrebbe a manipolare le cose al fine di dare un'immagine edificante di sé e del suo lavoro. Ma non sarebbe credibile se così

²⁹⁹ *ivi*, pag. 69

³⁰⁰ *ivi*, pag. 69

³⁰¹ *ivi*, pag. 62

³⁰² *ivi*, pag. 70

³⁰³ *ivi*, pag. 161

fosse, poiché questo è proprio uno dei tratti caratteristici di Franchini: nessuna autocelebrazione e grande lucidità.

Franchini però, in questo romanzo non parla solo di sé, perché come abbiamo detto in principio, questa è un'occasione per raccontarci anche di un mondo del lavoro. Non a caso ci vengono in mente altre storie di vita editoriale come *I migliori anni della nostra vita* di Ernesto Ferrero,³⁰⁴ per esempio, per quell'autobiografismo d'ambiente in cui l'autore non è presente come personaggio ma rimane in seconda linea per raccontare le storie di personaggi di primo piano. Ma in questo caso non si tratta del racconto nostalgico di episodi di vita all'interno di un ufficio particolare, quanto del quadro di un intero mondo del lavoro editoriale e delle considerazioni che ne vengono fuori. Attraverso le “prove documentali” dell'attività editoriale, ossia i fitti scambi epistolari fra consulenti, responsabili editoriali e autore; i giudizi scritti sulla pubblicabilità dei testi; le parole e le opinioni dei colleghi, Franchini ci restituisce un quadro franco del mondo dell'editoria e del reale mestiere dell'editor. Lontano dalla postura dell'amaro Bianciardi, in contestazione con l'industria culturale, e ancora più distante dalla recente narrativa del lavoro di denuncia, Franchini ancora una volta si trova in una terra di mezzo, nella consapevolezza di ciò che l'ha preceduto e di ciò che sta accadendo. È infatti troppo giovane per vivere in diretta il momento critico dell'editoria ma abbastanza anziano da non dover sopportare i guasti di un mercato del lavoro ormai improntato alla precarietà. Approda infatti in casa Mondadori in un momento cruciale e fortunato, come spiega Giancarlo Ferretti in *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*:

All'interno delle generali difficoltà dell'editoria libraria nella produzione e nel fatturato, infatti, arriva a conclusione la crisi economico-finanziaria protratta di tutta una serie di case editrici, per l'incapacità di rispondere alle nuove logiche di produzione e di mercato imposte dalle grandi concentrazioni, e per l'incapacità altresì di attrezzare

³⁰⁴ Ferrero E., *I migliori anni della nostra vita*, II edizione, “Vite Narrate”, Feltrinelli, Milano, 2009, pp. 36 e 89

adeguatamente la loro struttura e la loro strategia, programmazione e organizzazione produttivo-distributiva, con criteri di razionalizzazione e funzionalità. [...] ciascuna casa editrice ne uscirà in modo diverso, con una riduzione di ruolo e spesso di produzione, con una definitiva cancellazione della figura dell'*editore protagonista*, e comunque con una crisi dell'identità.³⁰⁵

È vero comunque che, nonostante il momento di grazia economico-finanziario della casa editrice, ciò non significa che non emerga nel testo una visione anche critica dello stato delle cose. Da un lato, come per delega, sono i protagonisti della vicenda a portare i loro punti di vista; dall'altro, Franchini, pur non essendo personaggio interno al racconto, si manifesta attraverso le sue consuete considerazioni personali e risolutive. Quindi, se per un verso appoggiarsi alle parole di interlocutori autorevoli sostiene l'oggettività di ciò che viene detto, è pur vero che l'autore non si esime dall'assumersi la responsabilità delle proprie idee.

Così sentiremo Alcide Paolini esprimersi a chiare lettere sui cambiamenti del lavoro editoriale e sulla dittatura del mercato:

Allora contava il parere degli intellettuali, dei letterati, non contava il parere del mercato. Oggi l'intellettuale è un agente del mercato, quindi io credo che oggi noi stessi, quando giudichiamo un libro, lo giudichiamo in modo diverso perché teniamo conto del fatto che esiste un mercato.³⁰⁶

Tra la letteratura e l'industria c'è una contraddizione profonda: sono due cose che non vanno d'accordo e non si può mediare. Allora si poteva non pensare alla direzione commerciale. Allora si poteva, non ce ne fregava niente. Facevamo i libri che volevamo. Allora non arrivavano risultati ogni mese, ogni settimana, quasi ogni giorno come oggi, però anche allora, a un certo punto, i conti li facevano.³⁰⁷

³⁰⁵ G. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, pos. 5586 (edizione elettronica Kindle)

³⁰⁶ *Cronaca della fine*, pag. 92

³⁰⁷ *ivi*, pag. 92

Dell'altro "mostro sacro" dell'editoria e poeta, Vittorio Sereni, leggeremo dietro le righe il personale rammarico per non aver più abbastanza spazio da dedicare alla propria attività letteraria a favore, invece, di un lavoro editoriale di rado gradevole:

La mia attività letteraria quasi non esiste, da anni, a meno che per questa non si voglia intendere la quotidiana dispersione in lavori assunti non di propria iniziativa, e di rado graditi, per le solite e ovvie ragioni pratiche. [...] chissà che io non sia già uscito, senza accorgermene, dal terreno vero e concreto della letteratura.³⁰⁸

Diversamente, non vediamo rincrescimento o nostalgia nelle parole di Franchini, ma schiette confessioni e lucide descrizioni del proprio mestiere e del mondo editoriale in generale:

Allora (ero giovane) dentro di me pensai ma tu guarda, aspetta almeno a pubblicare un libro prima di disprezzare i tuoi simili...

Adesso so che passare dal ruolo dei giudicati a quello dei giudici è naturale per l'essere umano quanto immediato per un bambino adoperare gli stessi rimproveri che il genitore ha appena usato con lui per mettere in riga il fratello minore"³⁰⁹

Il tentativo di camuffare il contenuto profondo del libro sottolineando lo spostamento del punto di vista dall'occhio delle vittime a quello di uno che condive quell'orrore corrisponde a una strategia editoriale assai sperimentata, quella per cui la novità, l'interesse aggiunto di un testo non starebbe nelle solite storie, nella prospettiva consueta del cane che morde l'uomo, ma nella mirabilia del contrario (quella voce che nel risvolto viene definita dall'altra parte), nella bizzarria dell'uomo che morde il cane.³¹⁰

Che i tre lettori siano a loro volta scrittori, e ognuno con la sua storia di rifiuti, che i giudici di oggi possano essere gli imputati di domani potrà stupire qualcuno.

³⁰⁸ *ivi*, pag. 47

³⁰⁹ *ivi*, pag. 64

³¹⁰ *ivi*, pag. 25

Altri no e sono i pochi che questo ambiente lo conoscono o credono di conoscerlo e, come spesso coloro che hanno dovuto approfondire una conoscenza, in genere lo disprezzano. Essi vi troveranno la conferma che il mondo della letteratura è composto da una consorte, da quattro gatti che si leggono, si giudicano, si elogiano, si stroncano, si pubblicano e si rifiutano tra loro.³¹¹

È un'affermazione, quella di Sereni, dietro la quale si legge tutta una mesta trafila che ognuno dei pochi lavoratori dell'editoria è in grado di ricostruire, tappa per tappa, con assoluta esattezza:

Una volta ogni tanto, ma con cadenze periodiche fisse, un cronista di cultura o di costume chiama le case editrici e pone le solite domande sui libri. [...] I temi eterni che sono la croce dei redattori con un minimo di anzianità.

Alla solita domanda, gli editori danno le solite risposte.³¹²

Sono parole che hanno il tono della confessione, dell'ammissione di colpa, o quantomeno del riconoscimento di un peccato. Tuttavia Franchini non cerca assoluzioni. Infatti, non c'è nei suoi scritti alcuna traccia di moralismo; quindi egli ammette, constata, riconosce e ci dice con schiettezza che cosa succede nell'umano mondo dell'editoria, in cui appunto è facile dimenticare di essere stati giudicati quando si diventa giudici, o adottare strategie editoriali che ai non addetti ai lavori possono apparire poco ortodosse.

Cronaca della fine è quindi anche un libro sul lavoro, un lavoro "bislacco", e sul mercato in cui quel lavoro si svolge.

³¹¹ *ivi*, pp. 58-59

³¹² *ivi*, pag. 68

2.5.7 Memorie di un venditore di libri (2000)

Di mercato vero e proprio leggiamo, invece, in *Memorie di un venditore di libri*, pubblicato prima nel 2000 nella raccolta *Disertori* da Einaudi, successivamente nel 2001 nelle *Gocce di Marsilio* e ripubblicato ancora nel 2022 all'interno della raccolta *Leggere possedere vendere bruciare*, racconto comico ambientato in una situazione surreale con personaggi al limite della caricatura pur se alcuni realmente esistiti e incontrati dall'autore.

Protagonista è un certo Procolo Falanga, “eroe indegno”, come Franchini lo definisce nell’ “Epilogo retorico sui “venditori di libri”,³¹³ “il *salesaman*, il primo anello della catena, colui che i libri li vende al libraio”,³¹⁴ il quale si ritrova insieme a colleghi e giovani scrittori a partecipare a un viaggio di lavoro, una specie di viaggio premio, in un’assurda località tropicale costruita come un set cinematografico in piena Austria.

Oltre al vulcanico e brioso protagonista, sempre al centro della scena, trovano posto il giovane poeta Nicola Cattabiani e il dottor Beretta, direttore commerciale, caratterizzati l’uno da “tenace vocazione” e “volto glabro” e l’altro da una ridicola risata e da goffaggine sociale piuttosto sconveniente.

Il testo è certamente leggero e comico ma allo stesso tempo presenta alcune caratteristiche della narrativa del lavoro. Ci offre infatti uno spaccato di un lato un po’ misconosciuto della catena della vita dei libri, ossia la fase del piazzamento del prodotto libro nei punti vendita del territorio, a partire dalle librerie vere e proprie fino ai vari, e spesso improbabili, punti vendita stagionali. Ce lo racconta il promotore librario Procolo Falanga in una serie di spassosissimi racconti, quasi tutti in dialetto napoletano, del suo lavoro sul campo in giro per la provincia italiana meridionale.

³¹³ *Memorie di un venditore di libri*, pag. 69

³¹⁴ *ivi*, pag. 71

Il risultato è uno sguardo inusuale sul sottobosco del mercato della "merce libro". Finora, infatti, eravamo entrati negli uffici dove si decide la sorte dei testi in termini di pubblicazione o meno, mentre qui Procolo Falanga ci apre gli occhi sulla sorte di quegli stessi testi una volta dati alle stampe; ossia sul lavoro che c'è dietro la distribuzione e la vendita reale del testo trasformato in merce. L'ultimo passaggio della catena del lavoro editoriale viene qui ben rappresentato dallo sguardo di un esperto venditore, conoscitore di tutte le piccole realtà, "vecchia puttana", come lui stesso si definisce a causa delle strade battute fisicamente, e che con disincanto ci rivela che i libri non solo non si vendono più ma non si sono mai venduti.³¹⁵

Con assoluta finezza, mascherata da un linguaggio dialettale e dai toni dello *sketch* comico, il protagonista comunque è portavoce della denuncia di una realtà difficile e precaria procurata non solo, ma anche, dalla voracità del mercato e dal grande *gap* all'interno della industria editoriale fra il mondo degli uffici e il mondo del mercato reale:

Il criterio, allora, era che "bisogna allargare il mercato. E, chiaramente, chilli ca delinquavano arapettero 'o mercato pure addo' nun s'era arapì".³¹⁶

Avite capito! Avvenuta mestolazione! E vuie me parlate 'e *bet seller*? E me parlate 'e *marteking*? Avvenuta mestolazione! poeta, arricurdatevi 'e 'sti cusarelle ccà, quando facite 'e poesie!³¹⁷

Ritorna, come già in *Esordi e raggiri*, una sottesa ironia ribadita dal lessico mutuato da una importata cultura anglosassone dell'economia: *bet seller* e *marteking*, non a caso pronunciati o

³¹⁵ "Sentite a me: 'e libri nun se vendono! Ma nun è che nun se vendono mo'. I libri nun se so' venduti maie!", *ivi*, pag. 18

³¹⁶ *ivi*, pag. 22

³¹⁷ *ivi*, pag. 38

trascritti erroneamente, entrambi inseriti in un discorso accorato in dialetto in cui Procolo Falanga implora i giovani scrittori di non dimenticare di scrivere qualcosa di vendibile, perché quello è, dal suo punto di vista, l'unico scopo della scrittura.

2.5.8 Leggere, possedere, vendere, bruciare: “un'autobiografia in quattro tempi per interposti libri”³¹⁸

A marzo del 2022 Franchini pubblica presso Marsilio una nuova raccolta di scritti, *Leggere, possedere, vendere, bruciare*, di cui solo due inediti. Sono testi che hanno a che fare con la sua professione-passione e, a parte *Memorie di un venditore di libri* che, come sappiamo, è un racconto vero e proprio, hanno tutti il tono delle memorie, pubbliche e private, delle confessioni, delle riflessioni, del saggio “autobiografico”. Il tema è di nuovo quello del lavoro, ma non nella dimensione cronachista del racconto di fatti pubblici e di storie personali, quanto in quella più intima della confessione delle proprie esperienze e degli stati d'animo relativi sia al suo operato che alla vita personale.

Il primo, “I libri di mio padre,” nella forma di una lettera postuma si apre con un io che si rivolge a un tu, il padre bibliofilo, forse origine della passione per il libro, l'oggetto da possedere in principio e infine da consumare e magari “bruciare”. Il racconto non è assimilabile al genere di cui parliamo in questo capitolo perché non vi è alcun riferimento alla professione dell'autore o al lavoro in generale; si tratta piuttosto, un viaggio intimo, in solitaria, in un mondo che tutto sommato ha accolto chi scrive e in cui lui ha vissuto, “anima e corpo”, tutta la sua vita.

³¹⁸ Ferrero E., *Nel backstage del mondo dei libri con Antonio Franchini*, «Il Sole 24 Ore», 17/04/2022

Il secondo, “Lettore di dattiloscritti” (già apparso in *Nuovi Argomenti* nel 1998), scritto dopo *Esordi e raggiri*, (che è del 1992), invece anticipa in qualche modo il tono di alcune riflessioni di *Cronaca della fine* (2003), quelle in cui, come abbiamo osservato, prende coscienza e riconosce meriti e colpe, attenuanti e aggravanti della propria professione. Come in uno studio d’opera di un artista si configurano i tratti essenziali del quadro, qui emergono, ancora accennati, i primi dubbi, i sensi di colpa o di responsabilità, le scelte e i comportamenti che prenderanno forma e verranno scandagliati, spiegati in seguito in *Cronaca della fine* e oggi con il testo appena pubblicato, “L’età dell’oro dell’editoria italiana”. Illuminante rispetto al precedente, questo racconto-saggio si pone proprio come commento a quello che lui stesso definisce “saggio” dal “tono memorialistico e definitorio”,³¹⁹ un po’ troppo per un giovane ancora acerbo che aveva alle spalle solo dieci anni di esperienza, e che ancora leggeva “lasciando la [mia] personalità di lettore piuttosto libera d’intervenire, e lo avevo fatto senza neppure accorgermene.”³²⁰ Franchini torna a riflettere sul proprio mestiere, e parallelamente sulla propria vita, su quei nodi, quelle parole che in qualche modo lo hanno afflitto: cinismo, mercato, editing o bello scrivere. Attraverso questo lungo esercizio di reminiscenza e di riflessione scopre che la sua idea di lettura e, per contiguità di letteratura, ha finito per essersi modellata intorno all’attività di lettore di inediti:

La storia della letteratura che conosciamo è quel che resta di un mondo popolato di morti, di fantasmi, di ignoti, di dimenticati.³²¹

Il testo in effetti ruota tutto intorno alla sua “professione bislacca” e cambia registro e tono a seconda che racconti aneddoti esilaranti e frizzanti, senza esitare a fare nomi e cognomi di

³¹⁹ *L’età dell’oro dell’editoria italiana*, pag. 37. Si fa riferimento al testo precedente all’interno della stessa raccolta, *Lettore di manoscritti*.

³²⁰ *ivi*, pag. 41

³²¹ *L’età dell’oro dell’editoria italiana*, pag. 57

personaggi ben noti nel mondo dell'editoria; che si apra nel lungo epicedio dell'amico Chelone; che parli di sé e del suo "fastidio nel rileggersi"³²² ; della lunga carriera lavorativa oppure di come sia cambiato il mondo dell'editoria e quindi il suo mestiere. Un filo rosso corre lungo tutta la narrazione attraversando ogni racconto, ogni considerazione, ogni ricordo ed è quella cifra autobiografica tutta sua caratterizzata dall'usuale postura del protagonista "esente". E non si tratta di un ossimoro. Certamente un protagonista non può stare in disparte, ma in questo caso si tratta di un posizionamento obliquo all'interno del mondo a cui non nega la propria appartenenza. In fondo in questo testo Franchini è riuscito a regalarci una breve storia dell'editoria italiana, "materia labile, perché certo lascia tracce scritte, ma le questioni più complesse di solito vengono risolte a voce e tracce non ne lasciano, o se lo fanno si leggono in resoconti inaffidabili perché tale è la memoria degli uomini",³²³ proprio perché ce l'ha raccontata in prima persona, quasi come ce l'avesse trasmessa oralmente con tutte le caratteristiche del racconto diretto e grazie a una memoria che in questo caso non sembra così inaffidabile.

Il quarto testo è "Memorie di un venditore di libri", di cui abbiamo già parlato in questo capitolo; e l'ultimo, "Bruciare", inedito, chiude il cerchio tornando ai libri, non quelli inediti del suo lavoro, ma quelli letti, amati e collezionati. Franchini ritorna così alla sua libreria, chiude i conti, forse, con quella del padre e, pur se con poca convinzione, considera anche la eventualità di bruciare i libri per disfarsi dell'oggetto sapendo che "il fuoco distrugge, ma mai completamente, e purifica, se uno ci crede [...]".³²⁴

³²² *ivi*, pag. 38. Scrive esattamente: "È un discorso che vale in generale e spiega per quale ragione ritornare sulle cose scritte in passato non solo non mi è mai piaciuto, ma mi ha sempre suscitato un vero e proprio orrore."

³²³ *ivi*, pag.60

³²⁴ *Bruciare*, pag.120

2.5.9 Franchini: intellettuale letterato, mediatore e interprete

In questo paragrafo conclusivo non si intende affrontare l'“annosa” questione del ruolo e della figura dell'intellettuale *in toto* ma tracciare il profilo del letterato Franchini. Ci asterremo, quindi, dall'estendere il discorso per circoscriverlo invece al caso specifico del nostro autore con la consapevolezza che il discorso potrebbe risultare carente e lacunoso, se inteso come riflessione generale allargata da un lato ai numerosi esempi illustri di letterati prestati all'editoria e dall'altro alla questione storica dell'intellettuale, organico o meno. A questo riguardo rimandiamo agli innumerevoli studi già apparsi sul tema.³²⁵

Allora contava il parere degli intellettuali, dei letterati, non contava il parere del mercato. Oggi l'intellettuale è un agente del mercato, quindi io credo che oggi noi stessi, quando giudichiamo un libro, lo giudichiamo in modo diverso perché teniamo conto del fatto che esiste un mercato.³²⁶

Riprendiamo le parole di Alcide Paolini che il nostro autore ha deciso di riportare in *Cronaca della fine*, per fare una riflessione sull'immagine che emerge del letterato-editore Franchini, che definiremo con Cadioli “mediatore”.

In termini molto chiari Paolini, e Franchini attraverso lui, constata una situazione di fatto: il ruolo dell'intellettuale-letterato all'interno della scena editoriale, ormai impigliata nelle trame delle regole del mercato, è cambiato rispetto a qualche decennio prima e il “parere”, quindi la libertà di giudizio del letterato, è compromesso dalle esigenze dell'economia di mercato. Franchini lo lascia dire apertamente a uno dei suoi maestri *in primis*, come se a loro fosse concesso

³²⁵ Cadioli A., Vigni G., *Storia dell'editoria in Italia*, Editrice bibliografica, Milano 2018; Cadioli A., *Letterati ed editori*, Il Saggiatore, Milano, 2017; Cadioli A., *Le diverse pagine*, Il Saggiatore, Milano, 2012; Ferretti G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004

³²⁶ *Cronaca della fine*, pag. 92. Sono le parole di Paolini riportate *verbatim* da Franchini nel testo.

ancora di esprimersi liberamente, ma è pur vero che anche lui non risparmia esplicite rappresentazioni di una professione tutt'altro che innocente e monda da interferenze mercantili. La differenza è che, laddove Paolini accenna una punta di nostalgia nei confronti del “vecchio” sistema, Franchini invece pare aver accettato come condizione di fatto, ossia intrinseca al sistema editoriale, certe imposizioni delle regole del mercato. Potremmo quindi affermare che Franchini sia un intellettuale “organico” al sistema che, per mestiere e per impegno preso, deve sostenere e promuovere. Infatti, come abbiamo affermato già altrove, Franchini è un intellettuale ormai integrato nell'industria editoriale e sembra aver raggiunto un equilibrio tale da non lasciarsi andare mai ad aperte recriminazioni, atteggiamenti astiosi o attacchi nei confronti di un sistema di cui conosce bene luci e ombre. Ma ai nostri occhi la sua è la figura dell'intellettuale-letterato contemporaneo che, consapevole dello restringimento dello spazio concesso alla libertà di scelta e al gusto personale dei funzionari a favore del potere del mercato, è tuttavia in grado di mantenere una posizione eterodossa e autonoma, sia quando si presenta nella veste di editor che in quella di scrittore. Quindi la sua “organicità” in effetti sbiadisce ed è vero infatti che, nonostante egli riconosca la presenza invadente della componente commerciale, in realtà lasci aperto uno spiraglio a favore della forza di “negoziazione” dell'opinione, del gusto personale del responsabile editoriale, rovesciando, in maniera appunto eterodossa e in modo sorprendente, i termini e le considerazioni della questione:

Anche nel gesto editoriale, volto a considerare il senso di un'opera nel variegato mondo delle merci, non esiste solo la purezza mercantile. Anche qui, alla fine peseranno interessi non materiali: il gusto, la passione, la simpatia e l'antipatia, il proprio discutibile io...³²⁷

³²⁷ *Cronaca di una fine*, pag. 172

È come se, essendo approdato a quella professione quando ormai le dinamiche erano cambiate e già consolidate, Franchini, consapevole che una lotta per fermare quel cambiamento fosse ormai impensabile, cercasse di attivare una nuova resistenza dall'interno di quel sistema; non, appunto, per opporvisi *in toto* ma, partendo dal dato reale, cioè dalla situazione di fatto, per dargli una piega costruttiva. Così, infatti, egli è in grado di manifestare tutto il suo essere eterodosso, anche se integrato. Pertanto, non ci stupisce più quell'atteggiamento, paradossalmente di mediazione, mai "contro" in modo aspro, in cui con fine ironia riesce a capovolgere la visione diffusa fra i letterati addetti ai lavori che sarebbe quella della demonizzazione esplicita del mercato. Franchini rovescia, infatti, il senso comune di un linguaggio, usato solitamente per trasmettere un messaggio di disapprovazione nei confronti del mercato e a favore della purezza dell'arte, per offrirci la sua visione autenticamente originale: per mezzo di una sorta di ossimoro, che rovescia la logica *mainstream*. Allora, nel suo discorso la purezza può essere anche mercantile, gli interessi possono essere non materiali e avere un peso reale. "Il gusto, la passione, la simpatia e l'antipatia, il proprio discutibile io" rappresentano quindi il luogo di mediazione fra l'autore e il lettore di cui parla Cadioli e che in Franchini è proprio la cifra della sua postura; la mediazione avviene attraverso l'affermazione del proprio io, "discutibile o no", individuale, personale e capace ancora di agire per la costruzione di un canone, capace di agire sul mercato e non esserne del tutto sopraffatto. D'altronde nel racconto *Lettore di dattiloscritti* scritto nel 1998, Franchini aveva già intuito e formulato le sue idee riguardo al rapporto tra mercato scrittura:

Ero a disagio, lo ero perché pensavo di sapere molto della scrittura, ma quello che in quegli anni di lavoro in casa editrice stavo imparando è che la scrittura è un mercato. Non necessariamente un turpe mercato, ma un onesto, decoroso, sofferto mercato.³²⁸

³²⁸ A. Franchini, *Lettore di dattiloscritti*, pag. 33

La cifra autobiografica della narrativa di Franchini insieme alla sua inclinazione saggistica, riflessiva, sono i due mezzi che ci hanno consentito di esplorare la personalità del nostro autore e, in questo contesto, di comprendere la sua posizione come letterato-editore. È lo stesso Franchini a definirsi, seppure con la sua usuale riluttanza, letterato: “Tra di noi, parlo di un gruppo di letterati - la qualifica mi fa ridere, ma non saprei con che altra parola accomunare persone che hanno avuto una formazione analoga e comuni passioni.”³²⁹

È necessario, a questo punto, definire il profilo della figura dell’editor-e come intesa oggi dopo l’evoluzione che ha interessato case editrici e industria culturale dalle origini fino ad oggi. A questo riguardo Alberto Cadioli, nel suo *Le diverse pagine*³³⁰, dopo una approfondita disamina storico filologica del termine editore, ci offre un quadro dell’evoluzione e della diversificazione del ruolo e della definizione di “chi dà fuori un libro”, con utili paragoni con la lingua inglese da cui poi anche in italiano abbiamo definitivamente mutuato il termine *editor*. A partire dalla prima distinzione fra editore-curatore e editore-finanziatore e tracciando la linea di un rapporto autore-editore-lettore, Cadioli ci indica la sostanziale posizione di mediazione dell’editore, concetto non del tutto nuovo, perché espresso anche da Ferretti e Spinazzola,³³¹ fra autore e lettore. Tuttavia, è proprio su questo ruolo di mediatore che ci vogliamo concentrare perché si addice particolarmente alla postura e al ruolo, di fatto, di Franchini.

Ci appare chiaro infatti, soprattutto nella lettura di *Cronaca della fine*, che Franchini incarna la figura dell’editor-e mediatore come intesa da Cadioli che, in virtù di quel principio di mediazione, si interroga sui motivi della pubblicazione di un libro come *La distruzione*. Ossia, si chiede quale sia stata, in termini di mediazione fra autore e lettore, la logica dell’editore, nel tramite dei singoli funzionari editoriali, letterati e dispensatori di giudizi di pubblicabilità del

³²⁹ *Cronaca della fine*, pag. 158

³³⁰ Cadioli A., *Le diverse pagine*, op.cit.

³³¹ Come riferisce Cadioli in *Le diverse pagine*, op.cit.

testo, quando ha deciso di “dare fuori” un libro che evidentemente non avrebbe avuto esito positivo. Franchini ci racconta di averne parlato a lungo con l’amico Bruno Pischetta, che si era occupato dello stesso caso dalla prospettiva della critica letteraria e che, in qualche modo rappresenta anche la posizione del lettore, il fruitore ultimo, perché il critico ha a che fare col testo finito, così come “dato fuori” e distribuito per essere letto. È egli stesso un lettore, quindi. Mentre Franchini non sembra giungere ad alcuna conclusione al riguardo, ciò che ci interessa invece è che tutta l’operazione della stesura di *Cronaca della fine* ci conferma che si tratta dell’opera di un letterato-mediatore che, in quanto tale, vuole ripercorrere la strada che il testo *La distruzione* ha percorso prima di diventare l’oggetto libro. Egli stesso, d’altro canto, afferma chiaramente che “nell’iconografia classica i funzionari editoriali [...] devono lavorare dietro le quinte, devono mediare, sono attendisti, sono cauti, non si espongono”,³³² confermando le parole di Alberto Cadioli al riguardo:

Quasi per convenzione definito il mediatore tra chi scrive e chi legge, all’editore è assegnato, come primo compito, quello di scegliere un testo e portarlo, sotto forma di libro, ai lettori.³³³

Da questa posizione all’interno del sistema Franchini si pone come tramite fra autore e lettore e si espone, chiamando in causa proprio i lettori a giudicare il suo operato, a ribadire una visione eterodossa, rovesciata, del proprio ruolo, quella del giudice che si sottopone al giudizio altrui:

Se feci bene o male, il lettore, a questo punto, qualche elemento per decidere – sia pure con le inevitabili lacerazioni che sempre sfilacciano il tessuto delle prove – ce l’ha.

³³² *Cronaca della fine*, pag. 181

³³³ Cadioli A., *Le diverse pagine*, op.cit.

Il lettore adesso può decidere [...] e se deciderà di non decidere, è una rinuncia legittima, se la sospensione del giudizio non sarà determinata dalla sua ignavia ma dalla sua angoscia.³³⁴

In conclusione, Franchini emerge come intellettuale interprete fra due ambiti, quello della cultura letteraria e quello della cultura del mercato cercando sempre di non far soccombere l'una sotto l'egemonia dell'altra, come vorrebbe Bauman, da un certo punto di vista, quando usa la metafora dell'interprete e del legislatore.

In fondo sono in gioco quelle due tradizioni culturali messe in comunicazione per comprendersi reciprocamente senza distorsioni di interpretazione e l'interprete svolge proprio il ruolo di ridurre al minimo le frizioni fra le due, in un gesto di apertura che, secondo Bauman, è tipico della strategia dell'intellettuale dell'epoca postmoderna. L'intellettuale non ha più, come in epoca moderna, la prerogativa di “fare affermazioni autorevoli che arbitrano controversie di opinioni e selezionano quelle opinioni che, una volta prescelte, diventano corrette e vincolanti”, ma piuttosto “consiste nel tradurre affermazioni, fatte dall'interno di una tradizione fondata sulla comunità, in modo tale che possano essere capite all'interno del sistema di conoscenza basato su di un'altra tradizione. Anziché essere orientata verso una scelta del miglior ordine sociale, questa strategia è intesa a facilitare la comunicazione tra partecipanti autonomi (sovrani)”³³⁵

³³⁴ *Cronaca della fine*, pag. 228

³³⁵ Bauman Z., *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1992-2007, pag.15

Bibliografia

Aa. vv., *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», n. 30-31, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris, 2010.

Annaloro E., *Problemi di critica tematica*, «Allegoria», n. 52-53, 2006, pp. 171-183.

Armiero M., *Franchini, i segreti dell'editor svelati nel nuovo libro*, «Corriere del Mezzogiorno», 10/03/2022

Balestrini N., *Vogliamo tutto*, Feltrinelli, Milano, 1971

Barberi Squarotti G., Ossola C. (a cura di), *Letteratura e industria: atti del 15° Congresso A.I.S.L.L.I.*, Torino, 15-19 maggio 1994, 2 voll., L. S. Olschki, Firenze, 1997.

Barenghi M., in V. Spinazzola (a cura di), *Napoli, Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, «Tirature» 2009, Il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 43-49.

Baumann Z., *La decadenza dell'intellettuale*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 1992-2007

Bernari C., *Tre operai*, Gli Oscar, Mondadori, 1966; edizione Marsilio, 2011, con una prefazione di Antonio Franchini

Bianciardi L., *Il lavoro culturale*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1957-2013

Id., *La vita agra*, La Scala, Rizzoli, 1962; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2013

Cadioli A., Vignini G., *Storia dell'editoria in Italia*, Editrice bibliografica, Milano, 2018

Id., *Le diverse pagine*, Il Saggiatore, Milano, 2012

Id., *Letterati ed editori*, Il Saggiatore, Milano, 2017

Id., *Gli intellettuali e le trasformazioni dell'editoria in Italia*, in «Allegoria», n. 56, 2008, pp. 145-157

Calamandrei F., *Narrativa vince cronaca*, in «P», I, 26, 23/03/1946

Calasso R., *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano, 2013

- Calvino I., "La nuvola di smog", in *I racconti*, Einaudi, Torino, 1958, pp. 521-67,
- Id., La «tematica industriale», in «Il menabò», 5/1962
- Cavalleri C., *Il mondo di Franchini editor per vocazione*, in «Avvenire», 23/03/2022
- Ceserani R., *Il punto sulla critica tematica*, «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 25-33
- Ceteroni A., *La letteratura aziendale: Lavoro, fabbriche, uffici e precariato dalla fine del Novecento ad oggi tra romanzi, racconti, non-fiction e poesia*. «Amazon», 2017. Web.
- Id., *Alle origini del romanzo aziendale. Lessico e narrazione in La morte in banca di Giuseppe Pontiggia* in «Enthimema», n. 10, p. 202-226, luglio 2014. Disponibile all'indirizzo: <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3773/4248>>
- Id., *Business Literature. Letteratura aziendale: a semiotic interpretation of the Italian Literature on the theme of Work spanning 20 years (1995-2015)*, in «Enthimema», XIX, 2017
- Chirumbolo P., *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2013
- Contarini S., *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa» nuova serie, 31/32, 2010
- Id., *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», 31/32, 2010
- Contarini S., Jansen M., Ricciardi S. (a cura di), *Le culture del precariato*, Ombre corte, Verona, 2015.
- Coratelli G., *La disciplina di fabbrica. Uno studio tematico. Analisi di Donnarumma all'assalto di Ottiero Ottieri e Vogliamo tutto di Nanni Balestrini*, Università di Siena, Italia, ottobre 2012
- Cordisco R., *L'industria culturale di Fortini e l'industria cinematografica di Pasolini: la mutazione*, in «Fortiniana», 12/6/2012

- Dalmas D., “Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l’industria”, in *Cinquant’anni dopo: letteratura e industria*, «Quaderno annuale di letteratura italiana», XIV, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2012
- Domenichelli M., *L’immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 34-48
- Id., *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in Magro F. (a cura di), «Moderna», n.1, 2010, pp. 15-47
- Donnarumma R., “Storie vere’: narrazioni e realismi dopo il postmoderno”, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, (a cura di) Contarini S., in «Narrativa», n.31/32, 2010
- Eliot T.S., *Tradition and Individual Talent*, in «The Egoist», 1919, ripubblicato in *The Sacred Wood*, Methuen, London, 1920; tr. it. *Il bosco sacro*, (a cura e con uno studio di) Anceschi L., Muggiani, Milano, 1946
- Falco G., *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017
- Ferrero E., *I migliori anni della nostra vita*, II edizione, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2009.
- Id., *Nel backstage del mondo dei libri con Antonio Franchini*, in «Il Sole 24 Ore», 17/04/2022
- Ferretti G.C., *Storia dell’editoria letteraria in Italia.1945-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004
- Franchini A., Prefazione a *Tre operai*, di Carlo Bernari, Marsilio Editori, Venezia, 2011
- Id., “Esordi e raggiri”, in *Camerati*, Leonardo Editore, Milano, 1992
- Id., *L’abusivo*, Marsilio Editori, Venezia, 2001
- Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019

- Id., *Memorie di un venditore di libri*, Marsilio Editori, Venezia, 2011; In *Leggere, possedere vendere bruciare*, Marsilio Editori, Venezia, 2022
- Id., *Leggere possedere vendere bruciare*, Marsilio Editori, Venezia, 2022
- Fortini F., *Documenti e racconti*, in «P», II, 28, 6/04/1946
- Id., *Astuti come colombe*, in «il Menabò», 5, 1962, pp. 29-45
- Gentile A., *Maestro dove sei?*, in «Il sole 24 ore», 28/12/2020
- Giglioli D., *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario*, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 49-60
- Gimmi A., *Il mestiere di leggere*, Il Saggiatore, Milano, 2002
- Ghidinelli S., *Storie di precariato*, in V. Spinazzola (a cura di), «Tirature», 2008, “L'immaginario a fumetti”, Mondadori, Milano, pp. 107-112
- Gnoli A., *Antonio Franchini: da Saviano allo Strega noi editori siamo solo piccoli raddomanti*, «La Repubblica», 29/07/10
- La Porta F., *Alte Tirature. Albergia una letteratura postindustriale*, in «Tirature 2000», (a cura di) V. Spinazzola, Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2000, pp. 97-105.
- Luperini R., *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in «Allegoria», n. 44, 2003, pp. 114-122.
- Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari, 2007, pp. 3-36.
- Id., *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 7-8
- Luzzatto S. e Pedullà G., “I romanzi degli altri: scrittori-editori, editori-scrittori” in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di, Volume terzo: Dal Romanticismo a oggi, (a cura di) Domenico Scarpa, Giulio Einaudi

- Mantovani A., *Oltre l'editoria*, Intervista ad Antonio Franchini, in «La Balena Bianca», 21/11/2018
- Marsilio M., *Dalla sconfitta operaia all'immaterialità del comando: la dialettica servo/padrone nelle prose degli anni Zero*, «La critica sociologica», Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, Volume L, 199, autunno 2016, pp. 129-139.
- Id., *La crisi della figura operaia tra vecchio e nuovo millennio*, in Di Nunzio, Jurišić, Ragni (a cura di), «La parola mi tradiva», *Letteratura e crisi*, Perugia, CTL, Collana Scientifica dell'Università di Perugia, 2017, pp. 39-49
- Martino M., *Calvino editor e ufficio stampa. Dal notiziario Einaudi ai cento pagine*, Oblique Studio, 2012
- Nove A., *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino, 2006.
- Ottieri O., *Donnarumma all'assalto*, Bompiani, Milano, 1963
- Id., *Tempi stretti*, Einaudi, Torino, 1957
- Palumbo Mosca R., “Sono arrivati gli unni: ibridismo e tensione civile nella narrativa italiana contemporanea”, in Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Roma, 2013
- Id., *L'invenzione del vero*, Gaffi editore, Roma, 2014
- Panella C., *La tragedia del lavoro: working class heroes nella letteratura italiana d'inizio millennio*, in «Between», vol. VII, n. 14, Novembre/ November 2017
- Id., *Crisi globale e nuovi realismi: dimissioni e spaesamenti nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», n. 35/36, 2014, pp. 241-251.
- Id., “Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio”, in Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Roma, 2013, pp. 409-433.

- Id., *Il ritorno del lavoro nella Letteratura italiana: note intorno al nuovo volume di «Narrativa»* su Letteratura e azienda, «Italogramma», vol. 1, 2011
- Id., *Le scritture dei lavoratori tra dispute ideologiche e spartizioni di campo nella prima metà del XX secolo*”, in «Notos», 4, 2017, pp. 12-27
- Id., “Scritture di rabbia e scritture di desiderio. La letteratura italiana di fabbrica degli anni Settanta”, in Nunzio N., Troilo M. (a cura di), *Lavoro! Storia, organizzazione e narrazione del lavoro nel XX secolo*, Aracne, Roma, 2017, pp. 53-66.
- Pellini P., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie**, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 61-83
- Pischedda B., *Quando era bandita la parola mercato*, in «L’Indice», n. 9, 2005.
- Pontiggia G., *La morte in banca. Cinque racconti e un romanzo breve*, 1957, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1959.
- Salis S., *'e libri? Nun se vendono... Ricordatelo!*, in «Il sole 24 ore», 22/05/2011
- Id., *Il correttore che non è automatico*, in «Il sole 24 ore», 13/03/2011
- Simonetti G., recensione a *Leggere possedere vendere bruciare*, in «Tutto libri», La Stampa, 7/5/2022
- SIRI N., *Che cos'è il lavoro oggi. Works di Vitaliano Trevisan e Ipotesi di una sconfitta di Giorgio Falco*, in «Le parole e le cose», maggio 2018, <http://www.leparoleelecose.it/?p=32209>
- Siti W., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano, 2012
- Spinazzola V., *La riscoperta dell'Italia*, in «Tirature», Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 10-15
- Id., *L'Italia del dopo benessere*, in «Tirature», Il Saggiatore, Milano, 2011
- Summa R., *Letteratura e lavoro: quando la narrativa si fa inchiesta*, in «Laspro. Rivista di letterature, arti e mestieri», dicembre 2003
- Trevisan V., *Works*, Einaudi, Torino, 2016

Turchetta G., *Gli spazi circoscritti. Le sedi della socialità: studiare senza lavorare*, in Vittorio Spinazzola (a cura di), «Tirature», Il Saggiatore, Milano, 2001, pp. 22-33.

Vittorini E., *Letteratura e Industria*, in «Il Menabò», IV vol., 1961 pp. 13-20.

Volponi P., *Memoriale*, Garzanti, Milano, 1962

Id., *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino, 1989.

Zinato E., “Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica”, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 55-78

2.6. Sport e letteratura: la stessa ossessione

Una delle “ossessioni”³³⁶ che accompagnano la vita e la scrittura di Franchini è l’attività fisica, in particolare nella forma della lotta, che sia la boxe, le arti marziali o il confronto-scontro fisico con elementi naturali come l’acqua, la roccia, la montagna. Così questo rovello compare e va spesso “a braccetto” con l’altra sua grande ossessione: la letteratura, o meglio la scrittura in generale.

Abbiamo già osservato quanto spazio Franchini abbia dedicato a riflessioni sul senso della scrittura in testi come *L’abusivo*, *Cronaca di una fine*, *Signore delle lacrime* e in alcuni racconti, sempre in un binomio di volta in volta diverso insieme a temi quali il giornalismo, la scrittura non finzionale, l’editoria, la fotografia, il viaggio. In questo capitolo ci concentreremo sulla combinazione della scrittura con l’attività fisica, la lotta, il corpo atletico; per farlo partiremo da una breve ricognizione dell’idea di corpo come intesa e proposta da Umberto Galimberti: ciò tornerà utile per noi nell’analisi di alcuni testi in funzione del rapporto fra corpo e scrittura, corpo e letteratura all’interno della produzione franchiniana in cui si celebra il corpo e la sua fisicità proprio nell’atto di lottare, combattere, confrontarsi sia in senso stretto, con altri corpi o con la natura, che in senso lato, con il senso dell’esistenza e della scrittura o della conoscenza più in generale.

Cercheremo di dimostrare come il corpo nei testi di Franchini recuperi in qualche modo quella che Galimberti chiama “ambivalenza”, superando il limite della scissione tra corpo e mente di platonica e cartesiana memoria.

³³⁶ Antonio Franchini fa spesso riferimento alle sue passioni come “ossessioni” nei suoi romanzi: “Con Luciano condividevo un’ossessione, quella per l’attività fisica”, *Cronaca della fine*, pag 144; “Impelagarmi in questo genere di ossessioni”, *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 62; “Da anni dura per me questa ossessione”, *Gladiatori*, pag. 20

2.6.1 Il corpo e la mente

Vederla correre insieme alle altre per la prima volta sarebbe stato come vederla nascere di nuovo, perché con la nascita avevi visto il suo corpo, dallo stile della sua corsa avresti capito come quel corpo si sarebbe mosso dentro il mondo, che cosa avrebbe chiesto per sé, come lo avrebbe chiesto.³³⁷

Il titolo di questo paragrafo prende avvio dal concetto, ormai invalso e quasi indiscusso, del dualismo anima-corpo o psiche-corpo (*ψυχή* e *σῶμα*), la cui origine nella cultura occidentale risale fino a Platone, per cercare di capire in che modo guardare al corpo celebrato da Franchini nella sua scrittura.

Come ci riferisce Umberto Galimberti nel suo testo *Il corpo*,³³⁸ è noto come nella cultura greca pre-platonica l'uomo "omerico" non fosse ancora caratterizzato da corpo e anima ma "da un rapporto corpo-mondo" in cui il corpo non era rappresentativo di ciò che succedeva nell'anima ma era direttamente espressivo del proprio rapporto con il mondo. Secondo la ricostruzione di Galimberti, infatti, il concetto di anima come entità separata dal corpo fece la sua comparsa solo con Platone per un'esigenza di conoscenza, nel senso che, non riconoscendo affidabilità alle sensazioni corporee allo scopo di conoscere e sistematizzare il mondo in quanto rappresentazioni ingannevoli e non oggettive, si rese necessario individuare un organo su cui contare per questa operazione: l'anima, appunto. Da quel momento in poi nella cultura occidentale il corpo perse la propria autonomia nel rapporto con il mondo per diventare definitivamente e unicamente contraltare, metà di qualcos'altro: della ragione, dell'anima, della psiche.

Con Sant'Agostino poi il Cristianesimo assunse l'impianto teorico platonico per risolvere il problema tragico della morte del corpo grazie all'idea della salvezza dell'anima, mentre sarà il pensiero scientifico che riconoscerà definitivamente al corpo uno statuto diverso da quello della

³³⁷ Franchini A., *Le Leonardiadi*, pag. 13

³³⁸ Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli Editore, Milano, 1983; 1987; Universale Economica - SAGGI, 2002

mente attraverso Cartesio, che inaugurò la nascita della scienza moderna con la quale il corpo sarà definitivamente inteso come organismo altro dalla mente o dalla psiche.

Proprio a partire da questa scissione di origine cartesiana fra *res cogitans* e *res extensa*, che è diventata il paradigma della cultura occidentale, il corpo non solo diventa organismo ma anche di volta in volta forza-lavoro, carne da redimere, inconscio da liberare, in sostanza il negativo di ogni valore, a seconda del sistema di segni che lo connotano: scienza, economia, religione, psicologia.

Continuando con la ricognizione storica di Galimberti, che si basa fortemente sulle teorie di Merleau-Ponty,³³⁹ persino la psichiatria e la psicoanalisi osservano il corpo come “organismo” in quanto non gli riconoscono quella intenzionalità che si dispiega nel mondo e, non intendendo recuperare l’ambivalenza natura-cultura del corpo, cioè superare la disgiunzione tra corpo e mente, lo trattano come oggetto a sé, come organismo appunto.

In sintesi, nel momento in cui ha smesso di essere il nostro punto di vista sul mondo, anche in psicanalisi il corpo è diventato oggetto di questo mondo, e i sensi semplicemente organi e funzioni. In questa prospettiva quindi, il soggetto diventa pura coscienza e il corpo solo oggetto. L’equivoco risiederebbe proprio in questo, perché l’intelletto invece (la mente) è capace di tematizzare le cose del mondo solo perché queste sono esposte prima al corpo che le vede e conosce attraverso i suoi sensi. Dopodiché è possibile concepire astrazioni, concetti, sistematizzazioni. Vale a dire che in realtà il corpo e i suoi sensi sono la *conditio sine qua non* per la conoscenza e per una riflessione successiva; la sua realtà carnale non è espressione di un io trascendente ma è l’io stesso non disgiunto dal corpo. Accettando quindi l’idea che non c’è io

³³⁹ Si veda al riguardo M. Merleau-Ponty, in particolare *Fenomenologia della percezione*: “Noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione.”, p. 239

Per Merleau-Ponty il corpo non ha un fine spirituale: esso è finalizzato al mondo e ha con esso una relazione originaria che l’autore esprime con la nozione di «struttura». Non c’è un primato dello spirito o uno slancio vitale frenato dalla pesantezza della materia. La coscienza viene a espressione nel corpo e l’unità non è data da uno spirito trascendente che sopraggiunge.

fuori dal corpo si accetta la totalità, e quindi l'ambivalenza, di questa presenza. E l'ambivalenza sta proprio in questa totalità di "natura e cultura" di cui il corpo è espressione.

La contestazione di Galimberti a proposito di psichiatria e psicanalisi si basa appunto sulla difficoltà di comprendere la soggettività quando termini come *es*, io, inconscio, conscio sono divisivi dell'essere umano. Secondo il filosofo questa stessa scissione del corpo dall'anima ha fatto sì che il corpo, prima centro di irradiazione simbolica, abbia rinunciato alla propria "ambivalenza" di natura e cultura con cui si esprimeva a favore dell'"anima", dello "spirito" o dei "valori", per essere "vissuto in conformità alla logica e alla struttura dei vari saperi"³⁴⁰.

A questo punto quello che ci interessa, e che troviamo calzante per il nostro ragionamento sulla "celebrazione" del corpo da parte di Franchini, è l'idea di un recupero del corpo nella sua interezza, che significa anche il recupero della sua ambivalenza, del suo essere natura e cultura allo stesso tempo.

Scrive Franchini, in *Quando vi ucciderete maestro?*:

Molti aspetti che vengono qualificati come extraletterari sono tali perché spesso hanno con la letteratura un'attinenza profonda, ovvero "carnale", che non si potrebbe staccarli, come la mente dal corpo. Poi, però, siccome, nella dialettica, staccare la mente dal corpo è fin troppo facile, l'utopia consiste semmai nel rimetterli insieme.³⁴¹

Ben consapevole che da Cartesio in poi nella cultura occidentale ci si è avviati in una strada senza - forse - ritorno, Franchini tuttavia non nega, anzi auspica in cuor suo, la possibilità di una riconciliazione dei due poli anima e corpo, o meglio mente e corpo, proprio quando riconosce fra aspetti extraletterari e letteratura quella contiguità, quel rapporto carnale che è così

³⁴⁰ Galimberti U., *Il corpo*, pag. 11

³⁴¹ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 40

intrinseco, così profondo che le due cose diventano inscindibili. Ma la dialettica, cioè la filosofia platonica prima e cartesiana poi, ha deciso di operare la separazione e così rimettere insieme mente e corpo diventa utopia; e noi aggiungiamo “forse” diventa utopia.

Infatti, a nostro avviso, nella sua celebrazione narrativa del corpo, Franchini in qualche modo ambisce a compiere questa riconciliazione, a mostrarci dei corpi che non rappresentano altro da sé, che non stanno al posto di qualcos'altro ma occupano uno spazio in quanto tali, che sono lì ad esprimere sé stessi e l'unità-unicità di ciascun individuo.

Con la morte capita questo. Come per il corpo non è facile morire se una violenza ostinata non si accanisce per annullarlo, anche per la mente non è facile accettare la fine [...] ³⁴²

2.6.2 Da *Quando vi ucciderete maestro?* attraverso *Acqua, Sudore e Ghiaccio*, *Gladiatori* a *Il vecchio lottatore*: il corpo, lo sport, la lotta, la letteratura.

L'attività fisica, lo sport, il corpo atletico - come ormai ben sappiamo - attraversano una gran parte della produzione franchiniana e rappresentano una forte presenza a partire da *Quando vi ucciderete maestro?* (1996), dove diventano oggetto di riflessione insieme alla letteratura, per proseguire nella raccolta di racconti *Acqua, sudore e ghiaccio* (1998)³⁴³, in cui l'autore si confronta con diversi elementi naturali e concentrarsi poi sul corpo atletico, eroico, protagonista del libro-reportage *Gladiatori* e celebrato attraverso le parole e i racconti dei pugili intervistati e le fotografie di Piero Pompili. Il corpo e la lotta ritornano infine in alcuni racconti della raccolta *Il vecchio lottatore*.

³⁴² *L'abusivo*, pag. 50

³⁴³ Franchini A., *Acqua, sudore, ghiaccio*, Marsilio Editori, Venezia, 1998

Il corpo di Franchini a nostro avviso non è il corpo parlato di Freud, è forse più vicino al corpo parlante di Lacan³⁴⁴, ma soprattutto è il corpo nel mondo di omerica memoria, ossia il corpo ambivalente che Galimberti vuole recuperare; è, quindi, un corpo che si pone nel mondo, anche come strumento esperienziale di conoscenza, in tutta la sua interezza, non scisso dall'anima o mente ma tutt'uno con essa. I corpi che ci presenta Franchini sono il proprio corpo che sente la contiguità con la scrittura, sono i corpi degli atleti che si affaticano e sudano, sono i corpi dei "lottatori" che reagiscono al mondo circostante ed esprimono il loro rapporto con il mondo (la rabbia, l'ira, la delusione: ciascuna emozione con il proprio corporeo movimento e atteggiamento), sono il corpo di "Chelone", il giornalista Pietro Cheli l'amico scomparso recentemente:

Lui era così perché aveva quel corpo, aveva quel corpo perché era così.³⁴⁵

Torna utile in questa occasione ripensare al trattato aristotelico sulla memoria su ci siamo soffermati a lungo, perché è vero che già in quell'occasione abbiamo avuto modo di osservare quanto l'attività mnestica, che siamo comunemente abituati a pensare come attività puramente mentale, del tutto aliena al coinvolgimento dei sensi, in realtà già con Aristotele vedeva riconosciuta un'origine organica, fisiologica.

A partire da *Quando vi ucciderete, maestro?* attraverso *Acqua, sudore, ghiaccio* per giungere a *Gladiatori*, e infine al *Vecchio lottatore*, Franchini ci presenta corpi in continua lotta non tanto per la vittoria ma per la sfida in sé, sia essa contro l'altro corpo, con l'acqua dei torrenti, che con la scrittura.

³⁴⁴ su Freud e Lacan si vedano: Lacan J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in J. Lacan, Scritti; Bertelli M.L. e Tognetti M., *L'iridescenza delle cose, occhio e sguardo tra Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty*, 2008 <http://hdl.handle.net/20.500.11771/6842>; Di Ciaccia A., *Res gaudens: il corpo in Freud e Lacan*, POL.it, «Psychiatry on line», fra i tanti.

³⁴⁵ Franchini A., *L'età dell'oro dell'editoria*, pag. 64

Ma quale è il legame fra corpo, corpo in lotta, e scrittura che Franchini rileva? Cerchiamo di capirlo a partire dal testo in cui questo binomio viene esplicitato per la prima volta.

2.6.2.1 **Quando vi ucciderete maestro? (1996)**

Le leggi del corpo condividono con quelle dell'anima il rifiuto delle soluzioni troppo semplici e immediate, mentre comportano, con un desiderio reso ancora più bruciante della natura meccanica, all'apparenza più risolvibile, del male, la cieca fede nei balsami e nelle pomate.³⁴⁶

A. Franchini

La letteratura e il combattimento

Quando vi ucciderete maestro? è il primo romanzo-saggio, genere testuale a cui in seguito Franchini ci abituerà, e in cui per la prima volta l'autore accosta esplicitamente i due poli della sua ossessione binaria: la letteratura e il combattimento, come recita appunto il titolo della prima e più corposa parte del libro. Come in un saggio vero e proprio, qui l'autore suggerisce e tenta di dimostrare l'idea che la lotta e la scrittura letteraria siano spinte da un'analogha motivazione, ossia per dirla con Mishima, da Franchini apertamente citato, "la letteratura e le arti marziali sono identiche; la logica letteraria e la logica dell'azione non sono che un effimero tentativo di opporsi alla morte e all'oblio".³⁴⁷

Sappiamo che Franchini si accosta alle due attività, quella sportiva e quella letteraria, sin da giovane senza mai lasciare che l'una venga soffocata dal peso dell'altra e abbiamo visto che finora l'autore non aveva ancora abbracciato la *non-fiction narrative*, avendo scritto solo racconti finzionali seppur già caratterizzati da una forte cifra autobiografica. Questo è invece il primo testo in cui l'autore si espone palesemente con il proprio nome e cognome e stabilisce

³⁴⁶ *ivi*, pag. 15

³⁴⁷ *Quando vi ucciderete maestro*, pag. 114

definitivamente il tono autobiografico e *non-fictional* della sua scrittura; è una sorta di dichiarazione poetica in cui da un lato si confronta con le ossessioni di una vita e dall'altro stabilisce la modalità di scrittura a lui più consona.

Il libro si apre con il ricordo del nome di un compagno di scuola e con la personale considerazione sull'importanza dei nomi propri, seguito dal racconto di un dialogo fra sua madre e la madre di un amico a proposito della forza dei nomi dei rispettivi figli; una scena basso-comica che anticipa quella sorta di *sketch* coloratissimi dei quali la madre dell'autore e la nonna saranno protagoniste in *L'abusivo*, e che abbiamo già osservato nei capitoli precedenti.

Ma quello che ci interessa notare qui è che la prima esplicita esposizione di sé da parte di Franchini avviene non solo attraverso l'enunciazione del nome proprio ma anche, e contemporaneamente, con la riflessione velata sulla sua rilevanza.

mia madre cercava di ribattere pateticamente anche Antonio è un nome forte, mentre la signora scuoteva la testa: non mi sembra un nome forte.³⁴⁸

Abbiamo già parlato dell'autobiografismo come una delle cifre principali dell'opera franchiniana, ma è significativamente attraverso queste prime righe che il sé dell'autore entra nel mondo narrativo senza equivoci perché, come scrive Paul Ricoeur nel saggio *Soi-même comme un autre*,³⁴⁹ in cui il filosofo affronta il tema del soggetto e dell'identità, sono esattamente i nomi propri come categoria di “opérateurs d'individualisation” che “se bornent à singulariser une entité non répétable et non divisible sans la caractériser, sans la signifier au plan predicatif, donc sans donner sur elle aucune information. [...] Le même individu est désigné du même

³⁴⁸ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 9

³⁴⁹ Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990

nom. Comment? Sans autre moyen qui l'assignation de la même chaîne phonique au même individu dans toutes les occurrences"³⁵⁰.

Così, a partire da questo momento, il nome Antonio Franchini designerà esattamente quel singolo individuo che non potrà essere altri che lui in ogni occasione in cui verrà nominato e in cui sarà protagonista, anche quando il narratore si soffermerà a lungo sul racconto di alcuni episodi e sulla descrizione della personalità di uno zio omonimo. Lo zio Antonio, infatti, sarà portato "in scena" in maniera sempre speculare a sé stesso, in relazione a sé. L'assegnazione del nome come prima definizione di un'entità singolare, l'individualizzazione per dirla con Ricoeur, è il mezzo con cui Franchini entra nel proprio mondo narrativo in maniera analoga a quella utilizzata nell'*autofiction*; ma qui non si inganna mai il lettore per mettere in dubbio la veridicità della storia e soprattutto quella del suo personaggio-autore-narratore.

L'incipit di questo primo romanzo-saggio rappresenta in sostanza quello che altrove ho definito il *coming out* dell'autore come persona-personaggio, lo svelamento e l'affermazione di sé senza rischio di generalizzazioni; ma è decisivo anche perché definisce il tono della scrittura e la postura dell'autore-personaggio e rivela così il tema centrale del testo, ossia il rapporto tra lotta e scrittura/letteratura.

Il libro procede attraverso ricordi di gioventù relativi sia alle attività sportive che a quelle culturali, che si intrecciano con un andamento a tratti disorientante, in una concatenazione difficile da seguire e in cui il passaggio da un ricordo all'altro, da una riflessione all'altra è segnalato solo da una linea bianca.

Sono storie di uomini giovani e adulti, di persone comuni e grandi maestri protagonisti del mondo del combattimento e della letteratura, storie che si intersecano nelle pagine ad indicare che i due mondi condividono molto di più di quanto si possa immaginare il loro campo d'azione, tanto che è possibile riconoscere un'analogia o un legame fra i due.

³⁵⁰ *ivi*, pag. 41

Via via incontriamo Simone, “lo stilista della palestra”, gli amici Claudio, grande filologo classico oltre che sollevatore di pesi, Roberto Bartolini, Gaetano Cappelli, il “vigile urbano che ha cominciato ad allenarsi da ragazzino, dopo aver visto *Il furore della Cina colpisce ancora*, primo film di Bruce Lee”³⁵¹, la professoressa del liceo, lo zio omonimo diventato curiosamente eroe di guerra, e poi Manganelli³⁵², il filosofo russo Philonenko amante dei pugili piuttosto che degli intellettuali, lo scrittore ed ex boxeur Trasanna, Joyce Oates Carrol che ha scritto di pugilato, Dante, Hemingway e Mishima naturalmente, Leiris, Schopenhauer, Kant, Sartre e molti ancora.

Ogni scontro comincia con le parole, la maggior parte degli scontri non va oltre le parole³⁵³

Incontriamo queste parole già nella prima pagina del libro e da questo momento in poi il rapporto fra lotta e scrittura viene tenuto vivo e presente lungo tutta la narrazione, declinato diversamente a seconda dei percorsi in cui l’autore ci vuole condurre, delle peculiarità su cui ci vuole far riflettere. Così di volta in volta il rapporto binario viene svelato e scandagliato come quando, per esempio, dalla scatola della memoria emerge Dante e il suo spazio chiuso come il ring del pugilato, l’“aringo”:

Il ring è uno spazio chiuso, e combattere su un ring è assai diverso dal farlo in un territorio indeterminato. Delimitato dalle corde, il ring è uno spazio chiuso di sofferenza. ... Quando si combatte sul ring, una delle prime cose che si imparano è come uscire dagli angoli.³⁵⁴

³⁵¹ Quando vi ucciderete maestro?, pag.

³⁵² Manganelli, Letteratura come menzogna, Feltrinelli, Milano, 1967; Collana Saggi, Adelphi, Milano, 1985

³⁵³ Quando vi ucciderete maestro?, pag. 9

³⁵⁴ *ivi*, pag 17

La letteratura viene normalmente considerata uno spazio chiuso. Nel primo canto del Paradiso Dante la chiama “aringo”. Aringo, o arengo, ha la stessa etimologia della parola germanica ring. Chiama ring l’intera ultima cantica, “l’aringo rimasto”. Il Paradiso è il suo ultimo round.³⁵⁵

Quando Franchini suggerisce l’analogia fra scrittura e arti marziali o più genericamente la lotta, spesso lo fa affidandosi a esempi sia raffinatissimi che comuni, grossolani, passando da un registro altissimo ad uno basso e viceversa senza alcuna differenza nella sua disposizione d’animo. Quindi, dopo Dante è la volta del maestro di arti marziali a suggerire l’analogia della lotta con la scrittura:

Insomma, è come quando scrivete - continuò il maestro, imbarcandosi in un'analogia inaspettata - io v'insegno dei colpi che sono dei vocaboli, poi bisogna inserirli in concatenazioni che sono le frasi, la grammatica, ma quando diventerete più capaci, sarete voi a comporre le vostre frasi, cambiando, a vostra scelta, come quando scrivete... Ognuno può crearsi il suo stile da solo.³⁵⁶

Poi torna a chiamare in causa un nome celebre, quello dello studioso Michel Leiris per dar forza alla sua convinzione:

Michel Leiris in *La letteratura come tauromachia*³⁵⁷ afferma che “ciò che avviene nel campo letterario è senza valore se rimane ‘estetico’, anodino, esente da sanzioni, se non c’è nulla, nello scrivere un’opera, di equivalente a quello che per i toreri è il corno aguzzo del toro.³⁵⁸

³⁵⁵ *ivi*, pag. 16

³⁵⁶ *ivi*, pp. 29-30

³⁵⁷ M. Leiris, “De la littérature considérée comme une tauromachie”, in *L’age de l’homme*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1939

³⁵⁸ *Quando vi ucciderete maestro?*, pp. 50-51

Non sempre le sue riflessioni metanarrative sulle analogie fra arti marziali, o attività sportiva in generale, e letteratura scaturiscono però dalle parole altrui. Franchini infatti ritorna, fra un ricordo e l'altro, fra il racconto di un aneddoto e un altro, su considerazioni personali e lo fa a partire appunto dal ricordo di un episodio o dall'osservazione di una scena. Per esempio, nel momento in cui si sofferma sulla bellezza dei preliminari e del riscaldamento la riflessione non scaturisce né da un riferimento né da una citazione ma dal ricordo di un momento di vita personale:

Insomma, la gradualità, le tappe appartengono alle buone intenzioni dell'attività fisica come della conoscenza, ma si devono fatalmente scontrare con le varie forme dell'anticipazione e dell'impazienza... Peccato che la letteratura non offra mai opportunità di esibire i preliminari, quelle fasi di riscaldamento, di virtuosismo spensierato e gratuito perché non ancora messo in affanno dall'ansia dell'esito, quel puro esibizionismo di mostrarsi sciolti, il caracollare svagato nel quale quasi sempre si prova più lieta pienezza che nell'azione vera e propria... Tutta questa inutile rituale bellezza d'indugiare sulla soglia, alla letteratura non è concessa.³⁵⁹

Ugualmente accade quando ragiona sulle pulsioni che spingono ad impossessarsi dello strumento letterario che, come il bastone filippino del maestro Matagay, se abilmente padroneggiato, può essere arma letale; o ancora quando si sofferma proprio sulla similitudine tra letteratura e arti marziali concludendo che si tratta in entrambi i casi di “grande spreco di studio e di proponimenti, infiniti sogni di impatto sulla realtà, ma sono finzioni entrambe”.³⁶⁰

Sono quattro in sostanza i nodi principali che Franchini individua e su cui si fonda l'affinità delle due sfere: c'è innanzitutto una questione puramente di forma e di stile; c'è poi la condi-

³⁵⁹ *ivi*, pag. 22

³⁶⁰ *ivi*, pag. 53

visione di leggi interne che hanno a che fare con l'applicazione, lo studio e l'urgenza di praticare le due attività; c'è infine l'inganno sul fine, lo scopo delle due pratiche; e c'è soprattutto - in filigrana - l'idea che entrambe sono attività in cui il corpo è sede/medium sia delle attività sportive che della scrittura.

Abbiamo visto nelle note numero 16 e 18 le affermazioni di Franchini sullo stile e sulla forma, e vediamo ora di seguito alcuni stralci che ci sono sembrati illustrativi dei quattro nuclei su cui poggiano le sue convinzioni.

Da subito sembra che l'idea di un'analogia tra le due attività non sia stata cercata deliberatamente né sia la conclusione di riflessioni precedenti, ma si sia manifestata quasi in maniera epifanica durante una sessione di *jeet kune do*:

La prima volta che mi fu mostrata la possibilità di un rapporto diretto tra la letteratura e le arti marziali, partecipavo a una lezione di *jeet kune do*.³⁶¹

Da quel momento in poi il treno di pensieri, riflessioni, ragionamenti su questa inusuale analogia decolla e anche qui il percorso per l'affermazione finale della concretezza di questo convincimento passa attraverso una lunga serie di svariate considerazioni, di dubbi e di illuminazioni, con un procedere a cui Franchini ci ha già abituati a proposito di altri temi sui quali ha preso infine delle decisioni di sintesi:

Sulla letteratura e le arti marziali (o, più in generale, sul combattimento) gravano equivoci affini. A entrambe l'opinione comune attribuisce o direttamente la conquista della saggezza o perlomeno una forma di vittoria. Nelle arti marziali la vittoria sarebbe sull'istinto e la violenza. In letteratura l'antagonista è mutevole: la resistenza del reale; l'opacità della lingua, il peso delle nostre intenzioni, e vari ostacoli più o meno tecnici,

³⁶¹ *ivi*, pag. 27

anche se il nemico vero, il fantasma che incombe su ogni forma d'arte, su ogni tentativo concepito per durare, forse è l'oblio.³⁶²

Non la vittoria o la sconfitta sarebbe quindi lo scopo comune delle due attività, nonostante il convincimento diffuso. Piuttosto un intento comune che viene identificato dall'autore nelle parole di Yukio Mishima, lo scrittore giapponese che dedicò metà della propria vita alla letteratura e metà alla cura del corpo attraverso l'attività fisica, ossia il tentativo di opporsi alla morte e all'oblio:

Il principio della letteratura consiste nel controllare la morte e nell'usarla segretamente come forza motrice da utilizzare in false costruzioni, mentre la vita viene sempre tenuta in riserva, immagazzinata, miscelata opportunamente con la morte, irrorata di conservanti e dilapidata nei capolavori letterari che posseggono una lugubre vita eterna... la logica letteraria e la logica dell'azione non sono che un effimero tentativo di opporsi alla morte e all'oblio.³⁶³

Quel tentativo di opporsi alla morte e all'oblio, tentativo illusorio perché “il rapporto tra l'arte marziale e la letteratura poggia su una similitudine reale: grande spreco di studio e di proponimenti, infiniti sogni d'impatto sulla realtà, ma sono finzione entrambe”,³⁶⁴ altro non è che la conferma da parte di Franchini delle parole di Mishima.

L'idea che si tratti di due attività fondamentalmente di imitazione, di finzione viene ribadito in momenti diversi e ha a che fare, per quanto riguarda la lotta sportiva, con il tradimento della natura della vera lotta, di uno scontro che dovrebbe essere volto alla soppressione dell'antagonista, per diventare invece solo *performance*, messinscena, imitazione; e per la letteratura, come

³⁶² *ivi*, pag. 24

³⁶³ *ivi*, pag. 110

³⁶⁴ *ivi*, pag. 53

per ogni forma d'arte, con il fatto che essa non sia altro che "artificio", che sia costitutivamente menzognera. Infatti, continua Franchini:

Matagay coltivava il piacere di pregustare anche verbalmente il climax della distruzione. L'assassinio di norma sarebbe silenzioso, ma se l'atto di uccidere non è possibile, la voluttà si sposta tutta nella descrizione, nella messa in scena³⁶⁵

E così anche il combattimento, ciò che più al mondo sembrerebbe più vicino "all'ora della verità", è falsificabile, come ogni forma d'arte.³⁶⁶

Su questa base comune poggia l'analogia principale tra le due attività ossia la natura menzognera, la finzionalità in termini artistici. Sulla natura "menzognera", finzionale della letteratura e anche della narrativa cosiddetta non-finzionale non ci sono dubbi, ovviamente; mentre raramente si è rilevata la stessa finzionalità costitutiva della lotta moderna che altro non fa che mimare la vera lotta, secondo Franchini. Lo vediamo per esempio nella scherma, nel pugilato, nelle arti marziali e soprattutto nel wrestling, dove gli incontri sono vere e proprie messinscena. E quest'ultima constatazione ci riporta direttamente al nodo del "ritorno al realismo", nel senso del tentativo vano di "perseguire la realtà" per rendersi conto che questa è appunto inattuabile.

In fondo il combattimento sportivo prevede comunque l'uso della forza, della resistenza, dell'agilità, dell'attenzione; il combattimento realistico invece è una pura ipotesi.

È il paradosso di ogni realismo: più si persegue la realtà, più frontalmente ci si scontra con l'impossibilità di attingerla, più ce ne si allontana.³⁶⁷

³⁶⁵ *ivi*, pag. 51

³⁶⁶ *ivi*, pag. 72

³⁶⁷ *ivi*, pag. 72

Franchini inizia in questo testo a costruire la personale teoria della letteratura e man mano che si va avanti con la lettura dei suoi scritti non riusciremo a fare a meno di notare che questo lungo *bildungsroman* della sua opera ci racconta la storia della formazione di uno scrittore e allo stesso tempo della sua teoria letteraria.

Quando vi ucciderete maestro?

Il libro si conclude con una sorta di appendice a cui Franchini dà il titolo rivelatorio di “Quando vi ucciderete maestro?”. Si tratta di una sorta di invocazione a un tu senza nome, probabilmente un’amica la cui depressione l’autore dichiara di non riuscire a comprendere, perché a lui “hanno insegnato che questa sofferenza non esiste”.³⁶⁸ Non è un’implorazione o una supplica ma piuttosto una confessione della propria incapacità ad accettare che esista una malattia “dell’anima” che ti faccia sprofondare in un’atarassia inaffrontabile. Il breve scritto diventa anche occasione per riflettere su di sé e ritornare sulla propria educazione impartita da una madre così concreta e al di là di qualsiasi finezza psicologica che “è molto probabile che non capisca niente di me o degli altri, ma io sono sicuro che in questo caso ha ragione. Se tu fossi stata figlia sua, non soffriresti. Perlomeno, non soffriresti in questo modo. Nelle sorprendenti varietà del dolore e del disagio, avresti sofferto secondo un altro stile.”³⁶⁹ Questa è anche una conferma del concetto di corpo come unico mezzo di presenza nel mondo, perché è attraverso il corpo che noi stiamo bene o male, e “le labbra pallide”, “il vagabondaggio delle pupille”, “il pallore indeciso” sono il segno di un malessere che si manifesta attraverso il corpo ma ha origine nel rapporto del corpo con il mondo esterno.

³⁶⁸ *ivi*, pag. 147

³⁶⁹ *ivi*, pag. 156

Con il solito artificio tipografico, la riga bianca, che segnala lo slittamento verso un nuovo tema che, come nel processo della reminiscenza, non avviene senza una sollecitazione, Franchini approfitta del male oscuro dell'amica per svelarci l'origine del titolo del libro, *Quando vi ucciderete maestro?*. Si tratta della prefazione a un romanzo di Mishima in cui si racconta di un giovane che chiede un colloquio e dopo una lunga attesa, affatto umiliante anche se snervante, viene accolto dallo scrittore che gli concede una sola domanda, che sarà: "Maestro, quando vi ucciderete?". Il colpo di scena, il colpo da maestro di Franchini viene però dopo, con la rivelazione dell'atto irriverente compiuto in seguito, ossia la trasposizione della scena, nella sua immaginazione dissacrante e derisoria, in un contesto scolastico napoletano in cui la frase diventa *quann'v'accirite*, ossia "perché non ti togli di mezzo una volta e per sempre?"³⁷⁰, espressione che Franchini confessa che utilizzerebbe anche per "liquidare, quasi automaticamente [...] ogni male dell'anima e molte ipotesi eroiche".³⁷¹

Il *fil rouge* del breve scritto, questo oscuro male dell'anima, viene poi sorprendentemente riallacciato nella parte finale della narrazione quando l'autore decide di andare da un omeopata, il tipo di medico che considera "l'uomo tutt'uno, che va curato insieme, il corpo e l'anima"³⁷², come spiega in parole semplici a sua madre. Ed è proprio in una seduta dall'omeopata che si scioglie definitivamente il nodo dell'incomprensibile male dell'anima, con la scoperta del timo, la ghiandola che gestisce il sistema immunitario e quindi è responsabile di difenderci dagli attacchi delle malattie, e che nell'antica Grecia infatti stava a significare la forza vitale, il respiro, ma anche il mondo del coraggio; quello stesso mondo degli esseri umani coraggiosi, anche se non sempre campioni, di cui ci ha a lungo parlato la prima parte del libro. Franchini chiude magistralmente il cerchio dopo un percorso a volte affannoso, non fluido, impegnativo,

³⁷⁰ *ivi*, pag. 157

³⁷¹ *ivi*, pag. 159

³⁷² *ivi*, pag. 162

in cui ci conduce alla ricerca del senso, del filo conduttore che sottende all'intero scritto e che ci svela alla fine, in maniera sorprendente e inaspettata.

Sono certo che tra l'involucro di carne e suoi pensieri debba esistere un legame molto stretto e molto indifeso.³⁷³

2.6.2.2 **Acqua, sudore, ghiaccio (1998)**

La raccolta di racconti *Acqua, Sudore, Ghiaccio* viene pubblicata nel 1998. Si tratta di tre racconti lunghi che hanno tutti in qualche modo a che fare con l'elemento acquoreo e in cui, in continuità con *Quando vi ucciderete maestro?*, Franchini torna sull'attività fisica, sul combattimento e sull'incontro-scontro dell'uomo con i propri limiti.

Il protagonista, che significativamente ha il nome di Francesco Esente, è prima un canoista, poi un pugile e infine uno sciatore e si presenta nel primo racconto in questo modo: “Mi chiamo Francesco Esente, e a ragione: infatti non c'entro nulla con questa terra in cui scrosciano le acque del fiume e dei suoi affluenti nervosi”.³⁷⁴In realtà Francesco Esente, che a volte è voce narrante e a volte protagonista, è personaggio di tutti e tre i racconti con di il ruolo di mostrare i momenti cruciali di storie di esseri umani alle prese sia con i limiti loro imposti dalla natura che con i limiti che essi stessi vanno a cercare: le rapide dei fiumi, i pugili rivali, le piste di neve.

Il primo racconto, “Acqua”, segue le vicende di un gruppo di appassionati di canoa e rafting in descrizioni dettagliate e specialistiche di varie imprese fluviali e traccia i profili dei personaggi nelle loro peculiarità personali e impegnati nelle attività quotidiane. Non mancano gli omaggi

³⁷³ *ivi*, pag. 106

³⁷⁴ *Acqua*, pag. 22

letterari nascosti dietro la maschera di nomi anonimi, come quello che viene tributato attraverso il personaggio di Luca Treu allo scrittore, sardo come lui, Sergio Atzeni, realmente “morto per acqua”. Non mancano nemmeno le citazioni erudite a lato di racconti più terreni:

Cinque patate rosse, perché le patate rosse sono più digeribili e piene d'amido...

Tradurre in endecasillabi il poema *Le Dionisiache* di Nonno di Panopoli. Era un poema assurdo *Le Dionisiache*, in quarantotto libri, un'infinità di versi.³⁷⁵

Una volta, nel Cinquecento era il fiume Sebeto. Per i poeti fu importante quanto il Vesuvio, da quando in un'egloga piscatoria di un certo Berardino Rota, si raccontò che contese proprio al Vesuvio l'amore della ninfa Leucopetra.³⁷⁶

e neppure le riflessioni esistenziali suscitate nel protagonista dall'osservazione di ciò che lo circonda o da un ricordo innescato dal medesimo contesto:

Così faccio parte della razza di coloro che riescono ad abbracciare solo gli assenti, a confidarsi solo con gli scomparsi, a dire l'amore solo ai morti.³⁷⁷

È un racconto in cui la tangenza con la morte è più frequente e intensa che altrove, nonostante “Il rapporto tra [...] morte e letteratura resta utopico quando va bene, e alla peggio è patetico. [...] Non esistono relazioni dirette tra la letteratura e la morte. È colpa della letteratura aver spacciato per consanguineità una lontana parentela.”³⁷⁸. La vicinanza con la morte è insita nella stessa attività delle discese nelle rapide ed è spesso argomento di conversazione nel gruppo dei canoisti:

³⁷⁵ *ivi*, pag. 32

³⁷⁶ *ivi*, pag. 23

³⁷⁷ *ivi*, pag. 96

³⁷⁸ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 51

Facevamo tutti quei discorsi di morte, ma la morte non c'entrava niente.³⁷⁹

La gente che va in canoa ama raccontare storie di morti sui fiumi.³⁸⁰

La gente che va in canoa (...) forse capisce che condividere un'alea remota di morte ti lega più vistosamente che spartirsi l'uniformità della vita.³⁸¹

In realtà poi la morte coglie all'improvviso, in una morte mitica, quasi eroica, Luca Treu “rapito dal dio del fiume che amava”³⁸². E da questo momento in poi Franchini continuerà a dedicare omaggi e ricordi agli amici defunti, a conferma di ciò che ci ha appena detto sulla propria capacità di “abbracciare solo gli assenti”, in un paradosso, un ossimoro quasi, che ci rimanda inesorabilmente alla centralità e “ambivalenza” del corpo:

Quante posizioni avrebbe scalato, vivendo, il sesto dei sardi?³⁸³

Il corpo di Luca Treu ha smesso di scalare, di pagaiare e di scrivere e rimarrà “il mito della sua morte”³⁸⁴, ma quel corpo con cui ha scritto, ha risalito fiumi e disceso rapide, con cui ha fatto la lotta con la natura, con cui è stato nel mondo, non scriverà più storie.

Luca Treu finì il suo romanzo ... - non ti so dire quanto durerà quest'effetto, ma mi sento benissimo. Non m'importa più di niente, penso che anche se adesso morissi, non me ne importerebbe niente. Io risposi: Bene. Questa è la disposizione d'animo [...] ³⁸⁵

³⁷⁹ *Acqua*, pag. 90

³⁸⁰ *ivi*, pag. 12

³⁸¹ *ivi*, pag. 13

³⁸² *ivi*, pag. 98

³⁸³ *ivi*, pag. 99

³⁸⁴ *ivi*, pag. 99

³⁸⁵ *ivi*, pag. 80

A differenza degli altri due racconti, “Acqua” è l’unico in cui Franchini osa di nuovo affiancare l’attività fisica alla letteratura non in maniera esplicita, o per teorizzarne l’analogia come in *Quando vi ucciderete maestro?*, ma dedicando fundamentalmente il racconto all’amico scrittore e soffermandosi a lungo non solo sul suo personaggio ma anche sul senso della sua attività di scrittore.

Col secondo racconto, “Sudore”, torniamo in quello spazio chiuso della palestra di pugilato, nel ring dove si svolge la lotta fra corpi, uno di quei luoghi dove siamo stati condotti in *Quando vi ucciderete maestro?*

È il racconto più lungo, quasi cento pagine, in cui Francesco Esente non è più narratore omo-diegetico ma diventa personaggio di una narrazione in terza persona. Si apre in una sorta di *medias res*, ossia con un’ecfrasi che ci proietta direttamente all’interno di una palestra dove i corpi degli atleti si muovono descritti minuziosamente nelle loro azioni e nelle loro caratteristiche fisiche. Si alternano, di seguito, le storie semi-epiche di vecchi e giovani lottatori, le loro imprese eroiche sul ring e i dialoghi tutti specifici dell’ambiente con un lessico senza sbavature e che rivela la profonda familiarità dell’autore con l’ambiente.

Segnalati tipograficamente da una linea bianca o dal corsivo i racconti e gli aneddoti di “Sudore” si alternano con il racconto personale di un’esperienza nel Siam dove Francesco Esente, in un vero e proprio *depaysement* geografico e culturale, si muove fra paesaggi e orizzonti aperti e incontri al chiuso di palazzetti dello sport e palestre dove si radunano lottatori di tutto il mondo. Mentre lui rimane sempre figura ai margini delle esperienze altrui, certo partecipa come presente ma soprattutto spettatore esterno. Così il protagonista paradossalmente, poiché il ruolo del protagonista dovrebbe essere di primo piano, di fatto si trova in una posizione marginale sia al livello della narrazione, come narratore “esente”, che sul piano della messa in scena, come personaggio minore.

Scrive Silvio Perrella che infatti Francesco Esente “fa spesso onore al suo cognome” perché “sceglie posizioni secondarie ed equidistanti”³⁸⁶, come abbiamo già avuto modo di sottolineare nei capitoli precedenti a proposito della posizione dello stesso Franchini, nonostante si sia “compromesso” esibendo il suo vero nome una volta che si sia rivelato.

Il narratore, quindi, dalla sua posizione marginale, attraverso la descrizione di corpi malconci, o floridi quando ancora giovani, ci restituisce le storie e le parole dei personaggi che si incontrano e che si scontrano dentro le mura delle palestre e dentro i quadrati del ring raccontandoci attraverso quei corpi in azione dentro quel mondo, chiuso, ristretto quasi claustrofobico, la ricerca di senso di ciascuna di queste vite:

Ogni volta che passava sotto il ring, illuminato e vuoto, alla fine degli incontri, come un altare, Francesco Esente si sentiva percorso da un brivido ed era convinto che su quel quadrato si officiasse, nonostante tutto, una convulsa, sudata verità.³⁸⁷

“Ghiaccio” è il titolo del terzo racconto e il terzo elemento acquoreo della serie. Francesco Esente è di nuovo il protagonista, ma non più narratore omodiegetico, di un racconto giovanile ambientato nelle montagne mezzo innevate di una località montana in cui una comitiva di amici trascorre i fine settimana invernali alle prese con un’attività fisica a lui non congeniale. Francesco Esente questa volta è un giovane inesperto alle prese con lo sci, la montagna, la neve, il ghiaccio e la consapevolezza del proprio limite nei confronti di uno sport a lui non familiare. Ma è sicuramente lo stesso che in “Acqua” dice: “È da quest’anno che non ho più coraggio. Mi chiamo Francesco Esente e a ragione; infatti non c’entro nulla con questa terra in cui scrosciano le acque del fiume.”³⁸⁸

³⁸⁶ Perrella S., *Acqua, sudore e ghiaccio*, recensione comparsa su «L’Indice», n. 7, 1998.

³⁸⁷ “Sudore”, pag. 225

³⁸⁸ *Acqua*, pag. 22

C'è, ancora in questo ultimo racconto, tutta la consapevolezza dei propri limiti personali e il posizionamento ancora una volta a cavallo tra il protagonista non “performante” e l'attore secondario, quello spettatore rovesciato già osservato nell'*Abusivo*.

2.6.2.3 Gladiatori

Nel 2015 Franchini dà alle stampe un nuovo prodotto letterario, *Gladiatori*, ancora una volta a cavallo fra i generi; forse lo si potrebbe ascrivere alla categoria del “reportage letterario”, corredato anche delle fotografie di Piero Pompili come un vero e proprio reportage, appunto, a certificare la veridicità, ma non solo, dei fatti riportati.

Si potrebbe dire che Franchini torna in questo libro alla vecchia passione giornalistica e che in qualche modo concluda il discorso iniziato con *Quando vi ucciderete maestro?* sulla lotta, il combattimento, il corpo, e sulla natura fittizia delle moderne manifestazioni agonistiche di combattimento, a qualsiasi genere o categoria appartengano.

Non è un'inchiesta investigativa alla maniera de *L'abusivo*, piuttosto è più vicina a un'inchiesta conoscitiva dove non ci sono nodi e verità da sciogliere ma fenomeni da osservare, riportare e commentare. Come in un reportage di viaggio, Franchini ci conduce in luoghi diversi, e ci racconta la sua esperienza personale in paesaggi “esotici” e a contatto con le persone locali ossia le palestre di periferia e i loro “abitanti”: ex campioni, giovani promesse, vecchi e giovani allenatori, vecchie glorie.

Anche qui, come già in *Acqua, sudore, ghiaccio* adotta lo stesso tipo di montaggio tipografico in cui il corsivo marca lo spazio dell'introspezione della voce narrante rispetto al resoconto verbale e visivo del reportage e la linea bianca segnala il cambiamento di tema o di genere testuale, segni caratteristici di una letteratura ibrida come la definiamo oggi.

Gladiatori si apre con la focalizzazione sulla centralità dei corpi; corpi che sarebbero naturalmente adatti a un certo tipo di lotta ma di difficile reperimento in terra europea, dalla stazza di due metri “che abbiano voglia di combattere e sappiano muoversi con la grazia che rende accettabile un massacro”, la stessa “carne che si immola per il nostro piacere sui marciapiedi e sui ring”.³⁸⁹ Segue immediatamente una considerazione sul carattere fittizio, inautentico del combattimento atletico, tema già approfondito e rilevato in *Quando vi ucciderete maestro?*: la contraffazione dei corpi dopati; l’interferenza o l’invasione del video a cui siamo ormai abituati che “fa sembrare tutti colpi innocui, simili a carezze” mentre “dal vivo, invece, ciò che impressiona è come la brevità del gesto risolutore contrasti con la duratura scossa del danno e come il ko possa modificare tutto, non solo l’equilibrio dello sconfitto, ma per intero lo stato delle cose intorno”³⁹⁰; la falsificazione nell’allestimento scenico e nella colonna sonora dove “tutto è remake e remix”.³⁹¹

Come sempre nella nostra epoca, noi non sappiamo mai dire bene chi imita chi, dov’è la matrice e dove stanno le repliche, chi va in giro nel mondo come sconosciuto originale e chi vi splende come trionfante copia.³⁹²

È una creazione di finzione [...] Come le donne dell’Ottocento potevano modellare il loro carattere su quello delle eroine dei romanzi, così qualunque uomo del nuovo millennio, in teoria, massacrandosi a tirare su pesi imbottendosi di anabolizzanti può riuscire nel prodigio di rassomigliare fisicamente ai *characters* dei fumetti, ai contorti colossi della statuaria barocca.³⁹³

L’olandese è buffone, ma deve fare spettacolo.³⁹⁴

³⁸⁹ *Gladiatori*, pag. 9

³⁹⁰ *ivi*, pag. 10

³⁹¹ *ivi*, pag. 16

³⁹² *ivi*, pag. 40

³⁹³ *ivi*, pag. 42

³⁹⁴ *ivi*, pag. 53

Il montaggio delle gabbie fa parte integrante dello spettacolo...³⁹⁵

Colpi spettacolari quanto inoffensivi.³⁹⁶

Non vi è tuttavia alcun giudizio sul carattere fittizio dell'intero assetto quanto una lucida constatazione di uno stato delle cose. Si tratta semplicemente del riconoscimento di quella aberrazione inarrestabile che la televisione ha avviato a partire dall'epoca in cui i media berlusconiani hanno invaso le nostre case e manipolato gusto e coscienza degli italiani ma che ha evidentemente corrisposto a un analogo fenomeno in tutto il mondo. E la confusione di informazioni, esempi, modelli comportamentali ha fatto sì che oggi chi non ha memoria del passato non sia in grado di cogliere un discrimine e non abbia consapevolezza dello stato delle cose confondendo ciò che è vero e ciò che è pura messinscena, senza sapere che quel che credono autentico sia sempre *remake* e *remix*.

Chi ne è consapevole, come l'autore, invece può godere di questo grande spettacolo che, nel caso di *Gladiatori*, è quello che si ripete quotidianamente nelle palestre di boxe o di esotiche forme di lotta e soprattutto di *wrestling*, la pratica dove tutto è veramente finzione, "fragorosa mascherata, esorbitante messa in scena."³⁹⁷

E non a caso Franchini si sofferma a lungo sul *wrestling*, fenomeno recente rispetto alle altre forme di lotta già canoniche, poiché è proprio qui che quasi "pornograficamente" tutto è esibito, e tutto è finto allo stesso tempo, tutto è "come un film d'azione: dal vivo, senza controfigure, buona la prima."³⁹⁸ A Franchini non interessa che tutto ciò sia messa in scena, a partire dalle maschere dei lottatori, dalla costruzione dei personaggi, dalle lotte intestine fuori dal ring fra

³⁹⁵ *ivi*, pag. 66

³⁹⁶ *ivi*, pag. 67

³⁹⁷ *ivi*, pag. 130

³⁹⁸ *ivi*, pag. 134

palestre avversarie, per finire con l'esito già determinato da coloro che vengono chiamati *book-maker*, "coloro che disegnano l'andamento della serata come un regista progetta il film o uno scrittore il romanzo".³⁹⁹ Non è importante se quello che accade davanti ai nostri occhi è una lotta reale dove vincerà il migliore, il più forte; è importante invece il racconto in sé, a cui partecipiamo come quando leggiamo un romanzo, guardiamo un film o assistiamo a una rappresentazione teatrale che ci consentono sempre di sospendere il giudizio di credibilità e ci fanno addirittura "tifare" per uno o un altro personaggio:

In questo senso la conquista della vittoria della fama non è una semplice finzione ma una forma più acrobatica di verità.⁴⁰⁰

Ancora una volta Franchini, con quella giusta distanza che caratterizza la sua scrittura e la sua postura, ai personaggi che popolano questi grandi baracconi che sono le palestre riserva rispetto e stima, se non vera e propria ammirazione, per il loro coraggio, il valore, la caparbieta da cui si sono lasciati guidare nella scelta di "fare a pugni", di combattere con il proprio corpo contro i corpi altrui e sfidando senza recriminazioni sempre nuovi limiti.

Non essendoci giudizio, o pregiudizio, da parte dell'autore, egli pertanto può ripercorrere con agilità il passato lontano, greco e romano, per rilevarne senza sorpresa l'ineluttabile involgarimento odierno e contemporaneamente utilizzare una lingua che mima la parlata popolare o che si eleva ai toni epici della mitologia greco-romana. E non si scandalizza se uno dei moderni gladiatori chiama in causa la storia per raccontare e parlare di sé:

Ma i Brasiliani non sanno la storia romana, perciò gli ho dovuto spiegare che gladiatori, pur essendo valorosi, erano o schiavi o morti di fame che combattevano solo per-

³⁹⁹ *ivi*, pag. 136

⁴⁰⁰ *ivi*, pag. 136

ché erano costretti, io invece sono un uomo libero e combatto perché mi piace combattere [...] I romani se facevano ammazzà non per l'impero romano ma per Giulio Cesare [...] Io allora non mi sento un gladiatore mi sento un legionario.⁴⁰¹

Capace di passare con grande disinvoltura da un registro basso a uno alto nel linguaggio e nei contenuti, in qualche modo Franchini ripropone stilisticamente nel libro quello che accade nel mondo delle palestre dove da molti anni assiste “a cerimonie simili, caratterizzate da dosi più o meno massicce di sublime e di ridicolo”⁴⁰². Così il libro alterna mimeticamente momenti “sublimi” a momenti altrettanto “ridicoli”: interviste riportate con il linguaggio della parlata popolare e riferimenti alti della mitologia classica; storie di ordinari scontri e racconti più intimi sulle proprie esperienze di lotta; aneddoti quasi macchiettistici e descrizioni di imprese eroiche. Tutto ciò accade, lo ribadiamo, senza alcun senso di alterità snobistica nei confronti di questi nuovi *gladiatores* ma con assoluto rispetto nei confronti delle loro storie e delle loro parole, che aiutano a dare un senso all'interpretazione di questa antica pratica della lotta, del combattimento.

Infatti, a ciascun lottatore che incontra lungo il viaggio Franchini riserva indistintamente uno schizzo basato sostanzialmente sull'aspetto fisico e su alcuni atteggiamenti, per poi rivelarne il carattere:

Ha una struttura imponente, perché era un mediomassimo e sorride girandosi intorno [...] Abbraccia le persone con l'espressione frastornata di chi si sente ancora premere dentro il peso di quei giorni vuoti, eppure considera con nostalgia lo stanzone dei sacchi, dei colpi ritmati, degli uomini che si accaniscono lungo la deriva prestabilita dell'allenamento, come un destino senza sorprese.⁴⁰³

⁴⁰¹ *ivi*, pag. 90

⁴⁰² *ivi*, pag. 21

⁴⁰³ *ivi*, pag. 35

E sono proprio le parole degli intervistati che diventano rivelatrici di quel senso su cui questa pratica si poggia, ossia la forza vitale della sofferenza e del dolore attraverso il corpo che diventano senso della propria vita e dell'essere nel mondo:

“ma tutto questo perché?” “Per l’adrenalina. Io ho bisogno dell’adrenalina per vivere. Se non lottassi, mi butterei col paracadute, farei qualche altra cosa”⁴⁰⁴ (Intervista a Di Clemente)

Al mondo è questo corpo, che alimento, che uso, questo corpo che per me è uno strumento, ma questo corpo è pensiero! [...] È il corpo che attraverso i suoi mali mi fa capire di esistere! E io devo combattere, devo combattere per star meglio e poi per soffrire di nuovo!⁴⁰⁵

Io parlavo al mio corpo come se fosse quello di un altro, dicevo al mio corpo non voglio.⁴⁰⁶

Ero felice solo quando combattevo, quando ho smesso di combattere non ho più trovato un sacrificio adatto al mio organismo. Il mio corpo... V, ti dico una cosa. Per me la vita è sapere, non è capire. Per me la via non è cultura, è sapienza, E la sapienza viene dalla sofferenza...⁴⁰⁷

Lui mi stimò per il mio modo di soffrire.⁴⁰⁸ (Garbelin)

Questa che dico io non è violenza, la violenza c'è la domenica allo stadio. [...] Non hanno spirito guerriero, lo spirito guerriero ce lo puoi avé anche se giochi a ping pong... Nel calcio nun ce l'hanno.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ *ivi*, pag. 53

⁴⁰⁵ *ivi*, pag. 119

⁴⁰⁶ *ivi*, pag. 113

⁴⁰⁷ *ivi*, pag. 122

⁴⁰⁸ *ivi*, pag. 114

⁴⁰⁹ *ivi*, pag. 101

La resistenza al dolore è la nostra prima qualità.⁴¹⁰

Il male... per me a un certo punto è diventato la colpa. Se senti il male è perché sei in colpa...⁴¹¹

Nonostante la “competenza” personale nel campo, Franchini assegna infine alle parole dei suoi intervistati il compito di rivelare, esprimere, raccontare il senso della lotta quasi come una vera e propria certificazione di autenticità, a conferma delle sue considerazioni che invece lui pronuncia da “esente”, interno e esterno, intimo ed estraneo contemporaneamente a quel mondo:

Il contatto fisico non è mai un evento neutro. [...] Nel contatto fisico è veramente difficile occultarsi.⁴¹²

L’ineluttabile avvicinarsi delle generazioni, non si può sentire se non si fa la lotta con un ragazzo. Non si sente con questa tonalità inequivocabile, almeno, con questa misura così limpida e feroce. Si potrà avvertire anche in altri modi, forse più sottili, ma non così, pulita come è solo la condanna della carne, ferma, senza appello.⁴¹³

Alla verità del corpo espressa dalle parole dei moderni gladiatori inoltre, e non è questione marginale, si affianca la verità espressa dallo sguardo fotografico di Piero Pompili, che condivide con l’autore la stessa ossessione per la lotta e i lottatori. Il libro infine si compone e si presenta come il prodotto di due personalità sopraffatte dal medesimo rovello:

Da anni dura per me questa ossessione. (Franchini)⁴¹⁴

⁴¹⁰ *ivi*, pag. 100

⁴¹¹ *ivi*, pag. 112

⁴¹² *ivi*, pag. 55

⁴¹³ *ivi*, pag. 57

⁴¹⁴ *ivi*, pag. 20

I fotografi sono ossessivi. (Franchini)⁴¹⁵

E io invece me so fissato a fotografà pugili. Sò quindici anni che fotografo pugili,
Antonio. (Pompili)⁴¹⁶

Le fotografie di Pompili sono inserite in maniera apparentemente arbitraria a metà del libro, proprio nel mezzo di un'intervista, secondo uno di quei sorprendenti artifici tipografici comuni nelle opere di Franchini. Da un lato sono un elemento di disturbo, poiché distraggono dalla lettura di un segmento di testo non concluso, dall'altro comprendiamo bene l'assegnazione del punto esatto a metà del libro a indicare una sorta di equità di peso delle due narrazioni nell'economia dell'opera. Le fotografie non hanno inoltre didascalie tradizionali da catalogo ma sono sottolineate dalle parole interne al testo stesso, così sembra che talvolta siano loro a seguire il testo e talvolta sembra che il testo segua loro, sia che si tratti delle parole di Franchini che delle parole di Pompili o di uno degli intervistati:

In fondo la vera fotografia non fa che questo, rivelarci all'improvviso quant'è intenso il paesaggio più squallido e il mondo più ovvio, quello su cui passiamo guardandolo con schifo, quello che scavalchiamo senza neppure guardarlo.⁴¹⁷

Franchini rende omaggio alla sua guida nell'universo delle palestre di periferia riconoscendogli di aver fatto "vera fotografia", quella che rivela l'intenzione di un occhio, di uno sguardo e non quell'usanza, risultato di un comportamento consumistico, denunciata in *Signore delle lacrime* su cui abbiamo ragionato nel terzo capitolo di questo lavoro. Ancora una volta Franchini sorprende per la sua agilità nell'uscire dalla strada maestra dei testi canonici, mescolando generi

⁴¹⁵ ivi, pag. 22

⁴¹⁶ ivi, pag. 83

⁴¹⁷ ivi, pag. 83

per mischiare anche temi e contenuti dando infine coerenza agli elementi eterogenei radunati in un unico “oggetto”.

2.6.2.4 Il vecchio lottatore

Nel 2020 Franchini dà alla stampa una raccolta di nove racconti, alcuni dei quali già pubblicati ma "Il vecchio lottatore", che dà il titolo al libro, è inedito. Con questo racconto, a chiudere la raccolta, l'autore torna per la prima volta dopo *Gladiatori* alla sua antica passione per la lotta e torna alla forma del racconto dopo circa 10 anni, ossia quando pubblicò *Memorie di un venditore di libri*, inserendolo in una raccolta di vecchi ricordi, nuove riflessioni, brevi racconti in cui Franchini fa ricomparire anche Francesco Esente in quei racconti che tornano su vecchi ricordi e tributi a amici scomparsi.

In “Il vecchio lottatore” il narratore eterodiegetico e onnisciente è anche anonimo, ma noi sappiamo bene che, pur essendo estraneo alla narrazione, Franchini è sempre coinvolto, non solo banalmente in quanto autore, ma anche perché il testo prosegue e conclude in qualche modo un discorso già da tempo avviato in prima persona con *Quando vi ucciderete maestro?* e continuato con *Gladiatori*. E soprattutto, in un'operazione di lettura intertestuale, si rintracciano assai facilmente le prove che, seppur velatamente, Franchini continua a parlare di sé anche in un racconto dalla struttura del tutto finzionale, come in questa battuta in cui cita sé stesso dai lontani racconti di *Acqua, sudore, ghiaccio*:

Se non si batte non s'impara, come non s'impara se non si cade quando si scia o se non si beve quando si nuota.⁴¹⁸

⁴¹⁸ *Il vecchio lottatore*, pag. 207. Si vedano le sue esperienze con il nuoto raccontate in *Quando vi ucciderete maestro?* (pag. 102) e con lo sci in *Ghiaccio*.

Il racconto, ambientato ancora una volta nel mondo della lotta agonistica, ruota intorno ad un certo Aurelio Silva, presentato come il più anziano dei lottatori viventi. Intorno a lui, ma non in secondo piano, compaiono le figure di Sacramento Diaz e Carlos, due glorie oramai decedute del mondo della lotta, che aiutano a definire il carattere di Aurelio, non solo da un punto di vista narratologico ma soprattutto da un punto di vista esistenziale. In filigrana c'è inoltre il Vecchio, maestro per eccellenza, di cui “sono stati tutti allievi”⁴¹⁹ e a cui si deve l'immagine di copertina, “*l'oeucc de la galina*”, “creatura in grado di esprimere una fissità più inquietante e spietata”⁴²⁰ dello sguardo della tigre che ogni lottatore vorrebbe adottare - secondo una canzone della colonna sonora di uno dei vari *Rocky*, cosa che Il Vecchio invece sconsigliava fortemente di fare -.

L'esistenza dello storico lottatore americano Evan Tanner, con cui Aurelio Silva non ha mai avuto rapporti reali, punteggia invece tutta la narrazione poiché la sua vita e la sua carriera anomale sono invece il modello, il mito, il faro del protagonista. Evan Tanner è infatti un caso esemplare di lottatore che si è fatto da solo, guardando video su YouTube, un campione senza maestri che si è allenato per tutta la vita combattendo sul ring e con i propri demoni.

Aurelio Silva, quindi, è il protagonista di un racconto in cui gli altri, pochi, personaggi puntellano e sostengono con le loro storie e personalità il racconto della sua vita e della sua carriera e allo stesso tempo le determinano. Infatti è intorno a loro che si è costruita l'esistenza di Aurelio, “il lottatore più vecchio della famiglia dell'Alleanza”⁴²¹, il quale “sosteneva di conoscere il corpo di Sacramento Diaz meglio di quello di sua moglie”⁴²²; e proprio lui e Sacramento Diaz

⁴¹⁹ *ivi*, pag. 218

⁴²⁰ *ivi*, pag. 219

⁴²¹ *ivi*, pag. 191

⁴²² *ivi*, pag. 193

“avevano passato le loro vite a lottare ed entrambi non avrebbero saputo dire, in breve, perché”⁴²³; e “si massacravano per niente”.⁴²⁴ Invece Evan Tanner era “il campione che Aurelio Silva più aveva amato, ma da lontano, era l’esempio migliore”:⁴²⁵

Evan Tanner sta spingendo la sua moto rimasta senza benzina, di notte, lungo il tratto finale dell’Oregon Trail. [...] Sapeva che la benzina era agli sgoccioli e ha pensato di essere in grado di spingere una moto per sette miglia. Adesso, nel fatto che il mezzo si è fermato subito dopo aver formulato quel pensiero, vede la presenza dei suoi demoni che hanno accettato la sfida. [...]

È per raccogliere sfide come questa che è diventato campione di una disciplina brutale, lui che legge libri, che concepisce utopie, che si vede circondato da una foresta di simboli e di premonizioni come un poeta o come uno sciamano, lui che è diverso dagli uomini con cui lotta. [...]

Quando non ha una battaglia da combattere s’infilta in un bar [...]

Qualcuno sostiene che è spingendo la moto sul tratto finale dell’Oregon Trail che Evan Tanner elabora la sua prossima sfida, e che proprio con il deserto vuole regolare i conti, il deserto che è l’ambiente che ama di più.

Evan Tanner voleva riflettere sulla sua vita ma era un guerriero perché non poteva fare a meno di combattere e l’inazione gli faceva del male.⁴²⁶

Da un lato Evan Tanner, ispirazione esistenziale quasi per procura di Aurelio Silva, dall’altro Sacramento e Carlos con cui egli ha realmente condiviso in persona vita e lotta, nella parte finale della sua esistenza contribuiscono in egual misura a definire la visione della lotta e della vita del protagonista. Ed è proprio attraverso l’osservazione di Aurelio che Franchini, in questo

⁴²³ *ivi*, pag. 193

⁴²⁴ *ivi*, pag. 194

⁴²⁵ *ivi*, pag. 199

⁴²⁶ *ivi*, pag. 216

lungo racconto, riprende e tira i fili di un ragionamento iniziato con *Quando vi ucciderete maestro?*, attraverso le parole sul talento e sulla volontà come elementi cruciali nel tracciamento del binomio lotta-letteratura:

Aurelio Silva era stato lottatore più per volontà che per talento. Molte cose si possono fare per volontà, anche quelle per le quali ci vorrebbe talento.⁴²⁷

C'è poi il ritorno, in maniera più sintetica e decisa, sulla questione dello stile che veniva liquidata con le parole dell'amico Bruno Pischetta in *Quando vi ucciderete maestro?*: "forse lo stile non porta da nessuna parte",⁴²⁸ e che soprattutto non è più sinonimo di tecnica sterile come quando diceva: "Se userai la tecnica, sarai sconfitto",⁴²⁹ ma è sinonimo di sapienza:

Per un estetismo fine a se stesso in quest'epoca si è disposti anche a sacrificare il risultato.⁴³⁰

Era un vecchio curioso e della lotta gli piaceva la tecnica, quella sapienza per cui spostamenti minimi e intelligenti di una parte del corpo rovesciavano una situazione.⁴³¹

(Carlos)

Il discorso avviato in *Quando vi ucciderete maestro?* vira in questo testo verso un atteggiamento ed una prospettiva più strettamente esistenziali che in precedenza. Infatti, approfittando dell'età avanzata del protagonista, Franchini sfrutta l'occasione per iniziare a mettere -forse- un punto alle sue indecisioni, ai suoi interrogativi e ai suoi dubbi più profondi, a partire dal

⁴²⁷ *ivi*, pag. 197

⁴²⁸ *Quando vi ucciderete maestro?*, pag. 19

⁴²⁹ *ivi*, pag. pag.20

⁴³⁰ *Il vecchio lottatore*, pag. 200

⁴³¹ *ivi*, pag. 192

senso della lotta e dell'atto del combattere fino al decadimento della carne e alla questione della morte:

Battere significa che ci si arrende. Non solo non è disonorevole battere, ma è logico e giusto. Forse battere è l'essenza stessa del combattimento sportivo.⁴³²

La resa, quindi, non è solo via per apprendere ma anche per accettare infine che ci sono limiti che non si possono ignorare o superare, come l'ultimo, quello definitivo, ossia la morte.

Adesso Aurelio Silva immagina l'ultima casella della sua vita, il colpo dal quale gli arriverà la morte sarà come la tecnica della sottomissione: *armbar*, triangolo, KO di pugno o di calcio. O ai punti per decisione arbitrale, che tradotta nei termini dell'esistenza significa per sfinimento, per vecchiaia.⁴³³

La competizione ti abitua a essere chiamato e Aurelio Silva avvertiva il vuoto nella pancia⁴³⁴

Aurelio Silva aveva provato a giocare con la morte, a opporvisi:

A un certo punto gli sembrò che, come succedeva quando si ritrovavano dispari, avessero cominciato un giro a tre e che il nuovo arrivato fosse la morte, un avversario elusivo e malizioso...⁴³⁵

Aurelio Silva [...] sapeva che anche questa immaturità poteva aiutare a vivere e a opporsi alla morte.⁴³⁶

⁴³² *ivi*, pag. 207

⁴³³ *ivi*, pag. 215

⁴³⁴ *ivi*, pag. 210

⁴³⁵ *ivi*, pp. 194-195

⁴³⁶ *ivi*, pag. 194

Ma Aurelio sa che arriva il momento in cui è necessario “battere” o aspettare di “essere chiamati con il vuoto nella pancia” perché anche lui, come forse tutti i lottatori, è consapevole che il corpo è il luogo dove tutto inizia e tutto finisce e la morte del corpo indica la conclusione definitiva:

Certo [...] quanto più io sono uno per cui il corpo è tutto e tutto comincia e finisce col mio corpo.⁴³⁷ (Aurelio)

Tu sai già come la penso, finché siamo qui va sempre bene (Carlos)⁴³⁸

Non si rimane lottatori fino a ottant’anni se non nello spirito.

I dolori ti fermano prima, il corpo dice basta.⁴³⁹ (Carlos)

Aurelio Silva aveva iniziato a fare la lotta per sfuggire alle afflizioni dell’anima, proprio come Mishima in *Sole e Acciaio*:

Allora si chiuse in una palestra e cominciando a sollevare acciaio (come Mishima) intuì una possibilità di scampo: più gli facevano male i muscoli meno lo affliggeva l’anima⁴⁴⁰

Aveva rinforzato il corpo e disattivato l’anima. Aveva tenuto sotto controllo l’emotività e la sua carriera dirottatore se ne era giovata.⁴⁴¹

Aurelio Silva aveva sacrificato la sua sensibilità sottile, ma nell’arte di decifrare spinte, strappi, torsioni, la manifestazione primitiva della vita, era diventato un maestro.⁴⁴²

⁴³⁷ *ivi*, pag. 202

⁴³⁸ *ivi*, pag. 192

⁴³⁹ *ivi*, pag. 191

⁴⁴⁰ *ivi*, pag. 19

⁴⁴¹ *ivi*, pag. 199

⁴⁴² *ivi*, pag. 204

Tuttavia, una cosa rimane incerta e riguarda proprio la capacità di affrontare la morte:

Anche ad Aurelio Silva il dolore piace, ma il dolore piace a lui, che piace a loro, non è in forma pura, arriva intriso di esaltazione e furia, li investe già pieno di antidoti. Gli serve a vivere, non è detto che li aiuterà a morire.⁴⁴³

Franchini sembra chiudere un cerchio rimasto aperto per lunghi decenni; ormai, sembra riuscire a dire, secondo la nostra prospettiva del corpo ambivalente, che tutto si gioca fino a che il corpo è vivo, magari invecchiato, ma vivo: perché questo è il nostro modo di essere nel mondo, di conoscerlo e attraversarlo e solo per mezzo del corpo siamo capaci prima di percepirlo e poi di esprimere la nostra individuale presenza in esso. D'altronde già nel primo racconto della raccolta "Le Leonardiadi", in cui si sofferma su un particolare ricordo familiare, lo stesso concetto veniva espresso in maniera inequivocabile e non per delega, attraverso un narratore esterno o nelle parole di un personaggio, ma in una delle forme più sincere a cui si possa giungere in narrativa: le memorie o le confessioni.

Vederla correre insieme alle altre per la prima volta sarebbe stato come vederla nasce di nuovo, perché con la nascita avevi visto il suo corpo, dallo stile della sua avresti capito come quel corpo si sarebbe mosso dentro il mondo, che cosa avrebbe chiesto per sé, come lo avrebbe chiesto.⁴⁴⁴

Il percorso è stato lungo e ha attraversato tutte le fasi dell'esistenza di Franchini fin da quando, già nella novella *Camerati*, fa la prima esperienza del vero combattimento, quando assiste a uno scontro fra giovani "balordi" e Vittorio, il narratore suo alter-ego, "sentì che qualcosa di

⁴⁴³ *ivi*, pag. 214

⁴⁴⁴ "Le Leonardiadi", in *Il vecchio lottatore*, pag.13

nuovo era successo. Era il sangue. Quando dal gioco passavano allo scontro e prendevano a urtarsi e a spingersi fronte contro fronte, c'era sempre qualcuno che si metteva in mezzo e incitava voglio vedere il sangue, ma sempre quell'invito suonava come una delle solite vane richieste a forzare le prevedibili, incruenti cerimonie della vita.”⁴⁴⁵ In quel momento intuisce la differenza fra la lotta sportiva, o gioco, e la lotta per la sopraffazione dell'avversario, per affermare la propria superiorità, cioè per vincere o essere battuto. Ormai invece il senso della sconfitta non esiste più, c'è al contrario la lucida constatazione del senso del lottare di per sé, ossia di vivere.

⁴⁴⁵ “Camerati”, in *Quando scriviamo da giovani*, pag. 37

Bibliografia

Bartocci M., *Banzai ti scrivo. Scrivere e combattere, la pagina bianca come un ring*, in <https://ilmanifesto.it>, 09/01/1997

Bertelli M.L. e Tognetti M., *L'iridescenza delle cose, occhio e sguardo tra Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty*, 2008 consultabile in <http://hdl.handle.net/20.500.11771/6842>

Cappabianca A., *Boxare con l'ombra. Cinema e pugilato*, le Mani, Microart's edizioni, Genova, 2004

Choukadharian G. , *Odio la guerra, detesto gli eserciti, amo Franchini*, in nazioneindiana.com, 9/12/2005

Cossu C., *La lotta e la morte. Franchini tra i "gladiatori"*, in «Lo straniero», n. 66/67, 23/06/2010

Di Ciaccia A., *Res gaudens: il corpo in Freud e Lacan*, in «Psychiatry on line», 13/05/2019

Donnarumma R., "Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi", in Serkowska H., (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

Franchini A., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editori, Venezia, 1996; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019

Id., *Acqua, sudore, ghiaccio*, Marsilio Editori, Venezia, 1998

Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editori, Venezia, 2003; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019

Id., *Gladiatori*, Il Saggiatore, Milano, 2016

Id., *Il vecchio lottatore*, Enne Editore, Milano, 2020

Id., *Leggere possedere vendere bruciare*, Marsilio Editori, Venezia, 2022

- Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983-2002
- Gentile A., *Maestro, dove sei?*, in «Il sole 24 ore», 22/12/2013
- Genna G., *Esce per il Saggiatore “Gladiatori” di Antonio Franchini*, Blog personale di Giuseppe Genna, 5/1/2016
- Giuberti S., *Tra Caravaggio e Pasolini i Gladiatori di Franchini*, in «Il sole 24 ore», 10/02/2006
- Gnoli A., *Antonio Franchini: “da Saviano allo Strega noi editor siamo solo dei piccoli raddomanti”*, «la Repubblica – R2 – Cultura»
- Hemingway E., *I quarantanove racconti*, Einaudi, Torino, 1999; titolo originale *The Forty-nine Stories*, 1925-1936
- Lacan J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io*, Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949, Traduzione di Giacomo Contri
- M. Leiris, “De la littérature considérée comme une tauromachie”, Preface à *L’âge de l’homme*, Gallimard, Paris, 1939-1945
- Mailer N., *The fight*, (1975); New Ed. Penguin books, London, 2016
- Manganelli G., *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967; Adelphi, Milano, 1985
- Marassi M., “Il corpo in Maurice Merleau-Ponty. Il corpo al centro”, in Risoli A. e Antonietti A., (a cura di), *Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM®*, LED, Milano, 2015; <http://www.ledonline.it/ledonline/736-corpo-centro>
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003
- Mishima Y., *Sole e acciaio*, Guanda, Milano, 1982-2016;
- Palumbo Mosca R., *Il vecchio lottatore di Antonio Franchini* in <https://www.labalena-bianca.com/>, 12/05/2021

- Id., “Fuori e dentro il ring: la narrativa di Antonio Franchini”, in I. Candido, C. Fenoglio, R. Palumbo Mosca, G. Ricca, D. Santero (a cura di), *Letteratura permanente. Poeti, scrittori, critici per Giorgio Ficara*, La Nave di Teseo, Milano, 2022, pp. 451-62
- Perisse M., *Il fascino oscuro del quadrato*, in <https://ilmanifesto.it>, 23/11/2005
- Perrella S., *Acqua, sudore e ghiaccio*, recensione comparsa in «L’Indice», n. 7, 1998.
- Pischedda B., *Sacro e tellurico*, in «L’Indice», n. 12, 2005
- Renzi M., *Il vecchio lottatore, l’omaggio emingueiano di Antonio Franchini*, in «Minima&Moralia», 11/11/2020
- Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990; tr. it. Sé come un altro, Jaka Book, Milano 1993
- Speranza M.T., *Da oggetto a soggetto dell’esperienza: essere al mondo in virtù del proprio corpo*, in «Figure dell’immaginario. Rivista internazionale on line», n. 1, gennaio 2014, “Il corpo offeso. Tra piaghe e pieghe.”
- Spirito P., *Con Franchini sulle tracce dei nuovi gladiatori*, in «Il Piccolo», 23/11/2005
- Siti W., *La magnifica merce*, Einaudi, Torino, 2004

2.7 I racconti postemingueiani e il ritorno di Francesco Esente

Nel 2020 Franchini dà alle stampe una raccolta di racconti, alcuni dei quali già apparsi in varie riviste o altre raccolte, altri inediti. Il titolo è *Il vecchio lottatore*, e porta il sottotitolo “e altri racconti postemingueiani”, deliberatamente scritto con la grafia all’italiana, ossia secondo la corrispondenza (quasi biunivoca) tra lettere e suoni.

C’è una sorta di ritorno alle origini in questa raccolta: in primo luogo c’è la forma racconto, che Franchini aveva praticato all’inizio della propria carriera da scrittore; c’è il ritorno del personaggio Francesco Esente, alter ego dell’autore in diversi racconti pre *coming out* dell’autore; e c’è Hemingway, ovviamente, non modello ma ispirazione e riferimento abbastanza costante fin dagli anni della gioventù.

2.7.1 Dove si nasconde Hemingway?

Come abbiamo detto, Hemingway non è un modello su cui si plasma la scrittura di Franchini ma è certamente riferimento costante e fonte di spunti tematici, o meglio identificazione in molti dei ricorrenti temi “emingueiani” e in alcuni insegnamenti dell’autore americano a proposito di scrittura e letteratura. Quindi, se Hemingway si nasconde in qualche modo in questo libro, il nostro compito sarà quello di rinvenirne le tracce, le citazioni, i riferimenti, espliciti e non, prima di tutto in questa recente raccolta di racconti.

È opportuno innanzitutto tentare di chiarire il senso attribuito al prefisso *post* nel neologismo “postemingueiani” coniato appositamente da Franchini. Sappiamo che il termine può avere un valore sia spaziale che temporale e certamente si tratta di quest’ultimo caso. Tuttavia, se da un lato esso indica per lo più posteriorità nel tempo, col senso di “poi”, “dopo”, “più tardi”, sarebbe

calzante se prendessimo in considerazione solo una sorta di superamento, di abbandono da parte di Franchini di una presunta fase hemingwayana. Invece, ci appare più probabile che il senso di *post* indichi una sorta di prolungamento di quella fase, ci sembra infatti che il postemingueiano stia ad indicare un momento posteriore ma allo stesso tempo inclusivo rispetto all'emingueiano puro.

Non possiamo infatti affermare che Hemingway non sia più presente, che sia stato abbandonato o superato, perché lo scrittore americano è certamente lì, in molti dei racconti, e si nasconde, o si manifesta, in modi diversi.

Lo ritroviamo, esplicitamente citato, in “Non ho scopato con Hemingway”, racconto precedentemente apparso con il titolo “Abbandonare”, letto a Officina Italia e poi ripreso da «Il Fatto Quotidiano» in cui probabilmente il riferimento all'autore americano si rintraccia dietro il personaggio femminile, una ben riconoscibile Fernanda Pivano, grande conoscitrice della letteratura americana e personalmente vicina a Hemingway con il quale le era stato attribuita, appunto, una *liaison*. Viene addirittura tirato in ballo ne *Il vecchio lottatore* da Aurelio Silva in uno scambio di battute grossolane con Sacramento sulle dimensioni dei rispettivi organi genitali: “Mi ricordi la storia di Hemingway e Fitzgerald al contrario? Quale storia? Fitzgerald aveva paura di avercelo piccolo e chiese a Hemingway di dargli un'opinione. [...] lo racconta in *Festa mobile*”.⁴⁴⁶

Di sicuro lo intravediamo in “Gli ultimi italiani di Caporetto”,⁴⁴⁷ racconto ambientato nei luoghi della prima guerra mondiale, in cui evidentemente si affaccia *Addio alle armi*, apertamente citato: “Da *Addio alle armi* era cambiato quasi niente”.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ *Il vecchio lottatore*, pag. 225

⁴⁴⁷ Apparso precedentemente come “Gli ultimi due italiani di Kobarid”, in *La Storia siamo noi*, a cura di Mattia Carra-
tello, «Bloom», Neri Pozza, Vicenza, 2008 e adesso all'interno di *Il vecchio lottatore* (2020) come “Gli ultimi due italiani
di Caporetto”.

⁴⁴⁸ Franchini A., *Gli ultimi due italiani di Caporetto*, pag. 80

Lo ritroviamo poi in “Pesca alla trota in Carnia”, una delle tre passioni di Hemingway: “Assolutamente la miglior pesca alla trota del Paese. Nessuna esagerazione” scriverà ad un amico riferendosi alle aree rurali del Michigan⁴⁴⁹. C’è qui la pesca alla trota, c’è la Carnia, e c’è il Tagliamento dove il protagonista Gualtiero Zanon muore, durante una battuta di pesca in solitaria; ma nessuno in questo racconto si avvicina agli eroici esuberanti personaggi emingueiani e il racconto è solo occasione per ricordare e offrire omaggio a un vecchio amico compagno di alcune avventure e prematuramente scomparso.

In “Un marlin imbalsamato” cambia lo scenario e ci troviamo a Cuba, altro luogo molto “emingueiano”, e la pesca al marlin finisce con la fotografia di un marlin imbalsamato appeso in un bar locale. Non a caso, protagonista di questo racconto dal contorno emingueiano ma affatto emingueiano nella sostanza, è Francesco Esente, personaggio dai tratti caratteriali molto franchiniani, sempre defilato ma con occhi e sensi sempre vigili, un vecchio alter ego dell’autore che abbiamo conosciuto nei primi racconti di *Acqua, sudore e ghiaccio*.

Hemingway è ancora nel racconto *A un aficionado*, su “uomini e tori”, in cui vengono descritte le diverse tipologie di tori mentre “le tipologie dei toreri non sono rilevate perché gli uomini tutti, indistintamente, hanno paura.”⁴⁵⁰ Qui Hemingway non è solo evocato in virtù della sua passione per la corrida, ma è anche citato esplicitamente e Franchini ci regala un piccolo cameo sulla nascita e genesi di *Un’estate pericolosa*, uno degli ultimi racconti emingueiani in cui sono già presenti i segni della sua senilità, a cui fa seguire una riflessione indiretta sul proprio mestiere di editor e di scrittore:

Ma i tagli sono solo una parte del problema. Scrivere di eventi reali e recenti, di persone reali e viventi, è sempre fonte di guai. Tutti quelli che lo hanno fatto lo sanno, ma

⁴⁴⁹ Riporto qui la citazione tratta da un articolo-ritratto su Hemingway di Franzosi E., *Lo sport secondo Hemingway*, in «Contrasti», 02/07/2021

⁴⁵⁰ *A un aficionado*, pag. 101

non pensano mai che anche Hemingway potesse aver incontrato gli stessi meschini intoppi.⁴⁵¹

Ritorna in questo scritto anche l'analogia fra letteratura e lotta, in questo caso la tauromachia, la lotta fra uomo e toro, per confermare di nuovo la legittimità del rapporto già approfonditamente affrontato in *Quando vi ucciderete maestro?*:

Nella tauromachia capita che la rete dei trucchi si spezzi. Capita anche in letteratura, ma è meno grave.

Questo paragone tra la letteratura e la tauromachia si ritrova un sacco di volte.

Perché la tauromachia resta il massimo esempio, nonostante i trucchi, di una cosa vera e la letteratura è il massimo esempio, in virtù dei trucchi e nonostante i pregi, di una cosa finta.⁴⁵²

In "Grande fiume dai due cuori", esattamente lo stesso titolo di uno dei più noti testi emingueiani, è di nuovo Francesco Esente (non Nick Adams) il protagonista discreto di questo racconto anticipato, tra l'altro, da una poesia dello stesso Hemingway:

The only man I ever loved
said goodbye
and went away
he was killed in Picardy
on a sunny day.⁴⁵³

⁴⁵¹ *ivi*, pag. 113

⁴⁵² *ivi*, pag. 116

⁴⁵³ Hemingway E., *Poem*. I versi sono pubblicati in esergo all'inizio del racconto.

Non ci sono solo Hemingway e Francesco Esente in questo racconto. Ricompare infatti la figura di Roberto Bonelli, “il più carismatico dei severi maestri”,⁴⁵⁴ scomparso l’anno precedente “mentre si preparava a scendere in doppia” ad *Ailefroide*, altro amico morto in un’impresa contro i limiti della natura, dopo Treu- Atzeni di “Acqua”. E compare anche, in un ricordo commosso, un altro amico caro, Sergione, lo scrittore Sergio Altieri, scomparso anche lui recentemente. Entrambi legati da una *aficion*, una inclinazione, una passione per le sfide con la natura.

Sergione e Bonelli, in differenti maniere, avevano disprezzato l’acqua verde o perlomeno la tenevano in sospetto.⁴⁵⁵

Nel “Suicidio dell’indiano” invece Franchini torna innanzitutto su *Campo indiano*, per poi spostarsi su *Le nevi del Kilimangiaro*. Se l’inizio si apre su un interrogativo riguardo alle scelte del suicidio, inspiegabilmente “*post partum*”, di un marito che - forse - non sopporta il dolore delle doglie e del parto da parte della moglie, *Le nevi del Kilimangiaro* invece offre lo spunto per una catena di reminiscenze infantili a partire dalla figura del leopardo,⁴⁵⁶ immagine da cui la memoria va ai programmi televisivi dell’infanzia e alla passione per la soubrette Margaret Lee per ritornare poi, con un salto analogico bizzarro, sulla bellezza del leopardo di Hemingway. La prima, Margaret Lee, la cui fragile bellezza era destinata a svanire e il secondo, altrettanto bello quanto la soubrette, che si riduceva a carcassa nel racconto emingueiano. L’apparente incongruenza, come l’apparente illogicità del suicidio dell’indiano, svanisce poi nel prosieguo del racconto che si conclude con una malinconica considerazione indotta dalla memoria di un viaggio negli Stati Uniti con un amico:

⁴⁵⁴ *Grande fiume dai due cuori*, pag. 140

⁴⁵⁵ *ivi*, pag. 151

⁴⁵⁶ si veda anche *Signore delle lacrime* in cui Franchini rievoca Hemingway e il leopardo: “Hemingway considerava *Il leopardo mangiatore di uomini* il più bel racconto di caccia mai scritto. E anche la sua immaginazione era stata colpita dal leopardo.

No one has explained what the leopard was seeking at that altitude.

L’epigrafe de *Le nevi del Kilimangiaro*”, pag. 73

Passano nella tua vita belve e showgirl tra le quali puoi scoprire affinità impossibili e nelle quali andrai a cercare la tua idea di bellezza, di forza, di desiderio.⁴⁵⁷

A questo punto però la domanda che ci rivolgiamo è ancora una volta: dove si nasconde Hemingway? Apparentemente non si nasconde, Franchini non fa niente per dissimulare la sua dedizione allo scrittore americano; l'aveva già ammesso in un'intervista e l'aveva più volte citato un po' come mito, un po' come paradigma letterario in *Quando vi ucciderete maestro?* e in *Signore delle lacrime*.⁴⁵⁸ Ma c'è qualcosa in questi racconti che va oltre le esplicite citazioni, gli omaggi a un maestro o la sua rievocazione.

Da un lato c'è il ricorrere costante ai temi cari a Hemingway: il combattimento, la pesca, la corrida, il Tagliamento e la Carnia, il pensiero della morte e, in qualche modo, l'eroicità dei personaggi nelle loro lotte, spesso impari, contro un avversario reale o immaginario.⁴⁵⁹

Dall'altro ci sono quegli "insegnamenti" disseminati qua e là nei vari testi, che Franchini riesce a piegare al suo stile, alla sua personale visione della scrittura. In un primo momento potremmo pensare infatti che Franchini avesse continuamente sotto gli occhi *I quarantanove racconti* durante la stesura del *Vecchio Lottatore*, ma è vero invece che, pur essendo dei racconti a tutti gli effetti, essi rivelano quei tratti caratteristici della prosa franchiniana; vale a dire quell'equilibrata ibridazione di finzione e non finzione, di autobiografismo e saggismo rilevati nel corso di tutto lo studio, e che sono il segno distintivo della sua poetica e del suo stile.

Non c'è alcuno sforzo di emulazione, infatti nei confronti di Hemingway, ma piuttosto una ispirazione, una tensione dalla quale si emancipa prendendo la giusta distanza, ossia senza al-

⁴⁵⁷ *Il suicidio dell'indiano*, pag.188

⁴⁵⁸ *Quando vi ucciderete maestro?* pag. 65, pag. 66, pag. 67, pag. 71, pag.106, pag. 136, pag. 137; *Signore delle lacrime*, pag. 73

⁴⁵⁹ "Ci sono solo tre sport: il combattimento dei tori, le gare automobilistiche e l'alpinismo. Il resto sono semplici giochi." Dal saggio *Morte nel pomeriggio*, di E. Hemingway, 1932

cuno sforzo né per disconoscerlo o per celarlo, ma includendolo sia esplicitamente che implicitamente. È come se si avvertisse lungo tutta la lettura una dimensione emingueiana che tuttavia non è ingombrante perché i racconti di Franchini si pongono in una collocazione del tutto originale proprio sul piano dello “stile” della scrittura. Sono certamente racconti, che narrano anche storie eroiche e avventurose, ma contraddistinti da quel tono autobiografico che apre a intensi momenti intimi, superando il tono “epico” tipicamente emingueiano.

È vero allora quello che Franchini ha detto in un incontro intitolato “Le Conversazioni 2015. Chi non è rivoluzionario a 20 anni non ha cuore, chi lo è a 30 non ha cervello”, condotto da Antonio Monda in dialogo con Maurizio De Giovanni (scrittore di gialli), Mario Martone (regista) e Antonio Franchini:

Franchini:

La figura del lettore puro per me è un po’ misteriosa perché nella mia vita ho conosciuto più lettori scrittori. La figura che conosco meglio è di colui che legge per il piacere di leggere ma anche in funzione dello scrivere. La loro lettura è un tradimento continuo, nel senso che tu ami tutta una serie di scrittori follemente, la tua vita è modificata da una serie di autori che poi, il più delle volte abbandoni. La tua vita è scandita da questi abbandoni. Nel caso di Maurizio, il passaggio attraverso i sudamericani ha coinciso con un affetto duraturo, ma normalmente quando uno legge i sudamericani e legge solamente quelli, poi dopo non li legge più.

Monda:

Io sono tra costoro. Li ho letti moltissimo a venticinque anni.

Franchini:

Poi non fanno più parte di te, o fanno parte di te in una maniera diversa. Ti entrano dentro, ti danno quello che ti devono dare e poi li molli come nei rapporti d’amore in cui si prende tutto, si succhia tutto e poi si abbandona il partner. Uno è Hemingway, la vita di tutti noi ragazzi è stata segnata da Hemingway.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ *Le Conversazioni 2015*: “Chi non è rivoluzionario a 20 anni non ha cuore, chi lo è a 30 non ha cervello”, presso Sala degli Arazzi della Rai, Roma riportata in «Cronache italiane», 19/06/2015,

2.7.2 Ritorno alle origini: i racconti e Francesco Esente

Se vent'anni fa pensavo che mi piacesse di più stare dietro le quinte, oggi arrivo a credere che mi piacerebbe guardare senza addirittura esistere, ma naturalmente anche aspirare a non esserci è un privilegio di chi esiste. *L'abusivo*, 2001

Nella sua recensione all'ultimo libro di racconti di Franchini, *Leggere possedere vendere bruciare*, Gianluigi Simonetti conclude con un interrogativo: "Il romanzo, si sa, richiede fede e costruzione: che sia per questo che Franchini non si è ancora misurato con un romanzo vero e proprio?"⁴⁶¹.

Sorvolando sul tono velatamente critico di Simonetti riguardo alla mancata fede e alla mancata costanza al fine di costruire un romanzo "vero e proprio", qui al contrario non ci poniamo questa domanda perché Franchini ci ha già dato in varie occasioni la risposta.⁴⁶²

In primo luogo, nelle sue parole dirette in risposta a una domanda posta da me personalmente nel 2020:

Ho sempre avvertito intorno a me un'eccessiva "volontà di romanzo". Mi spiego: esiste, a vari livelli, la persuasione che il romanzo, soprattutto nella forma in cui l'elemento dell'invenzione prevale, appartenga a un genere in qualche modo superiore [...] Quello che volevo dire, invece, [...] è che alcuni scrittori, che di loro istinto sarebbero degli scrittori "impuri", si forzano invece al romanzo, quasi si obbligano, come se lo ritenessero un dovere.

Ecco, a me gli sforzi della volontà non piacciono molto. Così come non m'importa troppo di "imbrogliare le carte", perché le carte o s'imbrogliano sul serio e fino in fondo o non ha senso farlo a metà. Più che imbrogliarle, le carte mi piacerebbe rimescolarle, mettendo insieme i generi.⁴⁶³

⁴⁶¹ G. Simonetti, recensione a *Leggere possedere vendere bruciare*, Tutto libri, La Stampa, 7/5/2022

⁴⁶² "[...] se queste fossero state le pagine di un romanzo. Ma romanzo non essendo...", *L'abusivo*, pag. 144

⁴⁶³ Sono le parole che Antonio Franchini scrive in risposta alle mie domande e che ritroviamo in appendice a questo lavoro.

Franchini non ama gli sforzi di volontà e per questo motivo, del tutto personale, non crediamo “forzerà” mai sé stesso a scrivere un romanzo a tutti gli effetti finzionale perché gli sforzi a cui fa riferimento forse sono più le forzature che la forza di volontà, sarebbero piuttosto quasi una distorsione, un tradimento della propria personalità e delle proprie convinzioni.

D’altro canto, le scelte poetiche e stilistiche, quella teoria della letteratura che ha via via edificato attraverso i suoi scritti lungo tutta la carriera, danno ancora una risposta inequivocabile rispetto a un eventuale mancato romanzo nella sua produzione. Innanzitutto, non pare abbia mai piegato il suo lavoro a quella volontà di romanzo semplicemente perché “genere superiore” mentre ha deliberatamente preferito quella forma ibrida oggi chiamata narrativa non finzionale che innegabilmente è nelle sue corde di scrittore. Allo stesso modo non si può negare una naturale inclinazione alla *inventio* e *dispositio* di racconti, genere con il quale si è misurato nella scrittura fin dal principio e al quale è tornato negli ultimi anni dopo il lungo silenzio seguito a *Gladiatori*.

Parallelamente al ritorno ai racconti, con una fede nei confronti della funzione di un non ingombrante narratore in prima persona, Franchini recupera anche la figura di Francesco Esente, *nomen omen* del suo alter ego dai tempi di *Acqua, sudore, ghiaccio* (1998), segno di un convincimento che, nonostante l’evoluzione della sua scrittura, è rimasto inalterato. Allora sì che si può parlare di fede, ma non nel senso inteso da Simonetti, quanto in quello di fedeltà a una convinzione profonda su come Franchini intende la propria scrittura. Nei racconti di *Il vecchio lottatore* non c’è infatti alcun tradimento di quello che via via è emerso nel nostro studio sulla sua produzione letteraria.

Si confermano infatti la figura e il ruolo del narratore defilato, di un io non ipertrofico pur se esposto in prima persona e che tuttavia non si sottrae davanti alle proprie responsabilità. In

contiguità con questo tratto viene conservata anche la tendenza a tenere la giusta distanza spesso marcata da pennellate di ironia e ilarità straordinarie.

Rimane la scelta di “mescolare i generi”, nonostante l’adozione della forma racconto, a partire dal primo testo della raccolta, in cui il racconto si piega di volta in volta e diventa confessione, riflessione e racconto puro, per esempio.

Inoltre, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, c’è ancora quel debito nei confronti dei padri poetici, in questo caso Hemingway sempre fortemente presente in tutti i testi.

C’è, all’interno di questa raccolta, quell’autobiografismo che ha rappresentato il *fil rouge* di tutta la produzione franchiniana e c’è la conferma di quella idea personale che “per quanto riguarda la letteratura, invece, questa è forse solo una fissazione mia, alle volte mi sembra che essa sia diventata (se non lo è sempre stata) soprattutto treno, epicedio, canto funebre”⁴⁶⁴ che si manifesta attraverso un tono elegiaco costante rintracciabile sia negli espliciti omaggi ai propri cari defunti che ai grandi padri poetici del passato.⁴⁶⁵ Sembra esserci solo una grande assente nei suoi canti funebri, sua madre, presenza forte e “ingombrante” insieme alla nonna soprattutto ne *L’abusivo* e in *Quando vi ucciderete maestro?* ma mai, o non ancora, destinataria di una elegia.

⁴⁶⁴ *L’abusivo*, pag. 48

⁴⁶⁵ Tutta la produzione franchiniana è costellata di “elegie” dedicate a persone care oltre che di omaggi a scrittori a cui è legato; a iniziare da Sergio Atzeni in *Acqua*, Claudio in *Signore delle lacrime*, Giancarlo Siani in *L’abusivo*, e ancora Sergio Altieri, Pietro Chelo, Roberto Bonelli in *Il vecchio lottatore* e poi suo padre in *Leggere*.

Bibliografia

Franchini A., *Il vecchio lottatore*, NN Editore, Milano, 2020

Id., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editori, Venezia, 1996; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2019

Id., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editori, Venezia, 2010

Bacigalupo M., *Italy in Hemingway's Forty-Nine Stories*, in «RSA Journal», n. 11, pp. 29-45

Baudino M., *I racconti postemingueiani di Antonio Franchini*, in libraio.it, 01/10/2020

Del Core G., *Chi vince e chi lotta. "Il vecchio lottatore" di Antonio Franchini*, in «Flaneri», 25/01/2021

Fenoglio C., *Antonio Franchini, Il vecchio lottatore e altri racconti postemingueiani*, in «Allegoria», "tremila battute", 83, 2021

Ferrero E., *I racconti di Antonio Franchini. Quando il lottatore è un discendente di Montaigne*, in «Il Sole24Ore», 9/11/2020; <http://www.ernestoferrero.com>

Franzosi E., *Lo sport secondo Hemingway*, in «Contrasti», 02/07/2021

Hemingway E., *I quarantanove racconti*, Einaudi Tascabili, Torino, 1999; titolo originale: *The first Forty-nine Stories (1925-1936)*

Palumbo Mosca R., *"Il vecchio lottatore" di Antonio Franchini*, in «La Balena Bianca», 12/05/2021

Policastro G., *Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea*, in «Allegoria», n. 69-70, pp. 75-84

Renzi M., *Il vecchio lottatore, l'omaggio emingueiano di Antonio Franchini*, in «Mimima&Moralia», 11/11/2020

Scaffai, N., “*A cosa servono i racconti?*”, *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi, F. D'Intino, G. V. Distefano, in «Between», IX.17, 2019

Conclusioni

Come sempre, cercando una cosa se ne trova un'altra e il vero problema delle ricerche non è quasi mai dato dal fatto che raramente si trova subito ciò che si cerca, ma dalle infinite distrazioni che ci fanno soffermare su tutt'altro, sugli altri percorsi possibili, sulle altre piste seducenti, come se in quel momento, nobilitato dalla gratuità della sua essenza, tutto ciò in cui casualmente c'imbatiamo fosse più interessante di ciò che andiamo cercando per dimostrare qualcosa.⁴⁶⁶

Lo spunto per questo studio avviato ormai nel 2017 è stato la forse ormai stanca questione del ritorno alla realtà nella scena letteraria (e filosofica) e della presunta fine dell'egemonia delle pratiche artistiche postmoderniste in campo letterario.

La prima domanda che mi sono posta a seguito delle varie letture fatte era se il tema fosse ancora attuale o se il nodo fosse stato sciolto e quindi la questione superata. Mi sono fatta l'idea che la questione possa forse essere stata liquidata e il dibattito essere scemato senza però che sia stata messa la parola definitiva sull'argomento, almeno in ambito italiano. E vorrei aggiungere, giustamente, dato che la cosa riguarda ancora la nostra contemporaneità e non si possono decretare inizi e conclusioni del contemporaneo, soprattutto se consideriamo che di mezzo ci sono temi quali il realismo, il romanzo, il canone, la nostra storia recente, il ruolo dell'intellettuale e dello scrittore, il mercato editoriale, ossia questioni praticamente universali.

Durante il lavoro di studio e di indagine sull'argomento in principio ho preso la decisione di isolare all'interno del panorama attuale due atteggiamenti principali della cosiddetta "ipermodernità", forse due facce della stessa medaglia: da un lato quella narrativa non finzionale che si presenta spesso sotto la veste del romanzo-inchiesta volta all'analisi e allo smascheramento della verità, di A. Franchini e dall'altro la scrittura di quell'intimismo mascherato, con sfondo

⁴⁶⁶ *Cronaca della fine*, pp. 193-194

saggistico e autobiografia fittizia proposta da W. Siti. Due posture esemplari e non ovviamente esaustive di tutto il panorama che mi sono apparse allo stesso tempo complementari e sovrapponibili, per certi aspetti. Un realismo “documentario”, quindi, che utilizza il documento come prova di veridicità all’interno del testo e un realismo “testimoniale” in cui l’autore si muove all’interno della narrazione come personaggio e testimone a garanzia della credibilità dei fatti narrati. Da un lato la veridicità e dall’altro la credibilità dei fatti, insomma.

Ma, come scrive Franchini nelle parole riportate sopra in limine, sono stata “sedotta dalla pista” della sua scrittura e il lavoro sulla sua opera ha preso il sopravvento sul resto, proprio per ciò a cui ho accennato poco sopra, ossia che di fatto le due scritture sono anche sovrapponibili e il respiro dell’opera franchiniana è molto più ampio di quanto in principio avessi pensato. Infatti, ho potuto rilevare che il realismo di Franchini è un anche un realismo testimoniale giacché caratterizzato da una componente autobiografica prevalente che conferisce ai testi un tono intimo, memorialistico che conserva allo stesso tempo un alto tasso di non finzionalità dato dalla presenza di documenti autentici, di riferimenti reali e verificabili e da inserti saggistici e meta-letterari molto frequenti e che nasconde una forza innovativa spesso sottovalutata per via del carattere non esplosivo e del posizionamento da spettatore rovesciato dell’autore-protagonista dei testi. In realtà dietro questa apparente ritrosia, modestia e riservatezza si nascondono una ricchezza di spunti, di interessi e una capacità di modulare temi e modalità narrative straordinari.

Per questo motivo l’indagine sulla figura e sulla scrittura di Franchini ha fatto emergere una serie di spiragli per ulteriori approfondimenti, quelle “piste seducenti”, quei “percorsi possibili” che si incontrano, appunto, durante ogni ricerca: sono i temi già isolati in ciascun capitolo, che per la natura stessa del lavoro a carattere monografico sulla figura dell’autore, se indagati ancora più a fondo, avrebbero stravolto l’unitarietà del discorso.

Sono convinta infatti che sarebbe opportuno indagare ulteriormente il lavoro di Franchini alla luce del suo ruolo di “funzionario editoriale” per tracciare un ritratto dell’orientatore e interprete dei gusti attraverso le scelte fatte in campo editoriale e compararlo col suo percorso nella scrittura; per osservare distanze e prossimità, o incroci, in due attività che, se pur diverse, allo stesso tempo abitano uno spazio comune. Sarebbe di sicuro interessante un lavoro comparativo con gli altri scrittori italiani eccellenti: Calvino, Vittorini per citarne alcuni. Inoltre il lavoro sarebbe in continuità con il lavoro svolto in questa sede di “agnizione” riguardo ai padri poetici che abbiamo individuato.

Credo inoltre che ci sarebbe ancora da estendere il ragionamento sulla memoria, magari insistendo sull’aspetto neuroscientifico e incrociandolo con l’aspetto retorico, per analizzare più a fondo in che modo la scrittura è non solo metafora ma espressione, traduzione, di tutto il processo mnestico.

C’è inoltre il discorso sul corpo che mi sembra estremamente interessante soprattutto perché si allontana da, o meglio esclude, quella tendenza abbastanza diffusa di rappresentarlo espressamente nella sua funzione di oggetto di desiderio sessuale o addirittura strumento di scambio erotico.

Oltre a questo, e in contiguità con questo, ovviamente si potrebbe ampliare il discorso sugli scrittori e scrittrici che si sono “contaminati” con il mondo dello sport. Penso non solo a Hemingway o Norman Mailer, ma anche alla poetessa Marianne Moore, madrina dei campionati di baseball, sport a cui dedicò versi eccezionali e che scrisse a quattro mani una poesia con il pugile Mohammed Ali, per esempio.

Un ulteriore sguardo andrebbe rivolto a Sallustio, Tacito, Erodoto, gli scrittori preferiti da Franchini come rivela lui stesso nell’intervista qui di seguito riportata.

Per quanto riguarda la *non fiction narrative* e la letteratura del lavoro invece mi sembra che i due ambiti siano stati ampiamente ed esaustivamente affrontati altrove mentre credo rimanga

uno spazio per andare più a fondo su un autobiografismo così peculiare, che in effetti è stato la guida di tutta la ricerca, e che sfugge ad una definizione sintetica ed esaustiva. L'uso di modalità e dispositivi retorici molteplici, che "mescolano le carte" di continuo con l'inserzione apparentemente incongrua di riflessioni saggistiche o di documenti autentici, i momenti di confessione autentica e di memorie intime e le stesse scelte tipografiche all'interno dei testi fanno sì che sotto l'ombrello dell'autobiografismo permeante trovi spazio e rappresentazione la caleidoscopicità di diversi aspetti della realtà privata e pubblica.

In sostanza sono convinta che il ritorno al realismo di Franchini stia proprio in questa capacità di inclusione di una realtà, ovviamente mai del tutto afferrabile poiché così sfaccettata e composita, grazie all'uso di una molteplicità di mezzi e dispositivi espressivi in grado di rendere conto proprio di tale complessità proprio perché utilizzati con sapienza.

Si tratta in effetti di un realismo che, sensibile alle infinite e necessarie possibilità di re-presentare la realtà ai tempi dell'irrealtà dilagante, non nega in toto la lezione postmoderna ma la supera accogliendone comunque alcune istanze: certamente ci troviamo di fronte alla fine dello scetticismo politico, della spettacolarizzazione della realtà e all'annullamento dell'io tutto post-moderno ma è pur vero che, pur avendo abbandonato l'ironica forma del *pastiche*, siamo di fronte a una forma di narrazione che proprio dal postmodernismo ha imparato ad assemblare modi e toni "incongrui" tanto da essere definita ibrida. Nonostante quindi le opere di Franchini non possano, necessariamente, essere iscritte nella categoria del romanzo tradizionale, tuttavia non mancano quegli artifici finzionali e quella capacità di *inventio* che danno struttura a degli scritti ibridi ma pur sempre figli di quel *novel* di origine lontana, portatore di istanze realistiche e di una voce che intende svelare verità profonde.

Con convinzione credo infine che il coraggio di mettere in campo il proprio io, il proprio nome, senza ricorrere ai trucchi devianti dell'*autofiction*, sia uno degli elementi fondanti e di forza della poetica di Franchini.

Sei domande quasi personali ad Antonio Franchini. Estate 2020

D. Vorrei iniziare con una domanda sulla nota autobiografica che scorre lungo tutta la sua produzione. È chiaro che per nessuno dei suoi testi si può parlare di *autofiction*, se non per la famosa coincidenza onomastica di autore, protagonista e narratore, ed è pure vero, come mi dice il vecchio professore dell'università, Mario Domenichelli, che tutto sommato “tutta la narrativa è *autofiction*, e che gran parte del lavoro del narratore consiste nell'imbrogliare le carte per cancellarsi dalla stessa, in realtà sempre, in un modo o nell'altro, mascherarsi nella stessa, sicché ogni *fiction* sarebbe in realtà *autofiction* [...] e cioè finzione di sé, la creazione, cioè, di un altro da sé - il che sarebbe paradossale.”⁴⁶⁷

Di fatto, lei piuttosto che nascondersi dietro un nome fittizio, ad un certo punto fa una specie di *coming out*, con *Quando vi ucciderete maestro?*, in maniera definitiva e da lì in poi non torna più indietro. Mi può spiegare che cosa è successo? Ha abbandonato l'idea della possibilità di scrivere *fiction* e di poter “imbrogliare le carte” su di sé?

R. Non mi ricordo se da qualche parte ho scritto – o mi sono sempre limitato a pensarlo – che gli scrittori che più amano la riflessione teorica elaborano quasi sempre una poetica a partire da ciò che gli viene più naturale fare.

A me viene più naturale scrivere in prima persona e fare poi affidamento su quello che dice il suo professore riprendendo il Proust di *Contro Sainte-Beuve* e cioè che chiunque si occupi di letteratura è ben consapevole di quanto sia ingannevole l'affidabilità autobiografica dello scrittore che scrive “io”.

Detto questo, che è ovvio, aggiungo due cose. La prima è che a me piace molto leggere narrativa, diciamo pure, con il termine che è oramai inevitabile usare, anche se un po' m'infastidisce, anche quella più esposta sul versante della pura *fiction*, ma scriverla, scrivere la *fiction*, mi

⁴⁶⁷ M. Domenichelli, riporto le parole di uno scambio epistolare privato fra me e lui .

mette un filo a disagio. Forse anche perché ne ho letta e ne leggo troppa. La seconda è che ho sempre avvertito intorno a me un'eccessiva "volontà di romanzo". Mi spiego: esiste, a vari livelli, la persuasione che il romanzo, soprattutto nella forma in cui l'elemento dell'invenzione prevale, appartenga a un genere in qualche modo superiore. È sempre stato così, gli scrittori dell'Ottocento, quando scrivono o direttamente di sé o di qualcosa che ha a che vedere più con un'intimità propria che con una storia raccontata, mettono sempre le mani avanti. Intendiamoci, esiste anche l'atteggiamento contrario, soprattutto negli ultimissimi tempi; è cioè piuttosto evidente oggi la posizione di chi ritiene che la narrativa pura, per il solo fatto di essere fiction in un'epoca dominata dalla *fiction*, sia banale, corriva, obbediente solo a regole di mercato.

Di questo atteggiamento, molto diffuso tra i critici e tra quei critici e saggisti che, attraverso la critica, aspirano direttamente a fare letteratura e una letteratura ritenuta di livello assai più alto di quella fondata sulla pura invenzione, non parlo qui, mi limito a segnalare il fenomeno. Quello che volevo dire, invece, riguardo al primo atteggiamento è che alcuni scrittori, che di loro istinto sarebbero degli scrittori "impuri", si forzano invece al romanzo, quasi si obbligano, come se lo ritenessero un dovere.

Ecco, a me gli sforzi della volontà non piacciono molto. Così come non m'importa troppo di "imbrogliare le carte", perché le carte o s'imbrogliano sul serio e fino in fondo o non ha senso farlo a metà. Più che imbrogliarle, le carte mi piacerebbe rimescolarle, mettendo insieme i generi.

Purtroppo, il genere che mi sarebbe stato più congeniale in assoluto non esiste più. I miei scrittori preferiti sono gli storici antichi, soprattutto i latini, come Sallustio e Tacito, i miei prediletti in assoluto, coloro che mescolavano il racconto della realtà con la riflessione morale e l'indagine psicologica degli individui e dei tempi, il tutto con un'attenzione particolare per la scrittura. Ma mi piacciono anche gli storici che raccontavano o addirittura inventavano con un occhio al mitico, al favoloso, all'esotico. Mi piace anche Erodoto...

D. Ho un altro piccolo rovello che riguarda il tema della memoria, che poi è legato alla scrittura autobiografica. Lei fa molte riflessioni, nelle varie pause dalla narrazione vera e propria, sulla memoria. Oltre al fatto che molti e lunghi passi sono in forma di memoria, di ricordo. Molto è stato scritto sulla memoria ma io ho in mente la memoria come descritta da Aristotele in *De Memoria e Reminiscentia*. In termini di una sorta di analogia fra reminiscenza e scrittura, mi sembra di vedere nel processo del recupero della memoria “caduta dalla coscienza” lo stesso procedimento che si attua nella scrittura, soprattutto nella scrittura autobiografica, o memoriale e testimoniale. Cioè a dire che, a partire da una immagine-stimolo inneschiamo “deliberatamente” il percorso per far emergere in superficie, di immagine in immagine, in un procedere sillogistico, la memoria conservata. Lei pensa che la sua scrittura, essendo in gran parte autobiografica e memoriale, in termini di processo e anche di risultato, funzioni come la reminiscenza di Aristotele?

R. Enzo Siciliano una volta mi disse, molto direttamente, che “uno scrittore è la sua memoria”. Vero. La memoria di uno scrittore è forte, ma non è esagerata, non è la memoria di Funes, il personaggio di Borges, è anzi l’esatto contrario dell’indiscriminata memoria di Funes, capace di contenere un’ingestibile mole di dati e di sopraffare, però, in questo modo colui che ha la disgrazia di non poter dimenticare niente. La memoria di uno scrittore è selettiva e del passato ritaglia solo quel che serve a nutrire la propria scrittura. Ma anche in questo caso è una memoria “a scadenza”. Hemingway lo spiegò molto bene: c’è un tempo preciso per utilizzare in un racconto un evento tratto dalla tua memoria: troppo presto e la memoria non si è raffreddata abbastanza per ritagliare un ricordo in una pagina. Troppo tardi e il ricordo è andato, per sempre. La prima capacità dello scrittore è la scelta di tempo, capire quando è il momento. Non affrettarlo e non lasciarselo scappare.

E ovviamente parliamo sempre, credo che non sia neppure il caso di precisarlo, di una memoria inaffidabile, che non è detto abbia alcun legame di verità con lo svolgimento reale dei fatti.

Anche qui, a proposito del complesso discorso dei rapporti tra autobiografia e invenzione, mi verrebbe da dire, senza voler assolutamente proclamare o insinuare un paradosso, che la memoria di uno scrittore è fiction.

D. Sempre a questo riguardo, vorrei sapere quale è esattamente la sua idea sulla Fotografia. In *Signore delle lacrime*, lei apre il racconto vero e proprio dichiarando subito la differenza dai suoi compagni di viaggio proprio a partire dal diverso rapporto con la macchina fotografica e subito dopo si sofferma sull'idea che la lente da un lato rinvia l'emozione che, in quanto rinviata, diventa atto mancato. D'altro canto, però riconosce la funzione della macchina come supporto, se pur artificiale, della memoria naturale, un po' come le mnemotecniche della retorica. Non mi è chiaro se la questione riguarda solo l'uso della macchina fotografica in occasioni private, come un viaggio, per cui si fotografa solo con l'idea di far durare ciò che è effimero oppure se lei dà una *chance* alla fotografia come forma d'arte, di fatto l'unica capace invece di testimoniare il qui e ora con certezza, in cui "le référent adhère", come dice Roland Barthes?

R. La fotografia è una forma d'arte che m'interessa molto. È strano, io non sono capace di fotografare e non m'interessa farlo, perché c'è di mezzo uno strumento (e l'uso tecnico di uno strumento come la macchina fotografica, che è uno strumento complicato) e io aborro tutto ciò che frappone una tecnologia esterna tra il mio corpo e il mondo. Anche con le attività fisiche attraverso le quali amo esprimermi mi succede la stessa cosa. Per esempio, mi piace molto arrampicare, ma mi piace l'arrampicata nella sua versione più pura e aliena dall'uso di strumenti. Finché si tratta di appoggiare il corpo sulla roccia e cercare appigli e passaggi con mo-

vimenti anche complessi, mi va bene. Quando però diventa determinante l'uso di corde, imbraghi, moschettoni, chiodi a espansione e nodi, arrampicare non mi piace più. Quindi mi attrae il *boulder*, anche se è un'attività un po' fine a se stessa, e mi è precluso l'alpinismo.

E allora, non ho mai fatto una fotografia in vita mia, ma immagino di usare la scrittura, che per me è un'attività molto corporea, un'espansione immediata del corpo – ho sempre amato la contiguità di sangue e inchiostro - come una macchina fotografica. Questa riflessione sulla fotografia mi permette di rispondere meglio alla domanda che mi ha fatto prima: scrivere come se fotografassi mi è più congeniale che scrivere inventando, perché la fotografia fa questo: non inventa direttamente la realtà, perché, appunto, la ritrae, ma di fatto la reinventa attraverso la scelta del soggetto, il taglio dell'inquadratura, il fuoco, la grana, i filtri, la scelta della carta. Un soggetto fotografato non è mai come appare nella realtà a chi lo guarda solo con gli occhi. Che è la stessa cosa che fa la letteratura. Qualunque tipo di letteratura riuscita, naturalmente, anche quella che parta da tutt'altri presupposti. Quindi sì, per me l'insegnamento dei grandi maestri della fotografia è stato importante come quello degli scrittori che ho amato. Credo di aver imparato molto da loro.

D. Una domanda sulla questione del ritorno alla realtà e la fine del postmoderno. Per quanto riguarda la sua scrittura, crede che questa equazione sia valida? Io personalmente no, ma posso sbagliarmi...

R. Infatti non è valida. La realtà mi interessa ma non nel senso del realismo puro, ammesso che il realismo puro sia mai stato l'esito di una scrittura minimamente interessante.

D. Ancora una domanda, più che altro un'opinione, che riguarda la resistenza del romanzo. Fra le tante idee e teorie espresse sui motivi della resistenza del romanzo ai cambiamenti epocali e agli attacchi delle avanguardie ce n'è una legata ad una teoria neuroscientifica di cui mi ha

parlato tempo fa un'amica psichiatra e filosofa che mi è sembrata molto suggestiva: si tratta dell'idea basata sulla Teoria della Mente (ToM). La Theory of Mind è un'abilità psicologica fondamentale per la vita sociale: la capacità di capire e prevedere il comportamento sulla base della comprensione degli stati mentali (intenzioni, emozioni, desideri, credenze) propri e altrui. Da uno studio in cui si sono sottoposte le persone-cavie a tre tipi di letture diverse, ossia narrativa letteraria, narrativa di genere, e non-fiction, è emerso che "i soggetti destinati alla lettura della narrativa letteraria ottennero punteggi mediamente superiori rispetto a quelli assegnati alle altre due categorie, le quali non evidenziarono differenze significative. Sono le opere di narrativa letteraria appartenenti alla prima categoria a stimolare un maggior pensiero creativo ed un coinvolgimento intellettuale superiore che permettono di ottenere effetti positivi sulle nostre abilità sociali. La letteratura narrativa richiede, infatti, un maggior coinvolgimento intellettuale del lettore, necessario per comprendere le mille sfaccettature che si snodano nel racconto e la complessità di ciascun personaggio. Come accade nella vita reale, al lettore è richiesto uno sforzo cognitivo per capire i personaggi nella loro totalità e dare senso al loro comportamento. Sembra, dunque, che la capacità della lettura e della narrativa di influire positivamente sulle abilità sociali e sulla teoria della mente sia determinata dal fatto che i romanzi stimolano un processo intellettuale raffinato necessario per scrutare dentro ogni personaggio." (Riporto le conclusioni dello studio specifico)

Trova che questa sia un'idea convincente? Non l'unica ovviamente, che ha che fare solo con la ricezione. Ma lei di ricezione è un esperto...

R. Immagino che il risultato della ricerca sia sensato nel senso che tutti noi sappiamo come la letteratura arricchisca la nostra percezione del mondo, approfondisca la capacità di comprendere gli uomini e gli eventi fino a renderci, in qualche misura, "più adeguati", ma il discorso è complesso. Di sicuro pochi o nessuno leggono letteratura per trarne una qualche forma di beneficio sociale. È vero che di ricezione sono diventato, mio malgrado e in conseguenza di tutti

i miei anni di lavoro in editoria, un esperto, ma proprio per questo so che i fenomeni della ricezione si studiano, e si capiscono, molto meglio quando li si esamina a partire da una rinuncia preliminare a stabilire categorie valoriali troppo definite. Per esempio, lei dice “narrativa letteraria, narrativa di genere e non fiction” e capiamo più o meno tutti che cosa intende, però fino a un certo punto. Da un certo punto in avanti, invece, queste categorie sono labili e imprecise: esiste una “non fiction” che è tout court letteratura, mentre le distinzioni tra narrativa “letteraria” e narrativa “di genere”, oggi, non sono facili da definire in maniera condivisa...

Infine due curiosità.

D. La prima: lei ha un editor di fiducia?

R. Non ho un editor di fiducia, ma ne conosco molti di bravi, anche giovani. Questa è una cosa che invece ho detto molte volte e ci tengo a ribadirla ancora: si parla spesso dell’editing (in tutte le sue svariate forme) come di una *lost art*, ma non è così. Non mi piace la *laudatio quærimonia* dei tempi andati, il rimpianto per una presunta epoca d’oro dell’editoria, non mi è mai piaciuta. Non ho un editor di fiducia perché quelli che fanno troppo di te rischiano di diventare disutili come, alla fine, siamo disutili noi a noi stessi. Preferisco una persona brava che non mi conosca tanto ma quel minimo che serve a lavorare insieme per un po’.

D. La seconda: nel racconto *Acqua* il personaggio dello scrittore sardo Treu è per caso un omaggio a Sergio Atzeni, purtroppo realmente ‘morto per acqua’?

R. Sì, è Sergio Atzeni, morto per acqua.

Anche di questo ho parlato più di una volta. Lo conobbi grazie a Ernesto Ferrero.

Ernesto e io fummo gli editori de *Il quinto passo è l’addio* e poi di *Passavamo sulla terra leggeri*, il cui testo definitivo Sergio mi fece avere pochi giorni prima di morire. È passato molto tempo, venticinque anni. Sergio Atzeni e Giancarlo Siani, il giovane giornalista ucciso

dalla camorra nel 1985 la cui storia raccontai ne *L'abusivo*, sono i lutti che più mi segnarono perché ero loro vicino per età, per esperienze e per amicizia e perché mai mi sarei aspettato che morissero come morirono. Di uno ho raccontato travestendo la storia in *fiction*, dell'altro invece feci una *narrative non fiction*, come si sarebbe detto dopo. E questo ci riporta all'inizio della nostra conversazione e all' "imbrogliare le carte".

Adesso, quando penso a loro, mi viene davvero il dubbio di averli mai conosciuti, di essere mai stato loro amico.

Da due anni è scomparso anche Pietro Cheli, un giornalista culturale che fu molto amico di Sergio e mio.

Ogni volta che vedeva Sergio gli gridava: "Ecco, Atzeni! Il più grande scrittore sardo!" E lui replicava: "No! Solo il quinto dei sardi! Dopo Deledda, Satta, Lussu e Dessì".

Non sono sicuro di ricordarmi l'ordine giusto.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Opere di Antonio Franchini

Franchini A., *Camerati*, Leonardo Editore, Milano, 1992

Id., *Quando vi ucciderete maestro?*, Marsilio Editore, Venezia, 1996

Id., *Acqua, Sudore e Ghiaccio*, Marsilio Editore, Collezione Farfalle, Venezia, 1998

Id., *L'abusivo*, Marsilio Editore, Collezione Farfalle, Venezia, 2001

Id., *Cronaca della fine*, Marsilio Editore, Collezione Farfalle, Venezia, 2003

Id., *Quando scriviamo da giovani*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni, 2003

Id., *Signore delle lacrime*, Marsilio Editore, Venezia, 2010

Id., *Memorie di un venditore di libri. Un racconto*, Marsilio Editore, Venezia, 2011

Id., It Is Proper for Men to Remember, in «Chicago Review» (/library/p175/chicago-review)

Vol. 56, No. 1 (/library/p175/chicago-review/i3159609/vol-56-no-1-spring) Spring 2011

Id., *Gladiatori*, Il Saggiatore, Milano, 2016

Id., *Il vecchio lottatore*, NN Editori, Milano, 2020

Id., *Leggere possedere vendere bruciare*, Marsilio Editore, Venezia, 2022

Id., “Fughe dal romanzo, letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir come risposte critiche al trionfo del romanzo”, in G. Costa e F. Zangrilli (a cura di), *Giornalismo e letteratura: simposio tra due mondi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2005

Id., Prefazione a *Tre operai*, di Carlo Bernari, Marsilio Editore, Venezia, 2011

Saggi e Articoli su Franchini

Armiero M., *Franchini, i segreti dell'editor svelati nel nuovo libro*, in «Corriere del Mezzogiorno», 10/03/2022

Barengli M., *Napoli, Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in «Tirature» 2009, a cura di Spinazzola V., Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2009, pp. 43-49.

Bartocci M., *Banzai ti scrivo. Scrivere e combattere, la pagina bianca come un ring*. in <https://ilmanifesto.it>, 09/01/1997

Baudino M., *I racconti postemingueiani di Antonio Franchini*, in «illibraio.it», 01/10/2020

Bignami G., *Il multiverso dei libri*, in «HuffPost Italia», 04/04/2022

Casadei A., “La cronaca, l’indagine, l’autobiografia: riflessioni su fiction e non-fiction a partire da ‘L’abusivo’ di Antonio Franchini”, in Bovo-Romoeuf M., Ricciardi S. (a cura di), *Frammenti d’Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, 2006, Firenze: Franco Casati

Cavalleri C., *Il mondo di Franchini editor per vocazione*, in «Avvenire», 23/03/2022

Ceccarelli M., *Come si trasforma in letteratura la materia della vita*”. Una nota su “L’abusivo” di Antonio Franchini* in, «Scaffale Aperto», Anno 7, 2016, pp. 141-153

Choukadharian G., *Odio la guerra, detesto gli eserciti, amo Franchini*, in nazioneindiana.com/2005/12/09/odio-la-guerra-detesto-gli-eserciti-amo-franchini/ 9/12/2021
25/01/2021

Cossu C., *La lotta e la morte. Franchini tra i “gladiatori”*, in «Lo straniero», n. 66/67, 23/06/2010

Del Core G., *Chi vince e chi lotta. “Il vecchio lottatore” di Antonio Franchini*, in «Flaneri»,

- De Silva D., *Quando scriviamo da giovani: il mestiere di crescere produce letteratura*, in «Il Mattino», febbraio 2003
- Faienza L., *La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction. Eroi e anti-eroi: L'abusivo e Cronaca della fine*. «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, (2016), pp. 291-310 ISSN 12037-7037 © 2016 eum (Edizioni Università di Macerata, Italy), <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>
- Fenoglio C., *Antonio Franchini, Il vecchio lottatore e altri racconti postemingueiani*, in «Allegoria», “tremila battute”, 83, 2021
- Ferrero E., *I racconti di Antonio Franchini. Quando il lottatore è un discendente di Montaigne*, in «Il Sole24ore», 9/11/2020; <http://www.ernestoferrero.com>
- Festa N., *Franchini, ritratto di un editor di successo: “Il mio esordio? Lessi un annuncio sul Corriere e fui assunto”* in «Il Corriere del Mezzogiorno», 9/06/ 2016
- G. Genna, *Esce per il Saggiatore “Gladiatori” di Antonio Franchini*, Blog personale di Giuseppe Genna, 5/1/2016
- Genna G., *intervista a Antonio Franchini, «Clarence-la società delle menti»*, 12 giugno 2001. URL:<http://www.clarence.com/contents/culturaspettacolo/societamenti/speciali/010612italiani/franchini/intervista.html>
- Gentile A., *Maestro, dove sei?*, in «Il sole24ore», 22/12/2013
- Gnoli A., *Antonio Franchini: da Saviano allo Strega noi editori siamo solo piccoli raddomanti*, «La Repubblica», 29/07/10
- Giuberti S., *Tra Caravaggio e Pasolini i Gladiatori di Franchini*, «Il sole24ore», 10/02/2006

M. Jansen, *Tante idee dell'India. Un dialogo tra Antonio Franchini e Antonio Tabucchi, due viaggiatori "inconsapevoli"*, in «Italies» [Online], 17/18 | 2014, online dal 15/12/2014, consultato il 26/05/2020. URL: <http://journals.openedition.org/italies/4971>;

DOI:<https://doi.org/10.4000/italies.4971>

La Capria R., *Polifonia napoletana per una colpa civile*, «Il Manifesto», 29-08-2001

Langrilli F., *"L'abusivo" un romanzo metagiornalistico*, in «Il Cristallo», n. 1° aprile 2003

Lepri L., (a cura di), *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*, Bompiani, Milano, 1997

Mantovani A., *Oltre l'editoria - Intervista ad Antonio Franchini*, in <https://www.labalena-bianca.com/2018/11/21/>

Monda A., *"Le Conversazioni 2015"*, *Chi non è rivoluzionario a 20 anni non ha cuore, chi lo è a 30 non ha cervello*, 19/06/2015

Palumbo Mosca R., *Al di là del romanzo/dentro il romanzo. Signore delle lacrime di Antonio Franchini*, in «Studi novecenteschi», XXXVVIII, numero 82, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, luglio-dicembre 2011

Id., *Il vecchio lottatore" di Antonio Franchini* in: <https://www.labalenabianca.com/>, 2021/05/12

Id., *"Fuori e dentro il ring: la narrativa di Antonio Franchini"*, in Candido I., Fenoglio C., Palumbo Mosca R., Ricca G., Santero D.(a cura di), *Letteratura permanente. Poeti, scrittori, critici per Giorgio Ficara*, La Nave di Teseo, Milano, 2022, pp. 451-62

Pellizzi F., *"Non-fiction et Recit. Réflexions sur les genres marginaux (autour d'Antonio Franchini et Edoardo Albinati)*, pag 35 in *Frammenti d'italia-Le forme narrative della non-fiction 1990-2005* Franco Casati Editore, Firenze, 2006

Id., «*In scrittura la materia della vita*». *Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXVII 51 (gennaio-giugno 2006), pp. 57-68.

Perisse M., *Il fascino oscuro del quadrato*, 23/11/2005 (<https://ilmanifesto.it>)

Perrella S., *Acqua, sudore e ghiaccio*, recensione comparsa su «L'Indice», n. 7, 1998.

Id., *Reato di scrittura*, in «L'Indice dei libri del mese», 9/09/2001.

Pischedda B., *Quando era bandita la parola mercato*, in «L'Indice», n. 9, 2005.

Id., *Sacro e tellurico*, recensione comparsa su «L'Indice», n. 12, 2005

Prudenzano A., *Franchini e la vittoria di Scurati: "Lo Strega è cambiato, ora è contendibile"*, in illibraio.it, 05/07/2019

Id., *Franchini: "Il nuovo libro di Paolo Giordano? Potrebbe arrivare nel 2011..."* in «Affari Italiani», 13/05/2010

Renzi M., *Il vecchio lottatore, l'omaggio emingueiano di Antonio Franchini*, in «Mimima&Moralia», 11/11/2020

Ricciardi R., «Antonio Franchini, L'abusivo, quando la cronaca conduce alla fiction», in *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*. Massa, Transeuropa, 2011

Salis S., *'e libri? Nun se vendono... Ricordatelo!*, in «Il sole24ore», 22/05/2011

Id., *Il correttore che non è automatico*, in «Il sole24ore», 13/03/2011

Simonetti G., recensione a *Leggere possedere vendere bruciare*, in «Tutto libri», La Stampa, 7/5/2022

Spirito P., *Con Franchini sulle tracce dei nuovi gladiatori*, in «Il Piccolo», 23/11/2005,

Spriga V., *Cronaca della fine. Una provocazione di Antonio Franchini*, in «MentiSommerse.it.», n. 27, giugno 2019

Tajani O., *Sali e tabacchi. Libri e detersivi. Su Antonio Franchini* in «Nazione Indiana»,
30/09/2013

Interviste

Andrea Tramonte, *Intervista ad Antonio Franchini, editor Mondadori*, andreatramonte.blogspot.com, 4/06/2011

Antonio Franchini speaks about literature to RAI Educational: *Antonio Franchini: la letteratura allunga la vita; Antonio Franchini, Il vecchio lottatore; Antonio Franchini, Leggere, possedere, vendere, bruciare*; <http://www.letteratura.rai.it/articoli/antonio-franchini-la-lettura-arricchisce-la-vita/13733/default.aspx>

Il piacere di scoprire i libri: intervista ad Antonio Franchini, pubblicato da Redazione Giunti TVP il 28/11/2015

C'era una volta Scauri, in «Mexican journalist», blog di Marco Ciriello, 31/07/ 2016

Nella stanza dell'editor - intervista ad Antonio Franchini, a cura di Marco Gigliotti, da «COLLA», I ottobre 2010. URL: <http://youtu.be/1nhxH3uNNmQ>

Santoni V., *Giunti, le sfide di Franchini*, in «Corriere fiorentino-Corriere della sera», 6/04/2016

Testi di studio

Agostino, *Le Confessioni*, Rizzoli Libri, BUR, Milano, 1974

Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014

Anderson P. *The Origins of Postmodernism*, Verso, Londra, 1998.

Aristotele, *De Memoria et Reminiscentia*, trad. italiana: *Della Memoria e della Reminiscenza*,

Introduzione, traduzione e note di M. Giorgantonio, R. Barabba Editore, Lanciano, 1938-2017

Auerbach E., *Mimesis*, (1946), Einaudi, Torino, 2000

Badiou A., *Alla ricerca del reale perduto*, a cura di Tusa G., Mimesis, Milano, 2015, titolo originale, *À la recherche du réel perdu*

Barthes R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris, 1980; trad. it., *La camera chiara*, Einaudi, Torino, 1980.

Bauman, Z., *La decadenza degli intellettuali*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992-2007

Berardinelli A., *Discorso sul romanzo moderno*, Carocci editore, Roma, 2016

Id., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011.

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

Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.

P. Bourdieu, L. Boltanski, G. Lagneau, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media [1964]*, Guaraldi, Rimini 1972.

Cadioli A., Vigni G., *Storia dell'editoria in Italia*, Editrice bibliografica, Milano, 2018

Id., *Le diverse pagine*, Il Saggiatore, Milano, 2012

Id., *Letterati ed editori*, Il Saggiatore, Milano, 2017

Carrère E., *Faire effraction dans le reel*, P.O.L., Paris, 2018

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

Cappabianca A., *Boxare con l'ombra. Cinema e pugilato*, le Mani, Microart's edizioni, Genova, 2004

Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997

Cicerone M.T., *Rhetorica Ad Herrenium*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., United States, 1981

Contarini S., De Paulis-Dalembert M. P., Tosatti A. (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa, 2016

Contarini S., Jansen M., Ricciardi S. (a cura di), *Le culture del precariato*, Ombre corte, Verona, 2015.

- Cortellessa A., (a cura di), *La terra della prosa*, L'orma editore, Roma, 2014
- Costa G. e Zangrilli F. (a cura di), *Giornalismo e letteratura*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 1997-2013, titolo originale *La société du spectacle* (1992)
- Derrida J., *Mémoires for Paul de Man*, Columbia University Press, New York, United States, 1986
- Id., *Breve Storia della menzogna*, Castelvecchi editore, Roma, 2006; titolo originale *Histoire du mensogne*, Éditions de l'Herne, 2005
- Di Battista M., Whitton E. (a cura di) *The Cambridge Companion to Autobiography*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014
- Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino-Studi e Ricerche, Bologna, 2014
- Eliot T.S., *Tradition and Individual Talent*, in «The Egoist», 1919, ripubblicato in *The Sacred Wood*, Methuen, London, 1920; tr. it. *Il bosco sacro*, (a cura e con uno studio di) Anceschi L., Muggiani, Milano, 1946
- Ferraris M., *Manifesto del nuovo realismo*, Editori Laterza, Bari, 2014
- Id., *Realismo Positivo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2013
- Ferretti G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia.1945-2003*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2004
- Galimberti U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1987
- Gimmi A., *Il mestiere di leggere*, Il Saggiatore, Milano, 2002
- F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007

- Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002.
- Leiris M., “De la littérature considérée comme une tauromachie”, in *L’âge de l’homme*, Gallimard, 1939
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, Paris, 1975
- Luria A.R., *The mind of a mnemonist, A little book about a vast memory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1987
- Lyotard J.F., *La condizione postmoderna*, trad. it., Feltrinelli, Milano, 2002; titolo originale
- Luperini R., *Dal modernismo a oggi*, Carocci editore, Roma, 2018
- Manganelli G., *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967; Adelphi, Milano, 1985
- Marceschi D., (a cura di) *letteratura e giornalismo*, Marsilio Editori, Venezia, 2017
- Marchese L., *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, aprile 2005
- Marchese L., *Storiografie parallele. Cos’è la non-fiction?*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019
- Marthes R., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011
- Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1998-2016
- Onofri M., *La ragione in contumacia*, Donzelli editore, Roma, 2007
- Palumbo Mosca R., *L’invenzione del vero*, Gaffi editore, Roma, 2014
- Id., *La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo 2000-2016*, Quodlibet Studio, Macerata, 2019
- Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Éd. du Seuil, Paris, 1990
- Rossi P., *Il passato la memoria, l’oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Milano, 1991
- Serkowska H. (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà, scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

- Shields D., *Reality Hunger. A Manifesto*, Penguin books, London, New York, 2010
- Siti W., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2013
- Sontag S., *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, United States, 1977
- Sorabji R., *Aristotle on Memory*, Brown University Press, Providence, Rhode Island, United States, 1972
- Stiker-Métral C.O. (a cura di), *L'autobiographie*, Flammarion, Paris, 2014
- Tirininanzi de Medici C., *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino, 2012
- Id., *Il romanzo italiano contemporaneo, dalla fine degli anni settanta a oggi*, Carocci Editore, Roma, 2018
- Watt I., *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano, 1976
- Wolfe T., *New Journalism*, Harper & Row, New York, 1973
- Yates F., *The art of memory*, The University of Chicago Press, Chicago, United States, 1966
- Zizek S., *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi Press, Milano, 2017

Articoli e saggi di consultazione

- Aa. Vv., *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», n. 30-31, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris, 2010
- Annaloro E., *Problemi di critica tematica*, «Allegoria», n. 52-53, 2006, pp. 171-183.
- Bacigalupo M., *Italy in Hemingway's Forty-Nine Stories*, in «RSA Journal», n. 11, pp. 29-45
- Baghetti C., Comberiati D., (a cura di), *Lo stato degli studi sulla non-fiction in Italia. Contro la finzione*, 2018, pp.7-16; [hal-02636842](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02636842).

- Baldi V., *New Realism. Su Ipermodernità di Raffaele Donnarumma*”, *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, in Esposito L., Piga E., Ruggero A., «Between», IV. 8, 2014
<http://www.Between.journal.it/>.
- Barberi Squarotti G., Ossola C. (a cura di), *Letteratura e industria: atti del 15° Congresso A.I.S.L.L.I.*, Torino, 15-19 maggio 1994, 2 voll., L. S. Olschki, Firenze, 1997.
- Barbolini R., *Il realismo di Siti, uno strappo all’abitudine* in «Il Giorno», 18/05/2013
- Barengli M., *Ripartire dalla propria storia personale*, in Spinazzola V. (a cura di) «Tirature», n.10, Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 43-53
- Id., *Napoli, Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in Spinazzola V. (a cura di), «Tirature» 2009, Il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 43-49.
- Id., “Prima di Gomorra” in Ricciardi S., *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 7-11.
- Benedetti C., Petroni F., Policastro G., Tricomi A., “Roberto Saviano, Gomorra”, in «Allegoria», n. 57, pp. 173-195
- Bertelli M.L. e Tognetti M., *L’iridescenza delle cose, occhio e sguardo tra Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty*, 2008 consultabile in <http://hdl.handle.net/20.500.11771/6842>
- Bosio G., *Postmodernità, pensiero debole e nuovo realismo ovvero inconsistenza e miseria della filosofia italiana contemporanea*, in «Filosofia e Nuovi Pensieri», 9/03/2014
- Cadioli A., *Gli intellettuali e le trasformazioni dell’editoria in Italia*, in «Allegoria», n. 56, 2008, pp. 145-157
- Calamandrei F., *Narrativa vince cronaca*, in «P», I, 26, 23/03/1946
- Casadei A., “La letteratura dell’esperienza. Storie di ordinaria Gomorra”, in R. Polese, *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, Guanda, Parma, 2008, pp. 17-25
- Id., *Gomorra e il naturalismo 2.0*, in «Nuovi Argomenti», n. 45, gennaio-marzo 2009, pp. 230-249

- Ceserani R., *Il punto sulla critica tematica*, «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 25-33
- Id., *La maledizione degli “ismi”*, in «Allegoria», n.65/66, 2012, pp. 191-213.
- Ceteroni A., *La letteratura aziendale: Lavoro, fabbriche, uffici e precariato dalla fine del Novecento ad oggi tra romanzi, racconti, non-fiction e poesia*. «Amazon», 2017. Web.
- Id., *Alle origini del romanzo aziendale. Lessico e narrazione in La morte in banca di Giuseppe Pontiggia* in «Enthimema», n. 10, p. 202-226, luglio 2014. Disponibile all'indirizzo: <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3773/4248>>
- Id., *Business Literature. Letteratura aziendale: a semiotic interpretation of the Italian Literature on the theme of Work spanning 20 years (1995-2015)*, in «Enthimema», XIX, 2017
- Colonna V., *L'autofiction (Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Lille: Université de Lille 3, Atelier national de reproduction des thèses, 1989
- Id., *Autofictions et autres mythes littéraires*, Auch, Tristam, 2004
- Contarini S., *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa» nuova serie, 31/32, 2010
- Id., *Raccontare l'azienda, il precariato, l'economia globalizzata. Modi, temi, figure*, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», 31/32, 2010
- Coratelli G., *La disciplina di fabbrica. Uno studio tematico. Analisi di Donnarumma all'assalto di Ottiero Ottieri e Vogliamo tutto di Nanni Balestrini*, Università di Siena, Italia, ottobre 2012
- Cordisco R., *L'industria culturale di Fortini e l'industria cinematografica di Pasolini: la mutazione*, in «Fortiniana», 12/6/2012
- Cortellessa A., *Lo stato delle cose. Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su sé stessi. Tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali* in «Lo specchio», La Stampa, 56, Novembre 2008

- Id., *Reale, troppo reale*, in «Specchio - Lo specchio de La Stampa» n. 57, 28/10/2008
- Id., *La rivincita dell'inatteso*, in «Specchio- Lo specchio de La Stampa» n. 576 28/10/2008,
- D'Agostini F., *Che cosa c'è dietro il nuovo realismo?* in <http://temi.repubblica.it/micromega-online/>, 28/08/2011
- Id., *Niente di nuovo, niente di realistico, niente di filosofico*, in <http://ilrasoiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it>, 13/11/2013
- Dalmas D., “Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria”, in *Cinquant'anni dopo: letteratura e industria*, «Quaderno annuale di letteratura italiana», XIV, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2012
- Id., *Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà. Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in «Cosmo», 1/2012, pp. 121-127
- D'Angelo P., *Verità e finzione nella narrativa contemporanea* in «Le parole e le cose», 11/06/2013
- Darrieussecq M., *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», n° 107, septembre 1996
- Decock, Lieven, *The Limits of Realism*, in «Notre Dame Philosophical Review», January 15, 2014
- DeLillo D., *The Power of History*, in «New York Times Sunday Magazine», September 07, 1997
- Id., *In the Ruins of Future*, in «Harper's Magazine», December 2001 issue.
- Di Ciaccia A., *Res gaudens: il corpo in Freud e Lacan*, in «Psychiatry on line», 13/05/2019
- Domenichelli M., *Il canone europeo, Esiste un canone europeo?* in [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_(XXI-Secolo)/)
- Id., *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 34-48

- Id., *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in Magro F. (a cura di), «Moderna», n.1, 2010, pp. 15-47
- Donnarumma R., *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dal reality*, in «Le parole e le cose», <http://www.leparoleelecose.it/>, 4/11/2014
- Id., *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno, «Allegoria», n. 57, 3, XX, 2008, pp. 26-54
- Id., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», n. 64, 2, XXIII, 2011, pp. 15-50.
- Id., “Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi”, in Serkowska H., (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011
- Donnarumma R., Policastro G., Taviani G., (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in «Allegoria», XX, 57, gennaio-giugno 2008
- Id., “Storie vere’: narrazioni e realismi dopo il postmoderno”, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, (a cura di) Contarini S., in «Narrativa», n.31/32, 2010
- Id., *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani* in «Allegoria», XXV, 2013, n. 67, pp. 185-199 (ora che al link <http://www.allegoriaonline.it/index.php/anticipazioni/621-il-faut-etreabsolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani.html>)
- Docx E., *Postmodernism is dead*, in «Prospect Magazine», August 2001 issue
- Eggenter M., *L’arte della memoria - Da Simonide di Ceo a Giordano Bruno*, 2013, consultato il 10/04/2020 in www.academia.edu
- Faienza L., *La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction. Eroi e anti-eroi: L’abusivo e Cronaca della fine*, in «Heteroglossia. Quaderni

- di Linguaggi e Interdisciplinarità», 14, Edizioni Università di Macerata, Italy, 2016, pp. 291-310 <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>
- Falcetto B., *Ibridare finzione e realtà*, in V. Spinazzola (a cura di), «Tirature», “Il New Italian Realism”, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 41-45
- Fattori V., *L'affaire Moro: Sciascia sulle tracce del prigioniero*, in «Minima&Moralia», 9/05/2020
- Ferraris M., *Il ritorno del pensiero forte*, La Repubblica, 8/8/2011
- Ferroni G., *Vivere e scrivere dopo “Gomorra”. L’inferno e la bellezza per Saviano*, in «l’Unità», 1/07/2009
- Ficara G., *I fatti separati dai romanzi*, in «Il sole 24 ore», 26/06/2011
- Fontana G., *Il realismo è l’impossibile di Walter Siti*, in «ilSole24ore», 12/03/2013
- F. Fortini, *Astuti come colombe*, in «il menabò», 5, 1962, pp. 29-45
- Franzosi E., *Lo sport secondo Hemingway*, in «Contrasti», 02/07/2021
- Gasparini P., *De quoi l’autofiction est-elle le nom?*, Conférence prononcée à l’Université de Lausanne, le 29 octobre 2009, [en ligne], Autofiction.org, consultato il 15/04 2020
<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- Ghidinelli S., *Storie di precariato*, in V. Spinazzola (a cura di), «Tirature», 2008, “L’immaginario a fumetti”, Mondadori, Milano, pp. 107-112
- Giglioli D., *Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell’immaginario*, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 49-60
- D. Giglioli – G. Policastro, *A partire da Senza trauma. Conversazione sulla critica* in «Allegoria», XXIII/2011, n. 64, pp. 125-134.
- Gleason P., “Don DeLillo, T. S. Eliot, and the Redemption of America’s Atomic Waste Land”, in Dewey et al., *Underwords*, pp. 130-143

Harman G., *Foreward to Maurizio Ferraris's Manifesto of New Realism*, SUNY Press, New York, 2014

Jansen, M., *Tante idee dell'India. Un dialogo tra Antonio Franchini e Antonio Tabucchi, due viaggiatori inconsapevoli*, «Italies», 17/18, 2014, online dal 15 dicembre 2014, consultato il 26/05/2020. URL: <http://journals.openedition.org/italies/4971>; DOI: <https://doi.org/10.4000/italies.4971>

Klein S.B., T.P. German, Leda Cosmides, and G. Rami, *A theory of autobiographical memory: necessary components and disorders resulting from their loss*, in «Social Cognition», University of California, Santa Barbara, United States, Vol. 22, n. 5, 2004, pp. 460-490

Kwizera J., *La concezione psicologica di Aristotele sulla memoria e la reminiscenza*, pubblicato in www.academia.edu, 2019

Lacan J., “Lo sguardo come oggetto” in *Il seminario XI, I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Einaudi, Torino, 1979-2033, pp.67-117; titolo originale *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964 Éditions du Seuil, Paris, 1973

Id., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Scritti, vol. I, Einaudi, Torino, 1974; (Lacan J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949, Traduzione di Giacomo Contri)

La Porta F., *Alte Tirature. Albeggia una letteratura postindustriale*, in «Tirature 2000», (a cura di) V. Spinazzola, Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2000, pp. 97-105.

Lecarme J., *L'autofiction: un mauvais génre?*, in «Autofictions & Cie Colloque de Nanterre“RITM”», n. 6, 1992

Luperini R., *Postmodernismo critico? Parliamone*, in «Baldus» anno 2, n. 1,1991, pp. 29-31

- Id., Romano Luperini website, 3 giugno 2008, <http://luperini.palumbomultimedia.com/?cmd=blog&id=88>
- Id., *Due nozioni di canone*, in «Allegoria», n. 29-30, 1998
- Id., *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in «Allegoria», n. 44, 2003, pp. 114-122.
- Id., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari, 2007, pp. 3-36.
- Id., *Immaginario e critica tematica: un dibattito*, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 7-8
- Id., *Otto tesi sulla condizione attuale degli intellettuali* in «Allegoria», n. 6, 2011, pp. 9-14.
- Luzzatto S. e Pedullà G., “I romanzi degli altri: scrittori-editori, editori-scrittori” in *Atlante della letteratura italiana*, (a cura di), volume terzo: Dal Romanticismo a oggi, (a cura di) Domenico Scarpa, Giulio Einaudi
- Marassi M., “Il corpo in Maurice Merleau-Ponty. Il corpo al centro”, in Risoli A. e Antonietti A., (a cura di), *Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM®*, LED, Milano, 2015; <http://www.ledonline.it/ledonline/736-corpo-centro>
- Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa edizioni, Massa, aprile 2005.
- Id., *Exit auctor. Sull'autofinzione contemporanea*, in www.leparoleelecose.it, 4/09/2013
- Id., *Genealogia dell'autofinzione italiana*, in www.leparoleelecose.it, 16/05/2022
- Id., *Autenticità*, in «Narrativa» nuova serie, n. 41, 2019
- Id., *Storiografie del presente? Per una ridiscussione della non-fiction su esempi italiani dagli anni '90 (Covacich, Petrignan, Rastello)*, in «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, Edizioni Università di Macerata, Italy, 2016, pp. 202-244

- Marsilio M., *Dalla sconfitta operaia all'immaterialità del comando: la dialettica servo/padrone nelle prose degli anni Zero*, «La critica sociologica», Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, Volume L, 199, autunno 2016, pp. 129-139.
- Id., *La crisi della figura operaia tra vecchio e nuovo millennio*, in Di Nunzio N., Jurisić S., Ragni F., (a cura di), *La parola mi tradiva. Letteratura e crisi*, Università degli studi di Perugia, C.T.L., 2017, pp. 41-52
- Martemucci V., in *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», VI, 2008
- Mazzarella A., *Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario.*, in «Le parole e le cose» <http://www.leparoleelecose.it/>, 14/01/2013
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003
- Monateri P.G., *La "American Theory": Nuovo Realismo e Lettura Ontologica*, in «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 2, 2013, pp.129-144
- Mongelli M., *Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, tesi di laurea Università degli Studi di Siena, a.a. 2010/11 reperibile in www.academia.edu
- Id., *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», iv (2015), pp. 165–184
- Id., *Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer*, in «Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14, Edizioni Università di Macerata, Italy, 2016, pp. 53-81
- <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/index>
- Nobili S., Pellini P., Tortora M., *Federico Bertoni, Realismo e Letteratura. Una storia possibile*, in «Allegoria», 56

- Palumbo Mosca R., *Prima e dopo Gomorra: non-fiction novel e impegno*, in: Antonello P. and Mussgnug F., eds. *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture. Italian Modernities (4)*, Peter Lang, Oxford, pp. 305-326.
- Id., “Sono arrivati gli unni: ibridismo e tensione civile nella narrativa italiana contemporanea”, in Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Roma, 2013
- Panella C., *La tragedia del lavoro: working class heroes nella letteratura italiana d’inizio millennio*, in «Between», vol. VII, n. 14, Novembre/ November 2017
- Id., *Crisi globale e nuovi realismi: dismissioni e spaesamenti nell’Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», n. 35/36, 2014, pp. 241-251.
- Id., “Raccontare il lavoro. Fiction, reportage e altre formule ibride a confronto nella letteratura italiana dell’ultimo decennio”, in Somigli L. (a cura di), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Aracne, Roma, 2013, pp. 409-433.
- Id., *Il ritorno del lavoro nella Letteratura italiana: note intorno al nuovo volume di «Narrativa» su Letteratura e azienda*, «Italogramma», vol. 1, 2011
- Id., *Le scritture dei lavoratori tra dispute ideologiche e spartizioni di campo nella prima metà del XX secolo*”, in «Notos», 4, 2017, pp. 12-27
- Id., “Scritture di rabbia e scritture di desiderio. La letteratura italiana di fabbrica degli anni Settanta”, in Di Nunzio N., Troilo M. (a cura di), *Lavoro! Storia, organizzazione e narrazione del lavoro nel XX secolo*, Aracne, Roma, 2017, pp. 53-66.
- Panzani U., *The insistent realism of Don DeLillo’s Falling man and Paul Auster’s Man in the Dark*, in «Altre Modernità», Saggi/Ensayos/Essais/Essays, 9/11/2011
- Pelgreffi I., *Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell’autos*, in «Lo Sguardo», n. 11, 2013 (I)-vite dai filosofi: filosofia e autobiografia

- Pellini P., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie**, in «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 61-83
- Pellizzetti P., *Baruffe torinesi su favole e verità*, in «MicroMega», 25/10/2011
- Perrone D., “Scrittura e verità nell’opera di Leonardo Sciascia”, in De Caprio C. e Vecce C. (a cura di), *L’eredità di Leonardo Sciascia*, Atti dell’incontro di studi Napoli, Università degli Studi di Napoli, 6-7 maggio 2010
- Piras A., *Oltre la cronaca: "L'affaire Moro" di Leonardo Sciascia tra storia e letteratura* in «Todo Modo. A Journal of Sciascia Studies», II, 2012
- Plimpton G., *The Story Behind a Nonfiction Novel*, in «New York Times Book Review», 16/01/1966.
- Policastro G., *Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell’editoria contemporanea*, in «Allegoria», n. 69-70, pp. 75-84
- Id., *L’editoria degli anni Zero nel circuito chiuso della comunicazione “culturale”* in «Allegoria», n. 64, 2011, pp. 80-96.
- Raccis G., *Walter Siti e l’impossibile* in labalenabianca.com, 7/06/2013
- Ricciardi S., *Gomorra e l’estetica documentale del nuovo millennio*, in «Interférences littéraires/Littéraire interferences», 7/11/2011,
- Ricoeur P., *La marque du passé*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 1, 1998
- Id., *L’écriture de l’histoire et la représentation du passé* in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 55^e année, N. 4, 2000. pp. 731-747; <https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279877>; https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877
- juillet-août 2000, n° 4, pp. 731-747.
- Rivoletti C., *Forma ibrida e logica poetica: il realismo in Gomorra di Roberto Saviano*, in «Allegoria», 71-72, pp. 98-114
- Rondini A. (a cura di), *Pianeta non-fiction*, in «Heteroglossia», n. 14, 2016

Sassi M., “Aristotele fenomenologo della memoria”, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Edizioni della Normale, Pisa, 2007, pp. 25-46

Saviano R., “Il padrino proibizionista”, «La Repubblica», 01/09/2014.

Id., “Perché l'Italia non va in Piazza?”, «L'Espresso», 15/07/2013.

Id., *L'odiatore*, in «Nazione Indiana», 04/05/2004, <<http://www.nazioneindiana.com/2004/05/04/l'odiatore>>.

Schaeffer J.M., “Fictional vs. factual”, in *The living handbook of narratology*, 19/10/2009, <http://www.lhn.uni-hamburg.de>

Searle J., *The logical status of fictional discourse*, in *New Literary History*, Vol. VI, pp. 319-332. Poi in *Expression and meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

Id., *Literature and Language between Fiction and non Fiction: a Matter of Commitment. An interview with John Searle*, di Cordello A. e Toracca T., in «Allegoria», n. 75, pp. 35-50

Scaffai, N., “A cosa servono i racconti?”, in *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Boi L., D'Intino F., Distefano G. V., «Between», IX.17, 2019

Simonetti G., “Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni” in *Nuovi realismi. Il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, pp.149-166

Id., *Simonetti, Gianluigi, Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», 4, 2006, pp. 55-81

Id., *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», n. 57, 2008, pp. 95-136.

Siti W., *L'inganno del realismo*, in «La Stampa», 11/09/2011

Id., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Italies», 1999 ripubblicato a cura di Marco Mongelli in «Le parole e le cose», il 31/10/2011

Id., Recensione a “Casanova di sé stessi” in «L'indice dei libri del mese», 6, 2000

- Id., *Contro l'impegno: Riflessioni sul bene in letteratura*, Rizzoli, Milano, 2021
- Speranza M.T., *Da oggetto a soggetto dell'esperienza: essere al mondo in virtù del proprio corpo*, in «Figure dell'immaginario. Rivista internazionale on line», n. 1, gennaio 2014, "Il corpo offeso. Tra piaghe e pieghe."
- Spinazzola V., *Apologia degli scrittori giornalisti*, in «Tirature» n. 15, Il Saggiatore, Milano, 2015, pp. 11-14
- Id., *La riscoperta dell'Italia*, in «Tirature», Il Saggiatore, Milano, 2010, pp. 10-15
- Id., *L'Italia del dopo benessere*, in «Tirature», Il Saggiatore, Milano, 2011
- Summa R., *Letteratura e lavoro: quando la narrativa si fa inchiesta*, in «Laspro. Rivista di letterature, arti e mestieri», dicembre 2003
- Tinelli G., *Autofiction: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva*, in «Il Verri», n. 64, giugno 2017
- Tirinnanzi De Medici C. "Sciascia e le strutture narrative contemporanee", in Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, 10-13/09/2014), Adi editore, Roma, 2016
- Tortora M., *Mezze maniche, mezza crisi. La figura dell'impiegato nel modernismo europeo*, in Di Nunzio N., Jurisić S., Ragni F., (a cura di), *La parola mi tradiva. Letteratura e crisi*, Università degli studi di Perugia, C.T.L., 2017, pp. 33-39
- Turchetta G., *Gli spazi circoscritti. Le sedi della socialità: studiare senza lavorare*, in Spinazzola V. (a cura di), in «Tirature», Il Saggiatore, Milano, 2001, pp. 22-33.
- Vittorini E., *Letteratura e Industria*, in «Il Menabò», IV vol., 1961 pp. 13-20.
- Wolf T., *The birth of 'The New Journalism'*, in «New York Magazine», 14/02/1972.
- Wood J., *Tell me how does it feel?*, in «The Guardian», 6 October 2001

Zinato E., “Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica”, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 55-78

Id., “Fra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni”, in Serkowska A. (a cura di) *Finzione, cronaca e realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa, 2011

Opere letterarie consultate

Albinati E., *Maggio Selvaggio*, Mondadori, Milano, 1999

Balestrini N., *Vogliamo tutto*, Feltrinelli, Milano, 1971

Bernari C., *Tre operai*, Gli Oscar, Mondadori, 1966; edizione Marsilio, 2011, con una prefazione di Antonio Franchini

Bianciardi L., *Il lavoro culturale*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1957-2013

Id., *La vita agra*, La Scala, Rizzoli, 1962; Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2013

Calvino I., “L’avventura di un fotografo” (1955), in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino, 1970.

Calvino I., “La nuvola di smog”, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 1958, pp. 521-67

Covacich M., *Sulla corsa*, La nave di Teseo, Milano, 2021

DeLillo, Don, *Underworld*, Scribner, New York, 1997 (trad. it. *Underworld*, Einaudi, Torino, 1999)

Id., *Falling man*, 2007, Scribner, New York; (trad. it. *Uomo che cade*, Einaudi, Torino, 2008)

Dobrovsky S., *Fils*, Ed. Galilée, Paris, 1977

Falco G., *Ipotesi di una sconfitta*, Einaudi, Torino, 2017

Ferrero E., *I migliori anni della nostra vita*, II edizione, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2009.

Hemingway E., *I quarantanove racconti*, Einaudi, Torino, 1999; titolo originale *The Forty-nine Stories*, 1925-1936

La Gioia N., *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020

Mailer N., *The fight*, (1975); New Ed. Penguin books, London, 2016

Mishima Y., *Sole e acciaio*, Guanda, Milano, 1982-2016

Nove A., *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino, 2006

Ottieri O., *Donnarumma all'assalto*, Bompiani, Milano, 1963

Id., *Tempi stretti*, Einaudi, Torino, 1957

Pontiggia G., *La morte in banca. Cinque racconti e un romanzo breve*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1959.

Saviano R., *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, 2006

Sciascia L., *L'affaire Moro*, Sellerio Editore, Palermo, 1978

Id., *Il teatro della memoria*, Einaudi, Torino, 1981

Id., *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio Editore, Palermo, 1979

Id., *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano, 1975

Id., *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, Adelphi, Milano, 2018

Siti W., *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino, 1994

Id., *La magnifica merce*, Einaudi, Torino, 2004

Id., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino, 2006

Id., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano, 2012

Trevisan V., *Works*, Einaudi, Torino, 2016

Veronesi S., *Cronache italiane*, Mondadori, Milano, 1992

Virgili D., *La distruzione*, prima edizione Mondadori, Milano, 1970; il Saggiatore, Milano, 2004

Volponi P., *Memoriale*, Garzanti, Milano, 1962

Id., *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino, 1989

Abstract

Il presente lavoro intende studiare l'opera di Antonio Franchini (1958), narratore e *editor* a lungo impegnato nell'ambito della narrativa italiana contemporanea dagli anni Ottanta fino ai nostri giorni, alla luce del dibattito scaturito intorno alla proposta della supposta fine del Post-moderno e di un contemporaneo ritorno a poetiche e a modalità realiste.

La ricerca mira a mettere a fuoco i nodi fondamentali della poetica franchiniana in un'ottica eliotiana, ossia secondo le teorie proposte dallo scrittore T.S. Eliot nel testo *Tradition and Individual Talent* (1919). Ovvero, si precisa qui in che modo Franchini di volta in volta risulta erede di una tradizione già consolidata e anticipatore di nuove posture e nuovi percorsi creativi, apportando mutamenti alla tradizione data per dare avvio a una nuova, la quale a sua volta modificherà quella precedente. Pertanto, in quest'ottica, la cesura definitiva con il Postmoderno proposta da vari critici non è vista come tale ma come una declinazione della più ampia epoca moderna e il cosiddetto ritorno alla realtà non un recupero in toto del Realismo storico quanto l'interpretazione dell'esigenza contemporanea di attingere ai fatti reali e proporli in una forma narrativa arricchita dalla possibilità di "sfondare" i confini di genere attraverso una disposizione alla ibridazione, o meglio all'inclusione, di modalità di scrittura apparentemente incongrue fra loro, soprattutto si assiste alla caduta della rigida opposizione di *fiction* e *non-fiction*.

Il titolo, *Antonio Franchini. Memorie di un editore di libri*, non solo rimanda ad uno dei suoi brevi racconti ma, intende suggerire sinteticamente i due cardini fondamentali del lavoro di Franchini: da un lato la cifra memorialistica, autobiografica, testimoniale e dall'altro la presenza, sia in filigrana che esplicitamente, di un'attività professionale che molto ha a che fare con il senso della sua scrittura.

Suddiviso in due parti, si compone di otto capitoli: dopo un inquadramento di carattere generale sul quadro relativo al dibattito sulla fine del Postmoderno e sul cosiddetto ritorno alla realtà, costituito da tre paragrafi, in cui si inserisce l'opera di Franchini, il corpus principale si incentra sulle modalità e sulle tematiche ricorrenti della narrativa franchiniana. In questa seconda e più corposa parte, i primi tre capitoli sono stati dedicati all'autobiografismo pervasivo della sua scrittura e al ruolo della memoria mentre i restanti quattro alle isotopie tematiche dell'intera opera.

La ricerca si conclude con un'intervista all'autore rilasciata nell'estate del 2022.

Résumé

Ce travail se propose d'étudier l'œuvre d'Antonio Franchini (1958), écrivain et éditeur engagé de longue date dans le domaine de la fiction italienne contemporaine des années 1980 à nos jours, à la lumière du débat qui a surgi autour de la fin supposée du Postmoderne et du retour à des poétiques et à des modalités réalistes.

La recherche vise à s'intéresser aux nœuds fondamentaux de la poétique franchinienne dans une perspective éliotienne, c'est-à-dire selon les théories proposées par l'écrivain T.S. Eliot dans *Tradition et talent individuel* (1919).

En d'autres termes, il est précisé ici comment Franchini se révèle tour à tour l'héritier d'une tradition déjà bien ancrée et le précurseur de nouvelles postures et de nouveaux parcours créatifs, qui apportent des changements à la tradition donnée pour en obtenir une nouvelle, qui modifiera la précédente.

Par conséquent, dans cette perspective, la rupture définitive avec le Postmoderne proposée par divers critiques n'est pas vue en tant que telle mais comme une déclinaison de l'époque moderne la plus large et le soi-disant "retour à la réalité" non pas tant comme une récupération totale du Réalisme historique que comme l'interprétation de l'exigence contemporaine de s'appuyer sur des faits réels et de les proposer sous une forme narrative enrichie par la possibilité de «briser» les frontières du genre à travers la disposition à l'hybridation, ou plutôt à l'inclusion, de méthodes d'écriture apparemment incompatibles entre elles.

Le titre, *Antonio Franchini, Mémoires d'un éditeur de livres*, fait non seulement référence à l'une des nouvelles de l'auteur, mais entend aussi suggérer brièvement les deux principes fondamentaux de son travail : d'une part la figure mémorialiste, autobiographique, testimoniale et d'autre part la présence, aussi bien en filigrane qu'explicitement, d'une activité professionnelle qui a beaucoup à voir avec le sens de son écriture personnelle.

Divisée en deux parties, cette étude se compose de neuf chapitres : après un aperçu général du cadre relatif au débat sur la fin de la Postmodernité et sur le soi-disant " retour à la réalité " dans lequel s'insère l'œuvre de Franchini, le corpus principal se concentre sur les modalités et les thèmes récurrents du récit franchinien ; dans la seconde partie, plus substantielle, les trois premiers chapitres ont été consacrés à l'autobiographisme omniprésent de son écriture et au rôle de la mémoire, et les quatre autres aux isotopies thématiques de l'ensemble de l'ouvrage.

La recherche se termine par un entretien avec l'auteur publié pendant l'été 2020.

Keywords : [Antonio Franchini; Nuovo Realismo; Non Fiction Narrative ; Memoria; Letteratura e Giornalismo; Letteratura e Corpo; Letteratura e Lotta; Hemingway]

Antonio Franchini. The memoirs of a book editor

Summary

The present work investigates the work of Antonio Franchini (1958), a writer and editor who has been involved for a long time in the field of contemporary Italian fiction from the 1980s to the present day, in the light of the debate that has arisen around the supposed end of the Postmodern and the return to realistic poetics and modalities.

The research aims to focus on the fundamental knots of "Franchinian" poetics from an Eliotian perspective, that is to say, according to the theories proposed by the writer T.S. Eliot in *Tradition and Individual Talent* (1919).

In other words, it is clarified here how Franchini turns out to be in turn the heir of an already well-established tradition and the precursor of new postures and new creative paths, which bring changes to the given tradition in order to obtain a new one, which will modify the previous one.

Therefore, in this perspective, the definitive break with Postmodernism proposed by various critics is not seen as such but as a declination of the broadest modern era and the so-called "return to reality" not so much as a total recuperation of Historical Realism rather as an interpretation of the contemporary need to rely on real facts and to propose them in a narrative form enriched by the possibility of "breaking" the boundaries of the genre through the disposition to the hybridization, or rather to the inclusion, of apparently incompatible writing methods.

The title, *Antonio Franchini, Memoirs of a Book Editor*, not only refers to one of the author's short stories, but also intends to briefly suggest the two fundamental principles of his work: on the one hand the memoirist figure, autobiographical, testimonial and on the other hand the presence, both implicitly and explicitly, of a professional activity that has a lot to do with the meaning of his personal writing.

Divided into two parts, this study consists of nine chapters: after a general overview of the framework relating to the debate on the end of Post-modernity and on the so-called "return to reality" in which Franchini's work is inserted, the main corpus focuses on the modalities and recurring themes of the Franchise narrative; in the second, more substantial part, the first three chapters are devoted to the ubiquitous autobiography of his writing and the role of memory, and the other four to the thematic isotopies of the work as a whole.

The research concludes with an interview with the author published in the summer of 2020.

Keywords : [Antonio Franchini; Nuovo Realismo; Non Fiction Narrative ; Memoria; Letteratura e Giornalismo; Letteratura e Corpo; Letteratura e Lotta; Hemingway]