

Maria Giovanna Stati

ECCEZIONALE E STANDARD

**Un'ipotesi sul personaggio
del romanzo contemporaneo**

LA RAGIONE CRITICA / 28

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Maria Giovanna Stati

Eccezionale e standard

**Un'ipotesi sul personaggio
del romanzo contemporaneo**

L'opera è stata pubblicata con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane dell'Università degli Studi dell'Aquila.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



ISBN cartaceo 9791256005208
ISBN eBook 9791256005215
ISBN PDF OA 9791256005222

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Boselli, 10
20136 Milano, Italia
www.ledizioni.it

Prima edizione: Ottobre 2025

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: www.ledizioni.it

INDICE

Introduzione	9
1. Infrazione e ripetizione: cosa raccontare?	10
2. Eccezionale e standard: cosa raccontano le narrazioni ipercontemporanee?	16
3. Caratterizzare il tipo: breve archeologia di una dialettica	21
4. Un'ipotesi tipologica	33
Eccezionale e standard: un paradosso	37
1. I termini della questione	37
2. Il particolare è l'universale che appare in condizioni diverse	42
3. Realismo e tipo: György Lukács	45
4. Il personaggio negativo tra eccezionalità e standardizzazione	55
4.1. «Where is that viper? Bring the villain forth»	60
4.2. <i>L'arcangelo perduto o l'eroe corrotto</i>	65
4.3. «Né cattivo, né buono»: <i>l'antieroe</i>	68
5. Personaggi negativi tipici	73
Dialettica e teoria:	
<i>La natura è innocente</i> di Walter Siti	77
1. Dialettica come macrostruttura: una panoramica	77
1.1. <i>L'io per raccontare gli altri: il personaggio cavia</i>	79
1.2. <i>La trilogia</i>	87
1.3. <i>Gli altri per raccontare l'io: gli stuntmen</i>	110
1.4. <i>Resistere non serve a niente: un laboratorio</i>	116
2. Testare il tipo: <i>La natura è innocente</i> .	
Due storie quasi vere	133

Storia della dialettica: prima e dopo	
<i>L'Avversario</i> di Emmanuel Carrère	161
1. Prima di <i>L'Avversario</i> : <i>A sangue freddo</i>	161
1.1. Capote bifido: <i>New Journalism e Non-fiction novel</i>	162
1.2. Lo spazio di intervento dell'autore	167
1.3. Mitizzazione e tipizzazione: la necessità del romanzesco	170
1.4. La caratterizzazione di Smith tra normalizzazione e immedesimazione	174
2. Intermezzo	187
2.1. Carrère e Capote	187
2.2. Una genesi complessa: La settimana bianca	194
3. <i>L'Avversario</i>	217
3.1. Tre linee narrative e tre narratori	221
3.2. Jean-Claude Romand: un personaggio tipico	239
4. Dopo <i>L'Avversario</i> : Cercas, Luzzatto, Albinati e Lagioia	245
4.1. Il demone della menzogna: L'impostore e Max Fox	247
4.2. « <i>Le visage du prochain</i> »: La scuola cattolica e La città dei vivi	259
Nessuna metamorfosi:	
<i>American Psycho</i> di Bret Easton Ellis	273
1. Imitare la realtà: <i>American Psycho</i>	274
1.1. Decostruzione di un genere letterario: la metatestualità	278
1.2. «Parole, parole, soltanto parole, che si accavallano»: intertestualità e interscambiabilità	297
1.3. « <i>The boy next door</i> »: Patrick Bateman	328
2. Ricostruire la realtà: <i>Le schegge</i>	338
2.1. Varianti e costanti	339
2.2. Precipitare nella paura: il genere gotico e il serial-killer novel	345
2.3. Il ritorno ad <i>American Psycho</i> : l'impianto memorialistico	354
Le type se généralise, le type devient exceptionnel	365
Bibliografia	377

Comunque, resta pur sempre aperta la questione: cosa deve fare un romanziere con dei personaggi che rappresentano della gente comune, assolutamente ‘ordinaria’, come può renderli almeno un po’ interessanti agli occhi del lettore? [...] Secondo noi, lo scrittore deve sforzarsi di scoprire delle particolarità interessanti e istruttive anche nei personaggi ordinari. Quando, per esempio, l’elemento sostanziale di certi personaggi ordinari consiste proprio nella loro costante e immutabile ordinarietà, oppure – caso ancor più notevole – quando tali personaggi, nonostante tutti i loro disperati sforzi per uscire a qualsiasi costo dai binari della consuetudine e della routine, finiscono invece per restarci invariabilmente e inevitabilmente condannati, ebbene, in tal caso quei personaggi riescono ad acquistare perfino una certa loro particolare tipicità come routine che non si sa rassegnare a nessun costo a restare quello che è, e vuole a ogni costo diventare originale e indipendente, pur non disponendo di nessun mezzo per diventarlo effettivamente.

F. Dostoevskij, *L’idiota*

Poiché non solo uno stravagante “non sempre” è solo un caso isolato, ma anzi può talvolta accadere che racchiuda in sé l’essenza dell’universale, mentre tutti gli altri uomini della sua epoca paiono chissà perché come dispersi e spazzati via dal vento.

F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*

Nota al testo

Per i testi stranieri ho utilizzato, quando disponibile, l'edizione italiana, riportando in nota anche il titolo originale; in tutti gli altri casi la traduzione è mia. Quando necessario, infine, la versione in lingua è stata riportata nelle note o nel corpo del testo.

Ringraziamenti

Questo libro è stato scritto tra Parigi, L'Aquila e Marzocca ed è il risultato della mia ricerca di dottorato, iniziata nel 2021. Ringrazio l'Università degli Studi dell'Aquila che ha ospitato la mia ricerca. Soprattutto voglio ringraziare Gianluigi Simonetti: questo lavoro è il frutto di un dialogo quasi decennale sulla letteratura e i personaggi problematici e non esisterebbe senza il suo sostegno. Ringrazio, inoltre, per la lettura e i suggerimenti fondamentali Raffaele Donnarumma, Guido Mazzoni e Paolo Tortonese. Allo stesso modo ringrazio per la loro pazienza e il loro sostegno intellettuale e amicale: Tiziana Bussi, Silvia Cucchi, Doriana Legge, Marco Malvestio, Martina Pala, Eleonora Persia, Aldo, Gloria e Pietro Stati.

Se questi anni di dottorato sono stati belli è soprattutto grazie alla generosità e all'affetto di Eleonora Luciani e Maria Claudia Petrini.

INTRODUZIONE

Questo libro ragiona intorno a una domanda posta dallo scrittore Walter Siti durante una presentazione¹ del libro *La Natura è innocente. Due vite quasi vere* e che è possibile riformulare così: il romanzo contemporaneo può ancora rendere tipiche, come nell'Ottocento, vite eccezionali, oppure rischia, così facendo, di ridursi a puro intrattenimento, non riconoscendo che oggi la tipicità potrebbe risiedere nella mediocrità? La nostra tesi è che alcuni romanzi degli ultimi trenta anni si interrogino sulla questione e proponengano un personaggio tipico costruito non più sul rapporto metonimico tra particolare e generale, come avveniva nel XIX secolo, ma sul rapporto dialettico tra eccezionale e standard. Cercheremo di dimostrarlo a partire dall'analisi di tre romanzi (più altri testi collaterali): *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis, *L'Avversario* (2000) di Emmanuel Carrère e il già citato *La natura è innocente* (2020). Qui, la tradizionale eccezionalità di quattro personaggi (un serial killer, un pluriomicida, un matricida e un principe) è progressivamente messa in discussione attraverso una narrazione che predilige, sia formalmente che tematicamente, una dimensione quotidiana, routinaria e inaspettatamente di massa. Le tre opere coprono in maniera abbastanza omogenea il trentennio di cui intendiamo occuparci ed elaborano la dialettica di eccezionale e standard ricorrendo a soluzioni narrative differenti (dall'*autofiction* alla *biofiction*, dalla *fiction* pura alla *non-fiction*), consentendo un'analisi quanto più possibile

1. La presentazione online è stata organizzata dall'Università di Siena ed è disponibile al seguente indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=SOYjn4F3f_g&t=1393s [ultima cons. 20/03/2024].

varia e non parziale. Soprattutto, studiati insieme, questi romanzi consentono di costruire un'ipotesi tipologica sul personaggio contemporaneo, non più straordinario ma comunque interessante per la sua universale² mediocrità.

Ma la domanda posta da Siti è complessa, sottintende questioni che riguardano lo statuto stesso della mimesi e per essere compresa richiede alcuni chiarimenti preliminari.

1. Infrazione e ripetizione: cosa raccontare?

Per Boris Tomaševskij gli elementi tematici di una storia possono essere disposti o in base a un rapporto causale-temporale, o secondo un ordine che non implichi alcuna tipo di causalità interna³. Nel primo caso si ha la *fabula*, una serie di eventi distribuiti in tre importanti momenti: l'esordio, ovvero «l'insieme di avvenimenti che turbano l'immobilità della situazione di partenza e la mettono in moto»⁴, la *spannung*, il momento di massima tensione tra gli eventi e i personaggi raccontati, e lo scioglimento, cioè la ricomposizione dell'equilibrio iniziale. Nel secondo,

2. È importante specificare che l'universale a cui si fa riferimento in questo lavoro è quello maschile, bianco, occidentale e medioborghese degli autori e della maggior parte dei personaggi analizzati. Chi scrive è consapevole di quanto questa espressione sia parziale. Nel loro tentativo di esistere come individui, i personaggi dei romanzi scelti si confrontano, infatti, con le aspettative sociali legate al loro ruolo di genere: parliamo di padri di famiglia, primogeniti, uomini d'affari. Esplicativa, in tal senso, è l'assenza di personaggi come casi di studio, per cui, come si dirà poi, sarebbe rischioso se non definitivamente errato descriverne la caratterizzazione utilizzando questa ipotesi tipologica.

3. B. Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie* (1925), trad. it. *La costruzione dell'intreccio*, in Todorov Tzvetan (a cura di), *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes* (1965), trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp.311-326.

4. Ivi, p.313.

invece, si parla di *intreccio*, vale a dire «la distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti», per cui questi ultimi, ordinati in base al significato che intende dare loro chi racconta, si trasformano in una composizione letteraria. Entrambe le soluzioni sottintendono un analogo criterio di selezione: la *fabula* è costituita da una serie *avvincente* di eventi, le cosiddette peripezie; l'intreccio sceglie i temi e i motivi a cui dare risalto, ritenendoli più o meno interessanti. Sia in un caso che nell'altro al centro della storia non c'è lo sfondo statico e routinario, ma l'azione imprevedibile e inaspettata, vera e propria ragion d'essere della narrazione stessa.

Ragionando sulla mimesi come formazione discorsiva in grado di opporsi alla serializzazione degli esseri finiti, Guido Mazzoni ne rintraccia le origini nella cultura greca di VI e IV secolo a.C. Sin dagli aedi, infatti, rappresentare significa anzitutto distinguere, in una distesa illimitata di accadimenti, le esistenze e i fatti ritenuti memorabili e, quindi, degni di narrazione. Questa rapida definizione della *mimesis* consente di circoscrivere il suo spazio di azione, segnato dall'adozione di una specifica ontologia (la particolarità) e da un altrettanto preciso rapporto con il mondo (gestito dall'imitatore): anzitutto, la mimesi «abita la regione della particolarità, si occupa del mondo sublu-nare»⁵, predilige gli individui finiti e guarda al sovrumano e all'astrattezza solo quando questi assumono un aspetto episodico e sensibile; poi, attraverso lo sguardo dell'imitatore, decide cosa rappresentare, contravvenendo ai due limiti impliciti contenuti nella similitudine delle foglie presente nel IV libro dell'*Iliade* – per cui gli esseri umani o presentano una singolarità effimera e superflua che non è degna di narrazione, o sono, in generale, così simili tra

5. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p.43.

loro da non poter consentire altro che una rappresentazione universale che trascende la loro particolarità⁶.

Sia Tomaševskij (e i formalisti russi in generale⁷) che Mazzoni insistono sulla centralità dell'azione⁸ nella mimesi occidentale: affinché vi sia racconto è necessario un passaggio di stato, un evento che turbi «l'immobilità della situazione di partenza» e consenta «il passaggio da una situazione all'altra»⁹. La rappresentazione si struttura, in tal senso, su una dialettica di infrazione e ripetizione, in cui il primo termine, definendosi come rottura della condizione di staticità espressa dal secondo, non ha un valore assoluto, ma è sempre dipendente da quest'ultimo. Non solo, ciò che chiamiamo 'infrazione' assume significati sempre diversi a seconda del contesto preso in considerazione, indicando, in generale, ciò che è degno di narrazione e, in particolare, ciò che è ritenuto degno di narrazione in un preciso momento storico, come emerge da un rapido confronto tra la narrativa premoderna, che Thomas G. Pavel definisce «idealista» e «anti-idealista»¹⁰, e il cosiddetto romanzo ottocentesco¹¹.

6. Ivi, pp.43-53.

7. Solo un altro esempio pregante: «Per fare di un oggetto un fatto artistico, è necessario estrarlo dal novero dei fatti della vita. [...] Bisogna estrarre l'oggetto dalle serie di associazioni consuete, nella quale si trova», V. Šklovskij, *Stroenie rasskaza i romana* (1929), trad. it. *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi*, cit., p.220.

8. Il romanzo novecentesco ha dimostrato che l'azione narrativa non deve essere necessariamente visibile, ma è sufficiente che vi sia un cambiamento di stato.

9. B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, cit., p.312.

10. T. G. Pavel, *La Pensée du roman* (2003), trad. it., *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015.

11. Sulla validità di questa espressione torneremo nel primo capitolo, intanto si segnala a tal riguardo G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.247-290.

Fino al tardo Settecento, infatti, sulla *mimesis* gravano due precetti estetici che, prodottisi nella cultura greca tra il VI e IV secolo a. C., ne hanno condizionato a lungo le modalità di rappresentazione: la divisione degli stili e il platonismo estetico. Teorizzato da Aristotele nel secondo capitolo della *Poetica* e messo a punto nel corso del XVI secolo, il primo istituisce una vera e propria gerarchia degli argomenti e delle rispettive espressioni stilistiche, per cui ciò che è quotidiano va rappresentato comicamente, mentre meritano una rappresentazione seria le grandi imprese ad esclusivo appannaggio dell'aristocrazia¹². Inaugurato da Platone e definito da Marc Fumaroli, il secondo, invece, decreta la subordinazione delle arti rappresentative alle discipline concettuali, attribuendo alle prime una funzione pedagogica: la *mimesis* ha il compito di insegnare, proponendo storie e personaggi esemplari, capaci di proporsi come modello di comportamento¹³. Divisione degli stili e platonismo estetico definiscono una forma mimetica gerarchica e moralistica che, basata sull'*epos* e sulla tragedia classici e popolata da eroi nobili, gloriosi e moralmente eccezionali, funziona da modello anche per il romanzo premoderno. Raccontati seriamente quando sono buoni e rappresentati comicamente quando sono immorali, i personaggi di quest'ultimo rappresentano in purezza uno specifico (anti)ideale¹⁴, che ne definisce l'eccezionalità e quindi la dignità di narrazione: i principi e le principesse

12. E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. I, p. 27 e p.38. Si veda anche G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.112-123 e pp.195-205.

13. M. Fumaroli in *La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle*, in «Bulletin de la Société française de philosophie», 84, 3, 1990, pp.86-97; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.123-137.

14. T. G. Pavel, *Le vite del romanzo*, cit., pp.109-111.

del romanzo greco resistono strenuamente al mondo avverso, dando prova di una ferrea solidità morale; i cavalieri erranti del romanzo cavalleresco intraprendono imprese gloriose, sfoggiando una lealtà, alla fine, granitica; i cattivi sono talmente malvagi da assumere forma animalesca; i picari vivono avventure mirabolanti rifiutando esplicitamente di adeguarsi alle regole della società che abitano.

Sebbene rispettose della separazione degli stili, le forme narrative appena citate presentano, tuttavia, una peculiarità che le distingue dall'*epos* e dalla tragedia: la rappresentazione degli scopi privati¹⁵. Mentre, infatti, l'epica racconta esistenze particolari subordinate a trame sovraindividuali e valori universali e collettivi, i sottogeneri sopra indicati si occupano di individui eccellenti nell'atto di vivere esperienze personali e private. Questa differenza rispetto alle forme nobili della letteratura classica diventa particolarmente evidente quando il *novel*, sempre negli ultimi decenni del XVII secolo, inizia ad emanciparsi dalle regole di stile e dal platonismo estetico, arrivando, nell'Ottocento, a raccontare in modo serio le vicende private di individui ordinari¹⁶. Si tratta, in entrambi i casi, di processi lenti e silenziosi, i cui risultati emergono vistosamente solo dopo vari decenni dal loro innesco, trovando una forma compiuta in ciò che tradizionalmente viene definito 'romanzo ottocentesco' e in quel modello mimetico che Erich Auerbach ha indicato con l'espressione «serietà del quotidiano»¹⁷. Nel romanzo ottocentesco, a differenza della mimesi premoderna, l'oggetto privilegiato della

15. Su questa differenza, intercettata da Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, quest'ultimo e, dopo di lui, Lukács (in *Teoria del romanzo*) e Bachtin (in *Epos e romanzo*) costruiranno la loro critica comparatistica sull'epica e il romanzo, contrapponendo alla totalità universale della prima, la frammentarietà particolare del secondo.

16. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.151-194.

17. E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol.II, p.267.

narrazione non sono più gli individui fuori dal mondo e le loro imprese positivamente o negativamente eccezionali, ma l'essere umano ordinario, immerso in «molteplici particolari circostanze»¹⁸, le cui azioni si producono e giustificano attraverso una fitta rete di relazioni sociali e interpersonali. Tra il 1789 e il 1814, infatti, gli eventi storici che si verificano in Europa (rivoluzioni e ascesa e caduta di Napoleone) incidono drasticamente sulla vita delle masse e «gli uomini concepisc[o]no la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente, perché ved[o]no nella storia qualcosa che esercita un'influenza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente»¹⁹. L'esistenza del singolo si rivela dipendente da questioni e dinamiche generali e si propone in quanto espressione particolare di una condizione universale. In un contesto di questo tipo, gli eroi e le eroine ideali del romanzo premoderno non sono più credibili e i romanzi idealisti e anti-idealisti, costruiti a partire da un'idea guida che «dovrebbe contribuire a illuminare il significato generale del mondo reale più che a dar conto dei suoi dettagli»²⁰, si rivelano insufficienti.

Ma «cosa deve fare un romanziere con dei personaggi che rappresentano della gente comune, assolutamente 'ordinaria', come può renderli almeno un po' interessanti agli occhi del lettore?»²¹, dove risiede, in altre parole, quell'infrazione che dà inizio alla narrazione? Chi scrive nel primo e secondo Ottocento²² si serve di varie strategie

18. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen iiber die Asthetik*, trad. it. *Eстетica*, Milano, Feltrinelli, 1978, vol. I, p.199.

19. G. Lukács, *Der historische Roman* (1957), trad. it. *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965, p.17.

20. T. G. Pavel, *Le storie del romanzo*, cit., p.109.

21. F. Dostoevskij, *Idiot* (1868-1869), trad. it. *L'idiota*, Milano, Feltrinelli, 1998, p.566.

22. Torneremo su questa distinzione nel primo capitolo, ma si rimanda per ora a G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit.,

narrative, tra cui l'innesto nel *novel* di elementi e dispositivi tipici del *romance*, la costruzione di eroi speciali capaci di gesti singolari, la focalizzazione sulle discontinuità private²³, il ricorso al *fait divers* o alla *tranche de vie* e l'uso massiccio, soprattutto dopo il 1850, dello straniamento²⁴. L'infrazione narrativa non è più ricercata fuori dal mondo, ma all'interno di un contesto mondano, storicamente e socialmente determinato.

2. Eccezionale e standard: cosa raccontano le narrazioni ipercontemporanee?

Una delle tecniche utilizzate soprattutto nei romanzi della prima metà dell'Ottocento consiste nel replicare le modalità espressive esasperanti e parossistiche del melodramma, per cui «Niente viene risparmiato perché niente viene lasciato inespresso; i personaggi si ergono sul palcoscenico a proferire l'indicibile, a dar voce ai loro sentimenti più profondi, a recitare attraverso parole e gesti elevati l'intera gamma dei loro rapporti»²⁵. Tale ricorso si spiega con il desiderio di mostrare come anche le storie private, particolari e soprattutto ordinarie possano celare gli stessi conflitti universali magniloquentemente rappresentati dall'*epos* e

pp.291-353 e, con un affondo proprio sul personaggio, a G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storie, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, pp.70-81.

23. Queste sono le tecniche utilizzate soprattutto nella prima parte del secolo, G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.284-289.

24. Queste le strategie maggiormente utilizzate nella seconda metà dell'Ottocento, periodo in cui chi scrive intende smarcarsi dal romanzesco, obbedendo all'imperativo dei fratelli Goncourt («tuer le romanesque»), Ivi, pp.293-307.

25. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Società Editoriale, 1985, p.14.

dalla tragedia classici. Si tratta di una modalità narrativa interessante perché, come notato già da Mazzoni, presenta non poche assonanze con la teoria del tipo elaborata da György Lukács, punto di partenza di questo studio. Per il filosofo ungherese, la tipicità non è qualcosa di preesistente o di già dato nel quotidiano, né è una mera imitazione di quest'ultimo, ma il risultato di una precisa composizione testuale, per cui chi scrive costruisce delle situazioni estreme capaci, proprio in virtù del loro eccesso, di mostrare in maniera tangibile e palese i contrasti che animano uno specifico momento storico. Si tratta di un procedimento legittimato sia dall'importanza che il *novel* accorda alle vicende private, sia da una nuova percezione della Storia, concepita, ora, come «esperienza vissuta dalle masse»²⁶ e quindi condizionante l'esistenza del singolo. In questo senso, il modello melodrammatico e il tipico si strutturano su uno schema metonimico per cui la narrazione del particolare ordinario assume significato quando, attraverso l'espressione esplicita ed esagerata delle sue peculiarità, veicola una condizione più generale e universale, competendo così con la grandezza delle storie premoderne.

I due procedimenti funzionano, sebbene in modo diverso, anche nelle narrazioni contemporanee e soprattutto all'interno della comunicazione massmediatica. Il modello melodrammatico, basandosi sul presupposto «che la vita privata sia l'unico assoluto e che i suoi conflitti meritino di essere raccontati con un trasporto senza limiti»²⁷, intercetta e soddisfa l'urgenza di una (auto)narrazione narcisistica tipicamente contemporanea, promossa soprattutto dalle nuove piattaforme *social*, dove un quotidiano privo di forma si legittima e si rende interessante attraverso l'espressione parossistica, e dal proliferare di programmi televisivi (soprattutto *talk show* e *reality*), che «legittimano la celebrità e la fama a partire dall'esibizione del privato e

26. G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p.17.

27. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p.283.

delle vite reali dei concorrenti»²⁸. In questo senso Daniele Giglioli ha parlato di «epoca del trauma senza trauma», riferendosi proprio alla necessità di dover ricorrere a un immaginario estremo ed esagerato per poter comunicare un'esperienza quotidiana che altrimenti non avrebbe alcuna dignità di rappresentazione²⁹. Tuttavia, l'eccezionalità di queste narrazioni, rifiutandosi aprioristicamente di essere ridotta a norma, non produce più la situazione tipica di cui parla Lukács; al contrario, il tentativo di universalizzare l'evento straordinario si rivela puro intrattenimento e il tradizionale schema metonimico³⁰, che struttura il rapporto

28. R. Stella, *Etnomediazione e cultura popolare. Nuove forme del protagonismo televisivo*, in «Studi culturali», 2, 2009, pp. 175-196.

29. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp.7-26.

30. Va segnalato quanto scrive Pierluigi Pellini in un capitolo dedicato a Zola e alla sua concezione del tipico: «Si conferma la sinonimia, nell'orizzonte teorico zolaniano, di 'banale' e 'generale': mentre viene fondata una concezione del tipo come sineddoche, in una logica metonimica. Al contrario, per gli idealisti e per Lukács il tipo eccezionale (che incarna una forza storica) e la vicenda straordinaria e esemplare (che condensa il senso di un'epoca) rispondono ovviamente a una logica metaforica, di condensazione simbolica. Tanto più mediocre e comune sarà la realtà rappresentata, tanto più, secondo Zola, potrà diventare *ipso facto* tipica, perché generalmente diffusa, e dunque a suo modo universale», *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Pisa, Le Monnier Università, 2004, p.104. La questione è complessa, perché è difficile distinguere con esattezza, lo scrive lo stesso Pellini, tra metonimia e metafora; del resto la definizione del tipo di Lukács, riportata più avanti, si presta a entrambe le letture. Certamente è vero che distinguere tra schema metonimico e schema metaforico è fondamentale per comprendere la concezione zolaniana di tipico. Tuttavia, crediamo che per il discorso che si intende fare in questa sede parlare di schema metonimico consenta di sottolineare l'irriducibilità dei poli che definiscono la tipizzazione di Lukács, una questione che

tra particolare e generale, è sostituito da uno schema dialettico tra eccezionale e mediocre che fatica a trovare una sintesi.

Questo procedimento dialettico è particolarmente evidente se si prendono in considerazione le modalità discorsive attraverso cui i *mass-media* raccontano la cronaca nera. Negli ultimi trent'anni si è assistito a una proliferazione di prodotti di intrattenimento legati al delitto e al crimine³¹: tenendo conto della sola televisione italiana, nel 1989 viene mandata in onda la prima puntata di *Chi l'ha visto?*; dal 1994 al 2021 Franca Leosini conduce *Storie maledette* (1994-2020), *Ombre sul giallo* (2004-2008) e *Che fine ha fatto Baby Jane?* (2021); dal 1998 al 2009 Carlo Lucarelli lavora a *Blu notte* (*Mistero Blu* nella prima stagione); nel 2010 è inaugurata la prima puntata del *talk show Quarto grado* tutt'ora in onda; dal 2005 al 2013 nascono tre nuovi canali tematici interamente dedicati al giallo, *Fox Crime* (2005), *Giallo* (2012) e *Top Crime* (2013). Anche le piattaforme *streaming* di contenuti audio e audio-visivi conoscono la stessa crescita settoriale: la classifica 2025 di Spotify Italia rivela una preferenza verso i podcast crime, prodotti soprattutto tra il 2018 e il 2022³²; nelle prime due settimane di distribuzione *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story* si classifica nelle prime dieci serie più viste su Netflix, dove tra il 2015 e il 2017 sono distribuite contenuti *true crime* di grande successo come *Making a Murder* (2015-2018), *The Keepers* (2017) e *The Confession Tapes* (2017-2019). I motivi di questo successo sono

tornerà più volte nel corso di questo studio anche per descrivere il rapporto dialettico, appunto, tra eccezionale e standard.

31. A. Cava, *Noir Tv*, Milano, Franco Angeli, 2013.

32. *Elisa True Crime*, realizzato da One Podcast occupa la prima posizione; segue *Indagini*, al secondo posto, prodotto da «Il Post», <https://www.ilsole24ore.com/art/spotify-wrapped-2024-geolier-e-taylor-swift-artisti-piu-ascoltati-dell-anno-AGzorHYB> [ultima cons. 02/07/2025].

vari: anzitutto, la rappresentazione del delitto (anche non realmente accaduto) soddisfa un atavico interesse verso l'abietto e l'osceno; poi, in quanto evento che interrompe il fluire ripetitivo del quotidiano, il fatto di cronaca è un dispositivo naturalmente narrativo e spettacolare che si presta anche allo storytelling audio-visivo. Soprattutto nei programmi televisivi, il rapporto di eccezionale e standard intrinseco al *fait divers* è fortemente e paradossalmente tematizzato: da una parte, chi commette il male è collocato in uno spazio deumanizzato e ultramondano attraverso un processo di mitopoiesi e di iconizzazione; dall'altra, il delitto è contestualizzato attraverso la ricostruzione dell'esistenza ordinaria del mostro, che diventa temporaneamente un individuo comune, e la ricollocazione dell'evento eccezionale all'interno di dinamiche storico-sociali, per cui la vicenda diventa la «spia di un cambiamento epocale»³³. Questo sforzo di contestualizzazione, attraverso una narrazione che insiste sulla quotidianità e la non accidentalità dell'evento, non riesce però a universalizzare le peculiarità di quest'ultimo: chi racconta assume una posizione di controllo su chi è raccontato, inchiodando quest'ultimo alla sua condizione di colpevolezza e mostruosità.

Il modello melodrammatico e il tipico si palesano proprio in questo tentativo di far convergere l'eccezionalità e la medietà del fatto di cronaca, ma risultano depotenziati, perché debitamente privati della loro problematica forza universalizzante. Se, infatti, nell'Ottocento le due strategie narrative puntavano a fornire un'interpretazione del mondo, proponendosi come tentativo di comprensione, al contrario nella narrazione mass-mediata, e per certi versi in generale nelle narrazioni degli ultimi trenta anni, esse vengono riutilizzate come puro intrattenimento. Il racconto qui, come ha scritto Raffaele Donnarumma, è diventato

33. L. Faienza, *La narrativizzazione del delitto: lo spettacolo della cronaca nera tra letteratura e racconto televisivo*, in «Contemporanea», 15, 2017, p.108.

lo strumento privilegiato «per fare esperienza: non osservare, ma essere presi»³⁴: è in questo senso che l'affondo sull'ordinarietà del mostro si riduce a puro *divertissement*, perché la ricostruzione della sua storia non serve a comprendere ma a intrattenere, a fare, cioè, un'esperienza mediata e controllata del male.

3. *Caratterizzare il tipo: breve archeologia di una dialettica*

Senza parlare esplicitamente di personaggio, ma al contrario riferendosi alle “storie”, Siti, nella sua domanda, ragiona sulla tipicità di queste ultime, ricorrendo al lessico che, come vedremo, è proprio di uno dei più importanti teorici del tipo, György Lukács, e collocando in uno specifico e non casuale momento storico, l'Ottocento, questa strategia narrativa. La caratterizzazione del personaggio tipico è il perno teorico del presente libro, pertanto, in una fase preliminare, è utile fornire delle coordinate rispetto a questa categoria narrativa, che sconta tutt'oggi la cattiva fama di essere quanto di più lontano da un individuo originale e quanto di più vicino a un'idea generale, disumanizzata, universale (al suo meglio) e astrattamente comune (al suo peggio). Eppure, generale e individuale, universale e particolare sono i poli dialettici che dà sempre definiscono la caratterizzazione del tipo. In *Littérature et anthropologie*, Louis Van Delft ha spiegato come per lungo tempo il termine “tipo” ha condiviso il proprio campo semantico con la più individualizzante parola “carattere”, al punto tale che è con il titolo tradotto di *Caratteri* che conosciamo la più celebre galleria di tipi umani della cultura occidentale. Sulla somiglianza tra queste due parole torneremo all'inizio del primo capitolo, per ora ci interessa sapere che entrambi i termini rimandano a due funzioni specifiche:

34. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p.120.

quella di descrivere e di riconoscere³⁵: sono tipici, il gioco di parole non è casuale, quei caratteri che definiscono una categoria e ne consentono la riconoscibilità. Ma come si caratterizza un personaggio tipico? In che modo la sua particolarità diventa generale? E davvero «quanto più un personaggio è un tipo, tanto meno esso è un personaggio»³⁶? Tornare ad Aristotele e Teofrasto è un gesto tanto estremo quanto utile per rispondere a queste domande.

1. Van Delft lega la possibilità di catalogare l'umanità in tipi alla psicologia fissista propria dell'antropologia classica, di cui le opere di Aristotele e Teofrasto sarebbero la massima espressione. In questo senso, la tipizzazione si fonderebbe sul rapporto biunivoco tra carattere e azione: i giovani tendono ad agire secondo il loro desiderio e vivono nel futuro; gli anziani non hanno passioni violente e il loro pensiero è rivolto al passato; l'avaro controlla ossessivamente le consumazioni dei suoi commensali e ricerca furente i centesimi perduti³⁷. Eppure, se certamente è vero che maestro e allievo ricorrono al carattere per un'«aspirazione alla conoscenza fenomenologica della realtà umana»³⁸ e utilizzano, per questo, una caratterizzazione che va dal generale al particolare, non è altrettanto vero che le modalità con cui Aristotele e Teofrasto usano questa

35. L. Van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Puf, 1993, p.26.

36. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative* (1966), trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p.256.

37. Ho parafrasato la descrizioni dei giovani e degli anziani contenute in Aristotele, *Retorica*, II, 1389a 3-4, 16-24 e 1390a 6-14 e la descrizione dell'avaro presente in Teofrasto, *Caratteri*, X, 3-8.

38. B. Carnevali, *Mimesis littéraire et connaissance morale La tradition de l'« éthopée »*, cit., p.292.

categoria e questo genere letterario³⁹ siano assimilabili. Soprattutto, non è vero che il ricorso ad essi tradisca un rapporto biunivoco e rigido tra carattere e azione. Ma andiamo per ordine.

La prima differenza da rilevare è di tipo terminologico: la parola *charaktèr* in Teofrasto compare già nel titolo, *Ethikoi Charakteres*, e definisce il modo attraverso cui si manifesta l'essere di un individuo; in Aristotele, salve due eccezioni⁴⁰, questa non compare mai ed è, invece, il termine *ethos* a definire il comportamento umano, un concetto complesso che non è ancora riuscito a trovare una spiegazione univoca⁴¹ e le cui possibili traduzioni non sembrano mai esaurire la polisemia dell'originale greco⁴². Nei testi etici (*Etica Nicomachea*, *Etica Eudemia* e *Grande Etica*), la parola *ethos* (con la eta) si riferisce alla capacità di agire razionalmente dell'individuo, il quale, attraverso la ripetizione e l'abitudine (*ethos* con la epsilon), può acquisire o meno un atteggiamento virtuoso. Nella *Retorica*, invece, l'*ethos* è sia la dote persuasiva dell'oratore insieme al *logos* e al *pathos*, sia il "carattere", e più precisamente l'insieme di caratteristiche, di una precisa categoria di persone⁴³. È proprio quest'ultima accezione che ci inte-

39. J. W. Smeed, *The Theophrastan «character»: The history of a literary genre*, Clarendon Press, Oxford/New York, 1985.

40. E. Charpenel, *Ethos Und Praxis: Der Charakterbegriff Bei Aristoteles*, Verlag Karl Alber, Baden-Baden 2017.

41. F. Woerther, *L'Éthos aristotélicien*, Paris, Vrin, 2007; M. Escola, *La Bruyère I. Brèves questions d'herméneutique*, Paris, H. Champion, 2001, pp.41-84.

42. B. Cassin (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

43. E. M. Cope, *An Introduction to Aristotle's "Rhetoric"*, London, MacMillan, 1867; G. A. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1963; F. Woerther, *L'Éthos aristotélicien*, cit..

ressa maggiormente, dominante soprattutto in sei capitoli (12-17) del libro II della *Retorica*. Qui Aristotele allestisce una vera e propria galleria di ritratti tipici, distinguendo, in base all'età (*helikia*) e alla fortuna (*tyche*), tra giovani, vecchi e uomini maturi (capp. 12, 13 e 14), nobili, ricchi, potenti e fortunati (capp. 15, 16 e 17). La schematicità e l'astrattezza, già presenti nel ritratto del Magnanimo nell'*Etica Nicomachea*, si traducono nella *Retorica* in una descrizione per antitesi delle varie tipologie di persone e dall'uso generalizzante del plurale⁴⁴: Aristotele non vuole caratterizzare, non gli interessa il soggetto nella sua individualità, ma intende dare consistenza e esemplarità fenomenologica a dei concetti astratti, costruendo una sorta di catalogo generale degli attributi che possono descrivere l'essere umano⁴⁵ e che, lungi dall'individualizzarlo, sembrano invece preesistergli e attraversarlo.

Dopo quella terminologica, la seconda differenza con Teofrasto consiste proprio in questa caratterizzazione astratta dei caratteri. Databili intorno al 319 a. C., i *Caratteri* si presentano come un catalogo di trenta tipi umani considerabili, seguendo la distinzione operata da Aristotele nella *Poetica*⁴⁶, ignobili o spregevoli e che pertanto potevano essere rappresentati nella parodia e nella commedia. La struttura dei ritratti teofrastei è sempre la stessa⁴⁷: abbiamo un titolo che rimanda a un determinato atteggiamento umano (la simulazione, l'adulazione, la

44. Si vedano come esempi il ritratto dei giovani (1389a 3-4 e 16-24) e degli anziani (1390a 6-14) nel secondo libro della *Retorica*.

45. F. Woerther, *L'Èthos aristotélicien*, cit., p.259.

46. Aristotele, *Poetica*, 1448a, in M. Valgimigli (a cura di), *Poetica*, Bari, Laterza, 1964.

47. Gli epiloghi moraleggianti presenti in alcuni caratteri sono spuri e risalgono a epoca bizantina, così come il proemio, J. Diggle (a cura di) *Theophrastus. Characters*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp16-19.

spilorceria, ecc.), una rapida definizione del vizio in questione e, di seguito, il modo con cui quest'ultimo si esplica attraverso le parole e le azioni di un soggetto dato. Come notato da Barbara Carnevali, che considera il libello di Teofrasto l'esempio più puro di etopea⁴⁸, i *Caratteri* possono essere considerati una vera e propria descrizione fenomenologica dei comportamenti umani che, dalla definizione universale e astratta, si concretizza progressivamente attraverso l'esemplificazione. L'attenzione accordata alla concretezza e alla sfumatura psicologica attribuita al carattere⁴⁹ rappresentano due delle più importanti differenze rispetto al modello aristotelico proposto nella *Retorica*⁵⁰. Mentre Aristotele, pur tentando una personalizzazione dei caratteri, non ridimensiona l'astrattezza del suo discorso – i suoi *ethe* più che persone vere, collocabili nel tempo e nello spazio, continuano ad essere entità «fuori dal tempo e dallo spazio, paradigmi morali, non persone in carne e ossa» –, Teofrasto, al contrario, situa geograficamente

48. B. Carnevali, *Mimesis littéraire et connaissance morale. La tradition de l'«éthopée»*, in «Annales», LXV, 2, 2010, pp.292-293.

49. E. Bury, *La Bruyère et la tradition des « Caractères »*, in «Littératures classiques», Supplément au n°13, janvier 1991, pp. 7-23.

50. Quanto e come i *Caratteri* di Teofrasto dipendano dalle opere di Aristotele è argomento di discussione, così come lo sono le teorie riguardo le finalità dell'opera, per esempio G. Pasquali, *Sui Caratteri di Teofrasto* (1918), in F. Bormann, G. Pascucci, S. Timpanaro (a cura di), *Scritti Filologici*, Firenze, L. Olschki, 1986, pp.47-96 e A. Rostagni, *Sui Caratteri di Teofrasto*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 48, 1920, p. 417-443. Sui *Caratteri* si veda G. Ranocchia, *Natura e fine dei Caratteri di Teofrasto. Storia di un enigma*, in «Philologus: Zeitschrift für Antike Literatur Und Ihre Rezeption» 155, 1, 2011, pp.69-91; M. Escola, *La Bruyère I. Brèves questions d'herméneutique*, cit., pp.23-40; J. Diggle, *Theophrastus. Characters*, cit., a quest'ultimo testo si rimanda anche per un'analisi filologica dell'opera.

(Atene) e storicamente (ultimi anni del IV secolo a.C.) i suoi caratteri, «ci offre una situazione reale e, invece di un'entità anonima, un individuo vero e proprio»⁵¹, presenta l'ignobile di turno senza alcuna intermediazione, preferendo alla descrizione statica la trascrizione delle sue parole⁵². Nonostante questa sorta di presa diretta, però, l'agire del carattere non è dinamico, al contrario si configura come una gabbia di gesti che il soggetto è costretto a ripetere, coerentemente alla sua indole, sempre allo stesso modo. Sia in Teofrasto che in Aristotele, la caratterizzazione del soggetto tipico avviene, quindi, partendo da un universale solo successivamente descritto dettagliatamente attraverso azioni concrete, ma mentre il primo «si concentra principalmente sulle caratteristiche interiori e non individualizza, preferendo parlare di una classe di persone, di "loro" piuttosto che di "lui"»⁵³, il secondo, «sceglie una figura rappresentativa e mantiene costantemente i pronomi singolari, [...] come se temesse che, oscillando tra forme diverse ("egli" e "essi"; "egli" e "ella"), il generale finisse per emergere a scapito dell'individuale»⁵⁴.

Eppure, il confronto tra Aristotele e Teofrasto non può ridursi a questo processo evolucionistico per cui la rappresentazione del carattere, inizialmente più astratta e

51. J. Diggle, *Theophrastus. Characters*, cit., p.7.

52. «e mentre quello sta rispondendo, l'interrompe con frasi come questa: "Tu hai detto?" e "Non ti scordare di ciò che stai per dire" e "Hai fatto bene a ricordarmelo" e "Quanto giova talvolta il ciarlare!" e "Quel che io tralasciavo" e "Tu hai inteso subito di che si tratta" e "Stavo da un pezzo a bada, se tu riuscissi alla stessa conclusione come me"», Teofrasto, *Caratteri*, VII, 3-4, in G. Pasquali (a cura di), *I caratteri*, Milano, Rizzoli, 1991, pp.3-14.

53. J. W. Smeed, *The Theophrastan «character»: The history of a literary genre*, Clarendon Press, Oxford/New York, 1985, p.7.

54. Ivi, p.2.

generale, si individualizza progressivamente. La rigidità generale delle tipologie umane proposte nella *Retorica* non esaurisce, infatti, il discorso aristotelico sui caratteri. Nella *Poetica*, l'*ethos* è, insieme al pensiero (*dianoia*), uno dei due attributi conferiti ai personaggi in azione (*prattontas*), nonché un elemento discorsivo che si manifesta, appunto, nell'agire di questi ultimi⁵⁵. Diversamente dalla *Retorica*, l'*ethos*, quindi, conferisce al personaggio una natura fenomenologica che ne consente la rappresentazione tragica o comica. La relazione causale tra carattere e azione che Van Delft pone come base dell'antropologia classica è, per l'Aristotele della *Poetica*, molto più sfumata e si pone, a ben vedere, come principio mimetico: «i caratteri devono prendere forma attraverso la narrazione di un'azione, che li fa venire fuori»⁵⁶. Come spiega Paolo Tortonese, infatti, la misinterpretata superiorità dall'azione sul carattere, usata dai formalisti e gli strutturalisti per estromettere il personaggio, si spiega in realtà con la necessità di «riaffermare chiaramente il legame tra umanità e attività e per evitare la tentazione di fare oggetto della rappresentazione un uomo statico, il che sarebbe un puro e semplice ritratto di carattere»⁵⁷. Del resto nelle *Etiche* Aristotele distingue tra azioni volontarie e involontarie e riconosce nella possibilità di scegliere l'elemento fondamentale del carattere e della

55. Il significato del termine pone qui problemi di ordine mimetico, legati cioè alla rappresentazione dell'uomo in azione, per approfondire F. Woerther, *L'Éthos aristotélicien*, cit., pp.183-197 e P. Tortonese, *L'homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola* (2013), trad. it. *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*, Roma, Carocci, 2023.

56. P. Tortonese, *L'uomo in azione*, cit., p.30.

57. *Ibidem*. Sulla questione, torna molto chiaramente anche Gloria Scarfone in *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024, pp.41-51.

virtù⁵⁸. Il *mythos* descritto nella *Poetica* ha l'esatto compito di raccontare questa scelta, chiarendo l'indeterminatezza che esiste tra il personaggio e il suo agire: il parricidio e l'incesto fanno di Edipo un delinquente *tout court*? Nonostante la caratterizzazione rigida dei tipi umani rappresentati nella *Retorica*, da un punto di vista mimetico, per Aristotele il carattere non è il prodotto esatto di una rigida relazione causale tra essere e azione, ma è più sfumato, tridimensionale e inclassificabile definitivamente.

2. Ma quando essere e azione non sono più in relazione biunivoca, si può ancora parlare di tipo, di carattere? L'analisi dell'opera di Jean de La Bruyère, considerato da Van Delft il più importante erede di Teofrasto e l'ultimo esponente della psicologia fissista, può essere utile per comprendere meglio questo apparente divorzio. Dopo Teofrasto lo studio dei caratteri diventa un genere praticato sia in Grecia che a Roma, soprattutto per questioni pratiche e pedagogiche: i *Caratteri* sono lo strumento attraverso cui l'oratore può conoscere la natura umana e convincere il proprio uditorio. Questo tipo di ricezione si mantiene identico durante il Medioevo, ma cambia verso la fine del XVI secolo, quando i *Caratteri* cominciano ad essere recuperati anche per il loro valore più prettamente letterario. La fortuna in tal senso dell'opera si deve a Isaac Casaubon che, traducendo il testo dal latino nel 1592 e corredandolo di un'introduzione (*Prolégomènes*) in cui insiste sul valore eminentemente narrativo del libello teofrasteo, inaugura una vera e propria moda letteraria⁵⁹. *Les*

58. Aristotele, *Etica Nicomachea*, III, IIIIb e VIII, II63a).

59. Per approfondire E. Bury, *La Bruyère et la tradition des « Caractères »*, cit., pp.13-15. Mentre per uno studio del genere si rimanda, oltre a Van Delft, a: J. W. Smeed, *The Theophrastan «character»: The history of a literary genre*, cit.; G. S. Gordon, *Theophrastus and his imitators*, in G. S. Gordon (a cura di), *English Literature and the Classics*, Oxford, 1912, pp.49-86; R. Aldington, *A Book of 'Characters', from Theophrastus;*

Caractères ou le Moeurs de ce siècle di Jean de la Bruyère è tra i testi più interessanti del genere, soprattutto perché, fortemente condizionato dall'edizione di Casaubon, propone un approccio sostanzialmente mimetico e quindi ben adatto a un'analisi di tipo letterario⁶⁰. La prima edizione dell'opera viene pubblicata nel 1688 ed è composta da una prefazione, *Discours sur Théophraste*, dalla traduzione in francese dei *Caratteri* e da un totale di quattrocentodieci testi che, nell'ottava e ultima edizione pubblicata postuma nel 1696, diventano millecentoventi. Il rapporto con il libello teofrasteo è reso manifesto nell'introduzione e si traduce in un duplice movimento di lontananza e vicinanza⁶¹. Da una parte, rivendicando il modello originale La Bruyère ascrive la propria opera all'interno di una precisa tradizione filosofica e letteraria, che poi è quella morale e mimetica di cui parla Casaubon; dall'altra, sebbene in dialogo con Teofrasto, l'autore cerca di prendere le distanze da quest'ultimo creando una sorta di «nuova origine», da cui sorgono, come ammesso nel *Discours*, dei nuovi caratteri. Effettivamente La Bruyère scrive un testo disomogeneo, che non si rifà totalmente né allo schema teofrasteo né al genere delle massime di moda tra i suoi contemporanei⁶². La più importante differenza rispetto al

Joseph Hall, Sir Thomas Overbury, Nicolas Breton, John Earle, Thomas Fuller, and other English Authors; Jean de La Bruyère, Vauvenargues, and other French Authors, London, E. P. Dutton & Company, 1924, B. Boyce, *The Theophrastan Character in England to 1642*, Harvard, Harvard University Press, 1947.

60. R. Jasinski, *Deux accès à La Bruyère*, Paris, Minard, 1971, pp. 15-55.

61. E. Bury, *Une œuvre dans le siècle*, introduzione a La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Librairie générale française, 1995, pp.9-55.

62. Per approfondire J. Brody, *La Bruyère : le style d'un moraliste*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 30, 1978, pp.139-153.

modello greco consiste nell'inesorabile ridimensionamento del principio universalizzante dei caratteri, ravvisabile già nella traduzione di quelli greci: nella versione originale, al nome astratto femminile che introduce la definizione del vizio segue sempre quello maschile concreto che dà inizio alla rappresentazione del vizioso; in francese, invece, questa distinzione propriamente linguistica tra il concetto astratto e la persona concreta non può sempre essere mantenuta, a causa di una lingua, il francese, che non riesce ad esaurire tutte le sfumature morfologiche, sintattiche e semantiche del greco⁶³. In questo senso, il traduttore si trova costretto ad utilizzare perifrasi o a preferire il nome comune di persona in luogo di quello astratto e viceversa, ridimensionando il movimento dall'universale al particolare proprio dell'opera di Teofrasto. Tale inevitabile riduzione linguistica migra, poi, dalla traduzione alla scrittura dei nuovi caratteri, dove il vizio nella sua forma astratta non esiste più e, il nome comune di persona (il goloso) che apre la parte più propriamente mimetica del testo è significativamente sostituito dal nome proprio (Cliton)⁶⁴. Soprattutto, il ridimensionamento dell'universalità dei caratteri, qui, lungi dall'essere il frutto di una mera condizione linguistica, obbedisce all'impossibilità, percepita e ampiamente tematizzata da La Bruyère, di rappresentazione monoliticamente e definitivamente l'essere umano:

63. F. Berlan, *D'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre : La Bruyère traducteur de théophraste et auteur des caractères*, in «Synergies Italie», 6, 2010, pp.35-52. Di questa difficoltà linguistica, tra l'altro, parla anche lo stesso La Bruyère nella sua introduzione.

64. J. de La Bruyère, *Les Caractères ou le Moeurs de ce siècle* (1688), trad. it. A. Marchetti (a cura di), *I caratteri o i costumi di questo secolo*, Milano, Bur, 2012, "Dell'uomo", 122, ed. digitale.

I colori sono preparati e la tela è bella e pronta; ma come fissarlo quest'uomo inquieto, volubile, incostante, che cambia mille e mille facce? Lo dipingo devoto e credo di averlo indovinato; ma egli mi sfugge, e già è libertino; che resti quantomeno in questa cattiva sembianza, e saprei ritrarlo in un tratto di sregolatezza di cuore e di mente, dove sarà riconoscibile: ma la moda incalza, è devoto⁶⁵.

È a partire da questi chiari segnali di cedimento che si è sviluppato un filone critico che insiste proprio sulla progressiva dissoluzione dell'unitario carattere teofrasteo nell'opera di La Bruyère, il quale, ancora più o meno resistente nelle prime edizioni, finisce per collassare definitivamente su se stesso dalla sesta in poi. A venire meno sarebbe proprio la possibilità di rappresentare attraverso categorie fisse e universali un soggetto, quale l'essere umano, che a un'analisi più approfondita si rivela sempre più informe e difficile da catalogare: «Quanto più il moralista approfondisce l'osservazione dei suoi soggetti, tanto più si rende conto che essi non sono dotati di caratteri compatti e coerenti, facilmente riconducibili a una definizione unitaria»⁶⁶. Certamente permangono nell'opera elementi che puntano al generale e che sono propri della tradizione teofrastea: la scelta del presente, il linguaggio semplice e diretto, la cura del dettaglio rimandano allo stile tipico del ritratto etologico e stemperano, per esempio, la forza individualizzante del nome proprio, che finisce così per diventare antonomastico⁶⁷. Inoltre,

65. Ivi, "Della moda", 19, ma anche "Dei giudizi", 56.

66. M. S. Koppisch, *The Dissolution of Character, Changing Perspectives in La Bruyère's Caractères*, Lexington, French Forum, 1981, p.65; ma anche L. Van Delft, *Littérature et anthropologie*, cit., pp.138-148.

67. F. Berlan, *D'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre : La Bruyère traducteur de théophraste et auteur des caractères*,

tutti i dubbi pure esposti all'interno del testo riguardanti la possibilità di decodificare e classificare gli esseri umani si scontrano con la struttura dell'opera, che tradisce un preciso schema di catalogazione, in cui anche il carattere più problematico alla fine trova la propria collocazione. Tuttavia, sarebbe ingeneroso, seguendo Van Delft, leggere i dubbi di La Bruyère come puramente retorici⁶⁸; mentre risulterebbe funzionale registrare l'indeterminatezza che, come in Aristotele, sembra comunque permanere anche in un genere e in una categoria di personaggio che sembrano aborreire ogni forma di individualità.

Il carattere come genere declina verso la seconda metà del XVIII secolo, in Francia ancor prima che in Inghilterra, a causa della sua incapacità di uscire dall'ambiente di corte in cui aveva prosperato⁶⁹, ma il carattere, concettualmente e come strumento di indagine, continua a funzionare, modificandosi profondamente: esso non serve più per una ricerca estensiva, non si muove più per marcare e catalogare l'umanità, ma inizia a prediligere un'analisi più approfondita, che preferisce le molteplici sfaccettature del caso singolo alla rappresentazione monolitica del tipo umano⁷⁰. Montaigne – che appunto non scrive caratteri, ma prove e tentativi di indagine – ragiona sull'impossibilità di rintracciare categorie universali all'interno delle quali inserire l'essere umano, ora scoperto come informe e sfaccettato. Non si tratta di un caso isolato, come lui ragionano sull'impraticabilità di una catalogazione definitiva anche Pascal, Nicole, Le Rochefoucauld. Chiaramente la possibilità di ricorrere a generalizzazioni non viene negata, alla fine questa incostanza manifesta diventa paradossalmente una sorta di costante umana e, nel rifiuto dell'universale,

cit., p.50.

68. L. Van Delft, *Littérature et anthropologie*, cit., p.141.

69. J. Smeed, *The Theophrastan «character»: The history of a literary genre*, cit., pp.61-63 e pp.114-131.

70. L. Van Delft, *Littérature et anthropologie*, cit., pp. 34-37.

sottostà comunque un desiderio di parlare per tutti: ponendosi come oggetto della propria indagine, Montaigne punta comunque sull'alta probabilità che le sue osservazioni siano in qualche modo condivisibili e assurgano al generale. La vera novità sta nell'inversione di marcia, ovvero nella ricerca dell'universale a partire dal particolare, dalla sfaccettatura: non più dall'astratto al concreto, ma dal particolare al generale.

A partire dal XVII secolo il carattere si individualizza e inizia a perdere la sua universalità. L'essere umano non è più indagato solo attraverso le sue costanti e utilizzare insieme le parole carattere e tipo diventa complesso, poiché l'individualizzazione del primo sembra incoerente alla concezione del secondo. Le tracce di individualità e di originalità presenti in Aristotele, Teofrasto, La Bruyère e i *moralistes* in generale diventano preponderanti. Il particolare, spesso declassato a causa della sua transitorietà, diventa degno di interesse e rappresentabilità. Non sarà più il genere etologico ad interessarsene, ma una forma letteraria relativamente giovane che, proprio mentre La Bruyère sta scrivendo *Les Caractères*, inizia la propria ascesa, facendo della vita contingente il suo argomento di elezione: il *novel*. Questo genere presenterà un nuovo personaggio tipico, un tipo paradossalmente eccezionale che non è dato a priori, ma emerge quasi da un'attenzione tutta nuova verso il particolare che, lungi dall'eclissare l'universale, sembra farlo risaltare in maniera inaspettata.

4. Un'ipotesi tipologica

Interrogandosi sul personaggio, la domanda di Siti questiona implicitamente su ciò che ha senso rappresentare all'interno di un romanzo e sottintende l'esistenza di uno spazio in cui il racconto dell'eccezionalità, prerogativa del genere romanzesco, è diventato puro intrattenimento. La letteratura degli ultimi cinquant'anni si è confrontata in vario modo con la derealizzazione o il depotenziamento

operati dalle narrazioni massmediatiche: il postmoderno ha esasperato le modalità discorsive di queste ultime attraverso la testualizzazione e la finzionalizzazione del mondo; la narrativa che Donnarumma definisce «ipermoderna»⁷¹ ha cercato, invece, di resistere a questo processo di falsificazione, rivendicando il diritto di parlare seriamente della realtà⁷². Il sintomo più vistoso di questa seconda reazione è stato il recupero, a partire dagli anni Novanta del Novecento, di tecniche proprie del *novel* e in particolar modo di quella mimesi seria del quotidiano che ne aveva consentito l'ascesa nel XVIII secolo⁷³. Non si tratta di un ritorno ingenuo al realismo, ma di un recupero mediato, segnato dall'esperienza del postmoderno e dal confronto con gli stessi *mass-media*: il «realismo ipermoderno» o il «realismo dell'irrealtà»⁷⁴, pur volendo «strappare le cose al regno dei fantasmi, o scavalcare l'incubo della riduzione del mondo a favola»⁷⁵, non pretende più di mostrare il mondo così come è, ma, consapevole della propria

71. Presa in prestito da Gilles Lipovetsky, ma debitamente specificata, l'espressione «ipermodernità» è utilizzata da Donnarumma per indicare la nuova fase culturale che si apre a metà degli anni Novanta del Novecento e che si distingue, senza fratture violente, dal postmoderno per un nuovo interesse nei confronti della realtà e per una ritrovata presa di parola sul presente. Da un punto di vista prettamente letterario, l'ipermodernità si contraddistingue per l'intenzione di non cedere alla finzionalizzazione operata dai *media* e fomentata dal postmodernismo e, quindi, per la volontà di distinguere tra *fiction* e *non-fiction*, per il proliferare di scritture testimoniali e documentarie, per il ritorno del soggettivismo e dello *storytelling* e per un recupero mediato del realismo di matrice ottocentesca.

72. Ivi, p.143.

73. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.355-364.

74. La prima espressione è di R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.; la seconda di G. Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il Postmoderno*, in «CosMo», 2012, 1, pp. 113-120.

75. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p.149-150.

parzialità in quanto costruzione letteraria, si propone come interpretazione soggettiva della realtà⁷⁶.

Il ritorno pressoché tradizionale del personaggio tipico, anch'esso viziato dal confronto con i *media* e dalla letteratura postmoderna, è coerente a questa ampia operazione di recupero e costituisce una provocazione verso l'eccezionalità delle narrazioni massmediatiche. Se queste ultime si rapportano alla cronaca nera enfatizzando il carattere straordinario del delitto, *American Psycho*, *L'Avversario* e *La natura è innocente*, al contrario, si confrontano con questo genere tentando la tipizzazione di personaggi tradizionalmente eccezionali e sperimentando la tenuta di questa categoria. Ma come possono essere tipici un serial killer, un matricida, un pluriomicida e un principe?

Il primo capitolo cerca di rispondere a questa domanda soffermandosi anzitutto sul concetto di tipico e poi sulla caratterizzazione del personaggio negativo. Attraverso un affondo sulla teoria del tipo di Lukács, la prima parte del capitolo si concentra sull'importanza dell'individualità e dell'eccezionalità nella rappresentazione di questo personaggio, inteso non come prodotto della media statistica, ma come «caso più esasperato», capace per questo di esprimere «i più profondi contrasti di un dato complesso di problemi sociali»⁷⁷. La seconda parte, invece, ripercorre le possibili caratterizzazioni del personaggio negativo che, capace, attraverso la trasgressione, di interrompere il fluire ripetitivo della vita quotidiana e di diventare storia, presenta un'eccezionalità congenita che lo rende degno di narrazione. La massiccia presenza di personaggi problematici all'interno di questo studio, infatti, non è il frutto di una scelta aprioristica, ma il primo dato da rivelare a

76. Ivi, p.147.

77. G. Lukács, *Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten* (1936), trad. it. *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, in *Il marxismo e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp.330.

proposito dei testi scelti, che nella loro sperimentazione del tipico scelgono provocatoriamente il personaggio più complesso da tipizzare.

Il secondo, il terzo e il quarto capitolo ragionano, attraverso l'analisi dei testi, sulla dialettica di eccezionale e standard come tecnica compositiva del personaggio tipico. I protagonisti di *American Psycho*, *L'Avversario* e *La natura è innocente* sono costruiti a partire dallo stesso schema che struttura le narrazioni massmediatiche, ma i due poli della dialettica, lungi dal restare distinti e opposti, cercano una sintesi nel personaggio, la cui straordinarietà è progressivamente decostruita a favore di una ordinarietà totalizzante. Le opere non sono analizzate in ordine cronologico, ma studiate secondo uno schema dimostrativo che utilizza *La natura è innocente* come ipotesi, *L'Avversario* come tesi e *American Psycho* e *Le schegge* come sintesi: il primo testo, interrogandosi consapevolmente (e non è un caso che Siti sia anche uno studioso di letteratura) sullo statuto del personaggio e sulla mimesi come racconto dell'infrazione, funziona come un'enunciazione di una tesi che *L'Avversario* e *American Psycho* consentono di verificare e confermare. I romanzi di Walter Siti, Emmanuel Carrère e Bret Easton Ellis hanno il pregio di problematizzare la questione del personaggio tipico inaugurando un dibattito su quest'ultimo che può essere proficuo e trovare tante e varie specializzazioni, analoghe a quella inaugurata qui a partire dal personaggio negativo come caso studio. Cosa raccontare di significativo in un'epoca invasa dalle storie? Cosa resta di eccezionale in una realtà in cui tutti rivendicano un'unicità spettacolare? *La natura è innocente*, *L'Avversario* e *American Psycho* rispondono a queste domande costruendo personaggi incapaci di emergere dalla distesa illimitata dei soggetti equivalenti, ma in grado, nella loro indifferenziazione, di raggiungere una nuova universalità interessante.

ECCEZIONALE E STANDARD: UN PARADOSSO

1. I termini della questione

Il termine carattere viene dal greco *charaktèr*, ‘impronta’, e deriva dal verbo *charessein*, ‘imprimere’, ‘scolpire’, ‘incidere’; il termine *tipo*, dal greco *týpos*, ‘colpo’, ‘impronta’, ‘marchio’, proviene dal verbo *týptein*, vale a dire ‘colpire’, ‘battere’, ‘urtare’¹. Nella loro accezione originaria di impronta ottenuta attraverso incisione o impressione, i due termini continuano oggi a essere sinonimi nel linguaggio tipografico, mentre finiscono per assumere significati quasi opposti in tutti gli altri ambiti linguistici. Se infatti carattere e tipo, anche nei loro derivati, sono utilizzati per descrivere i segni distintivi di un oggetto o un soggetto dato, è vero anche che il primo ha finito per assumere un senso più individuale e particolare e il secondo uno più generale e universale. È come se la dialettica tra unicità e ripetizione propria dei due termini – il carattere è anche la «il complesso delle doti individuali e delle disposizioni psichiche che distinguono una personalità umana dall’altra»², il tipo è, tra le altre cose, un «esemplare [...] che si prende come campione, come esempio nella produzione di altri»³ – da un certo momento in poi si scindesse distribuendo equamente i suoi poli dialettici in ciascuno dei due concetti qui presi in considerazione. Scrive infatti Barbara Carnevali a proposito del carattere:

1. ‘CARATTERE’, ‘TIPO’, in A. Nocentini, A. Parenti (a cura di), *L’Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier, 2010.

2. ‘CARATTERE’, Def. 1.d., *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto dell’Enciclopedia Treccani, 1986.

3. ‘TIPO’, Def. 2.a., *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto dell’Enciclopedia Treccani, 1986.

Per noi, il carattere è diventato un attributo identitario dell'individuo: designa l'insieme delle qualità e delle attitudini che costituiscono la sua irriducibile singolarità personale. Aristotele, al contrario, concepisce i caratteri come attributi pre-individuali o trans-individuali: passioni (ira, vergogna, pietà, invidia), disposizioni o virtù (coraggio, temperanza, magnanimità), età della vita (giovinezza, vecchiaia, maturità) o ancora condizioni sociali (nobiltà, ricchezza, povertà, ecc.). Tali attributi non coincidono necessariamente con il soggetto, ma possono attraversarlo, comprenderlo o trascenderlo: costituiscono le diverse modalità in cui si declina generalmente la vita umana e, in quanto comuni a un numero più ampio di individui, possono essere rappresentati come condizioni, come «spazi etici» occupati da più persone⁴.

Tale scissione è alla base della cattiva fama contratta dal concetto di tipico nell'estetica contemporanea: come spiega Umberto Eco, se tradizionalmente il tipo serve all'arte per raggiungere il grado di astrazione del discorso filosofico, allora non può non essere considerato come la negazione stessa di un'arte che, soprattutto con il romanzo moderno, si definisce attraverso la produzione di immagini individuali, originali e insostituibili⁵. La stessa critica del personaggio è segnata da questa interpretazione negativa della nozione, descritta in opposizione al più complesso concetto di individuo: nel 1970, in *La natura della narrativa*, Robert Scholes e Robert Kellogg scelgono di trascurare, relegandola a fine capitolo, la caratterizzazione del tipo

4. B. Carnevali, *Mimesis littéraire et connaissance morale La tradition de l'« éthopée »*, in «Annales», LXV, 2, 2010, p.295.

5. U. Eco, *L'uso pratico del personaggio*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1965, pp.191-222. Si veda, in tal senso, anche il capitolo che Guido Mazzoni dedica al romanzo come genere della vita particolare, *Teoria del romanzo*, cit., pp.151-193.

poiché «quanto più un personaggio è un tipo, tanto meno esso è un personaggio [...]». Ogniquale volta consideriamo un personaggio come un tipo, ci allontaniamo da una sua concezione come personaggio individuale e tendiamo a vederlo come parte di una più vasta costruzione»⁶. Questa misinterpretazione del personaggio-tipo va letta tenendo conto dell'orizzonte estetico che si delinea verso la fine del XVIII secolo, quando l'apparato allegorico e moralista che definiva la letteratura premoderna è progressivamente smantellato. In tal senso, il tipo, tradizionalmente inteso come simbolo e astrazione, diventa un concetto desueto, opposto, per l'appunto, all'individuo singolare.

Nella prima metà del Novecento, però, György Lukács ripensa questa nozione, e definisce il tipico non in quanto emanazione concreta dell'universale, ma come risultato di una precisa costruzione intellettuale, capace di coniugare particolare e generale:

Il personaggio artistico può essere tipico e significativo solo quando l'autore riesce a rivelare i molteplici nessi che collegano i tratti individuali dei suoi eroi ai problemi generali dell'epoca, quando il personaggio vive davanti a noi i problemi del suo tempo, anche i più astratti, come problemi individualmente suoi, che hanno per lui un'importanza vitale⁷.

6. R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative* (1966), trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p.256. In *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., Gloria Scarfone rintraccia nella critica tradizione francese le radici di tale accezione negativa del concetto di personaggio tipo e, sulla scorta di *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) di Henri Bergson e *L'effet-personnage* (1992) di Vincent Jouve, usati anche come significativi estremi cronologici, definisce il *type* «un personaggio marionetta» privo «della capacità di presentarsi agli occhi del lettore come persona reale», p.69.

7. G. Lukács, *Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestalten* (1936), trad. it. *La fisionomia intellettuale dei*

Il filosofo ungherese riabilita il tipo riconoscendogli un'individualità inderogabile e una singolarità che resiste al pure necessario processo di universalizzazione che lo riguarda. Ma la citazione di Lukács, su cui torneremo più volte, adesso è utile anche per chiarire una categoria a cui faremo costantemente riferimento: il personaggio.

«Mostruos[o] ibrid[o] per metà uom[o] e per metà fantasm[a]»⁸, il personaggio è una nozione equivoca di difficile definizione, la cui natura ibrida, come ricostruisce Arrigo Stara, è inscritta nell'etimologia stessa della parola: il termine deriva dal francese *personnage*, che a sua volta rimanda al latino *persona*, «uno dei vocaboli dalla tradizione più ricca e controversa, non solo per l'etimologia, ma anche per la natura del campo semantico nel quale va a collocarsi»⁹, la cui origine va ricercata nell'etrusco *phersu*, ovvero «maschera teatrale». In tal senso, i due termini sembrano rincorrersi nel tentativo di definirsi, determinando un cortocircuito che dà prova della loro interdipendenza anche concettuale¹⁰. Se infatti, scrive ancora Stara, nell'ottocentesco dizionario di Littré e nel moderno Vocabolario Treccani alla voce personaggio è possibile leggere rispettivamente «*personne fictive*» e «persone che agiscono in un'opera narrativa», è anche vero che Marc Augé nell'Enciclopedia Einaudi scrive che il concetto di persona «definisce un personaggio la cui azione sul mondo e nel mondo appare essenzialmente

personaggi artistici, in *Il marxismo e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp.330.

8. A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze, 2004, p.20.

9. Ivi, p.15.

10. L'etimologia è anche il punto di partenza di Laura Neri, che dedica all'ambiguità concettuale che esiste tra persona e personaggio il prologo di *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012, pp.11-23.

come una manifestazione di questo mondo»¹¹. La duplicità di cui danno prova etimologia e semantica assume un assetto dicotomico con lo strutturalismo, che nega a questa categoria qualsiasi forma di antropomorfismo, riducendola a mera funzione testuale e determinandone l'ostracismo dalla critica letteraria fino all'ultimo decennio del XX secolo¹². Non essendo la questione teorica del personaggio l'oggetto di questo libro, non è necessario né dilungarsi sull'argomento né tentare una sintesi sommaria della complessa storia critica che riguarda questa nozione¹³; tuttavia specificarne sin da ora la natura ibrida è utile per comprendere e riconoscere l'attualità della teoria lukácsana. Ragionando sul tipo come il prodotto di un preciso metodo compositivo, che non si risolve nella riproduzione puntuale della realtà, ma in una sua rielaborazione interpretativa capace di mostrarne la struttura, Lukács dà conto tanto della natura mimetica, allusiva e referenziale del personaggio, quanto della sua costruzione testuale – una sintesi a cui la critica, dopo l'intransigenza strutturalista, è giunta solo recentemente¹⁴.

11. Ivi, pp.15-17.

12. Nel 1990 Paul Ricœur pubblica *Soi-même comme un autre* e nel 1993 esce *L'effet-personnage dans le roman* di Vincent Jouve.

13. Per cui, invece, si rimanda almeno al già citato *L'avventura del personaggio* di Stara, ma anche, pensando alla sola critica italiana, a E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009; L. Neri, *Identità e finzione*, cit.; G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit..

14. Il saggio di Scarfone sul personaggio, il più recente, nel momento in cui si scrive, di quelli citati nella nota precedente, si chiude così: «un solo modello teorico sarebbe inutile, così come sarebbe limitante una visione statica delle forme e delle idee. Servono non solo più concetti, ma più sguardi per pensare il personaggio», *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p.165.

2. *Il particolare è l'universale che appare in condizioni diverse*

La dialettica di generale e particolare, centrale nella teoria sul personaggio tipico di Lukács, agisce anche nella caratterizzazione dei tipi di Teofrasto. Le opere di quest'ultimo e del suo maestro guardano con interesse alla diversità dell'essere umano, alle sue abitudini e ai suoi costumi, ma finiscono sempre per catalogare e riportare queste differenze a precise tipologie umane, secondo un sistema che Johann Wolfgang Goethe, parlando di letteratura, definisce allegorico¹⁵. Pavel ha parlato, per il romanzo greco e per quello cavalleresco, di «metodo ideografico», per cui l'opera darebbe forma a «un mondo immaginario secondo un'idea guida» e «affinché l'idea si imprima bene nella mente del lettore, semplific[a] ed esager[a] le caratteristiche dei personaggi (la virtù di Cariclea, il valore di Parzival) e degli antagonisti (la crudeltà di Arsace e Clinshor) [...], che appaiono relativamente piatti, ma le cui doti raggiungono un'intensità eccezionale»¹⁶. Fino a due secoli fa la letteratura europea ha, infatti, dedicato poco spazio alla «regione della particolarità»¹⁷, definendo, come ha scritto Guido Mazzoni, una vera e propria «lacuna

15. «Fa grande differenza se il poeta cerca il particolare per l'universale o se vede l'universale nel particolare. Dalla prima cosa viene l'allegoria, in cui il particolare è solo un esempio, un campione dell'universale; la seconda invece è propriamente la natura della poesia, essa esprime qualcosa di particolare senza pensare all'universale o farvi riferimento. Chi poi coglie questo particolare in maniera vivente, riceve contemporaneamente anche l'universale, senza rendersene conto o rendendosi conto solo in ritardo», J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1833), trad. it. *Gli errori rendono amabili. Massime e riflessioni*, Milano, Bur, 2007, n.279.

16. T. G. Pavel, *Le vite del romanzo*, cit., p.109.

17. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 164, ma si veda su questo argomento tutto il capitolo IV.

discorsiva», lentamente colmata dal *novel*, la cui ascesa è, non a caso, contestuale alla crisi epistemologica, antropologica e filosofica che inizia a emergere in Occidente tra il Cinquecento e il Settecento (e di cui La Bruyère e in generale i *moralistes* sono in parte l'incarnazione). Prima del *novel*, già la novella¹⁸ e il *romance*¹⁹ serio si erano occupati di individui privati utilizzando uno stile non comico: la prima raccontando il *casus*, vale a dire quel momento di eccezionalità in cui la vita ordinaria esce dalla sua ripetitività, il secondo narrando gli scopi particolari di personaggi «migliori di noi»²⁰, cioè «storie di persone pubbliche o semipubbliche nell'atto di vivere le esperienze private e irregolari dell'amore e dell'avventura»²¹. In tal senso, la grande rivoluzione del *novel* non sta tanto nel parlare di individui particolari, quanto di scegliere questi all'interno di un contesto ordinario occupato da esseri umani comuni e di raccontarli seriamente. Questo moltiplicarsi delle vicende particolari non si traduce, però, nella perdita dell'universale, che resta invece uno dei due poli dialettici che definiscono trama e personaggio. Madame de Staël, già nel 1795, evidenziava come, a differenza della storia, i romanzi riuscissero ad essere universali proprio per la rappresentazione al loro interno della vita privata, di quei sentimenti, così naturali che illudono chi legge di osservare la propria storia per interposta persona²².

L'universalità del romanzo non risiede in un a priori concettuale, ma nella sua capacità di mostrare le circostanze storiche e sociali all'interno delle quali l'individuo agisce e da cui il suo destino dipende. Si tratta di una

18. Ivi, pp.167-169.

19. Ivi, pp.151-156.

20. Aristotele, *Poetica*, cit., 2, 1448 a 1 -5.

21. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p.155.

22. Madame de Staël, *Essai sur les fictions* (1795), trad. it. *Saggio sulle finzioni*, Napoli, Liguori, 2004.

dialettica tra i destini generali e individuali che, affrontata primariamente da Hegel in relazione all'epica, si rivela in realtà costitutiva della mimesi in generale e in special modo del romanzo²³.

In *Lezioni di estetica*²⁴ Hegel spiega che la soggettività per realizzarsi ha bisogno del mondo circostante, inteso come il terreno universale per le sue realizzazioni. Nell'epoca eroica, che poi è quella dell'eroe epico o tragico, il distinguo tra contesto e soggettività non avviene, poiché l'eroe assume su di sé tutta la responsabilità delle proprie azioni individuali senza delegarne alcuna parte alle circostanze: quando Edipo scopre di aver ucciso suo padre e sposato sua madre si punisce come se avesse agito consapevolmente, rivendicando la propria assoluta autonomia e la perfetta coincidenza fra le sue intenzioni soggettive e le sue azioni oggettive²⁵. Al contrario, il personaggio romanzesco si presenta fortemente dipendente dal contesto dentro cui si esplicita la sua azione, poiché questo, sede di forze sovraindividuali, ne determina l'agire. Lontano, dalla «solidità e [dal]la totalità autonoma del carattere eroico»²⁶, il protagonista di un romanzo è immerso in «molteplici particolari circostanze»²⁷ e si presenta come un elemento accidentale del tutto, per cui ogni suo gesto si produce e giustifica attraverso una fitta rete di relazioni sociali e interpersonali. Nel romanzo ottocentesco questa relazione tra l'azione individuale e il contesto storico-sociale diventa strutturale e, da una parte, si assiste a un gesto antropocentrico per cui le «persone come noi

23. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.33-72.

24. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen iiber die Asthetik*, trad. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1978, vol. I. Hegel ne parla soprattutto nel paragrafo II del capitolo III intitolato *L'azione*, pp.235-258.

25. *Ibidem*.

26. Ivi, p.249.

27. Ivi, p.199.

occupano il centro della realtà creata dal testo e si trovano prese in storie interessanti» e, dall'altra, questi stessi soggetti sono contestualizzati attraverso «il rimando a una nuova trascendenza, una trascendenza secolarizzata, localizzata e storicizzata che precede, attraversa e condiziona gli individui»²⁸. Se l'esperienza privata è individuale, il contesto che la determina è invece sovraindividuale. Per quanto particolare, la vicenda vissuta può pervenire a un alto grado di universalità tramite le circostanze generali che la condizionano. Le forze in atto sono le stesse presenti nel carattere di Teofrasto, ma ricalibrate e cambiate di segno: non più il concetto universale che si dispiega in una somma di dettagli concreti, ma l'esperienza particolare che si giustifica e diventa condivisa attraverso un preciso schema storico-sociale. Il personaggio romanzesco incarna questa dialettica e, lungi dall'essere allegoria di un universale, si rivela il simbolo inaspettato di una realtà estremamente comune.

3. *Realismo e tipo: György Lukács*

1. Ma che cos'è il romanzo ottocentesco? In *Teoria del romanzo*, Mazzoni dedica tutto il capitolo sesto alla questione, spiegando come questo sia uno stereotipo che emerge durante il Novecento, «quando la narrativa realistica in terza persona comincia a essere percepita come l'archetipo del romanzo 'classico', 'tradizionale'»²⁹. In realtà, però, l'espressione è vaga e cerca di contenere all'interno, livellandole, opere molto diverse tra loro. Per questo lo studioso le preferisce quella di "paradigma ottocentesco" che, come idealtipo, è tenuto insieme dalla predilezione del quotidiano come scelta tematica, e da tre dispositivi tecnici: la scrittura trasparente, il narratore onnisciente ed extradiegetico e la forma drammatica, che distingue tra un

28. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p.274.

29. Ivi, p.247.

fondale, costituito dal contesto storico, e un primo piano, su cui agiscono i personaggi³⁰. Le opere prodotte all'interno di queste impalcature, però, non costituiscono un'entità unitaria; al contrario, l'etichetta trattiene al proprio interno un ampio spettro di poetiche differenti, che si affidano ora al modello melodrammatico ora a quello del *romance*, che costruiscono la trama ora intorno ai pensieri di personaggi speciali e propriamente intellettuali ora a partire dall'assunto che «ogni essere umano, anche il più comune, affronti dei conflitti interessanti in certe fasi della vita»³¹. Soprattutto, l'etichetta di “paradigma ottocentesco” e le poetiche che abbiamo appena sintetizzato, a ben vedere, definiscono solo le opere scritte nella prima metà dell'Ottocento, ma risulterebbero parziali se non addirittura errate per descrivere le opere di Zola, Flaubert, Dostoevskij, Tolstoj, ovvero di quegli autori che iniziano a scrivere solo dopo il 1850. Contrariamente alla doxa novecentesca, che ha descritto il romanzo dell'Ottocento come un modello unitario contro cui reagire, il realismo ottocentesco presenta macroscopicamente due stagioni ben distinte per filosofia e strategie narrative. György Lukács ne parla in una serie di scritti nella prima metà del Novecento, pubblicati in Italia con il titolo *Saggi sul realismo* e imperniati su una domanda capitale: «è Balzac o invece Flaubert il vero apice del romanzo del secolo XIX, il suo autore più tipicamente classico?»³²; in altre parole, chi meglio rappresenta il culmine del romanzo moderno? Gide, Proust e Joyce o, tornando paradossalmente indietro, Balzac, Tolstoj e Mann? Lukács costruisce una precisa estetica normativa contrapponendo i realisti (Balzac e Scott) ai naturalisti (Zola e Maupassant) e agli psicologisti (Joyce) e

30. Per questi aspetti specifici, pp.252-258, ma in generale sul paradigma ottocentesco, pp.247-289.

31. Ivi, p.289.

32. G. Lukács, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták* (1946), trad. it. *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p.11.

prendendo posizione a favore della letteratura prodotta dai primi. Anacronismo e giudizio di valore a parte, le riflessioni di Lukács sono importanti per comprendere l'evoluzione del realismo ottocentesco e il rapporto che questo intrattiene con il personaggio tipico³³.

Quando suddivide il realismo ottocentesco in due stagioni distinte, Lukács, infatti, fa riferimento a due opposte filosofie della storia letteraria: quella borghese, che guarda alla letteratura come a un mezzo attraverso cui illuminare la vita intima e la disperazione sociale³⁴, e quella marxista, che «analizza l'uomo 'totale', la storia della sua evoluzione, le parziali realizzazioni, rispettivamente lo spezzettamento della sua totalità nelle varie epoche, e s'industria di individuare le occulte leggi di questi fenomeni»³⁵. Si tratta, secondo il critico ungherese, di due filosofie e due concezioni estetiche storicamente connotate, per cui la data del 1848 funziona da spartiacque. Nella prima metà dell'Ottocento, spiega Lukács, la borghesia è la forza propulsiva del progresso storico, essendone, a partire dalla Rivoluzione francese, il soggetto attivo. Gli scrittori realisti, che di questa classe sociale fanno parte, hanno quindi la possibilità di partecipare alla Storia, di esperirla, conoscerla e raccontarla. Dopo il 1848, invece, la borghesia entra nella «fase dell'apologetica»³⁶ ed è sostituita, in quanto forza motrice e sociale, dal proletariato, vale a dire una classe sociale estranea e non ancora compresa dai letterati del periodo. Tale situazione, sostiene Lukács, determina uno

33. Sull'inattualità e attualità delle teorie di Lukács si vedano G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.278-284 e 291-292; E. Zinato, "György Lukács inattuale? Una teoria politica del romanzo", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, Between, V.10, 2015.

34. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p.11.

35. Ivi, p.14.

36. Ivi, p.181.

scollamento tra scrittori e Storia, poiché i primi non possono vivere attivamente «l'evoluzione della propria classe con la stessa dedizione, con lo stesso *pathos* e con la stessa intensità con cui l'avevano potuto fare i loro predecessori»³⁷, ritrovandosi ad essere meri osservatori dei fenomeni sociali. Queste diverse possibilità di partecipazione sociale definiscono, a loro volta, due esperienze letterarie opposte. Da una parte, i realisti, consapevoli del ruolo che la Storia ha nella vita esterna e interna degli individui, riescono a costruire storie in cui i personaggi incarnano, attraverso le loro esistenze particolari, i grandi eventi generali della loro epoca. Dall'altra, i naturalisti prima e gli psicologi poi, non partecipando attivamente al progresso storico, si ritirano nella posizione dell'osservatore, diventando specialisti nel rintracciare «l'originalità nell'osservazione dei particolari, tentando di dare una speciale intensità all'espressione letteraria del particolare appositamente osservato»³⁸, sostituendo l'essenziale e la totalità propria del realismo con surrogati letterari. Il risultato di questo secondo processo creativo è, secondo Lukács, una scissione inaccettabile tra individuo e storia collettiva, per cui, come nel caso di *Una vita* di Maupassant, ambientato tra l'inizio della Restaurazione e il 1848, chi legge non si accorge degli eventi storici che intanto fanno da sfondo alla vicenda, poiché «la società non è più una rete di connessioni vitali e antinomiche tra persone umane, ma un *milieu* morto»³⁹.

Naturalisti e psicologi, per Lukács, non riescono a restituire la totalità umana su cui ragiona il marxismo e prodotta, appunto, dalla corrispondenza tra il destino dei personaggi individuali e le circostanze storiche all'interno delle quali la loro esistenza si compie. Al contrario, i realisti riescono in questa restituzione, avvalendosi di una specifica categoria narrativa:

37. Ivi, p.190.

38. Ivi, p.191.

39. Ivi, p.193.

La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, in un'estrema raffigurazione di estremi, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca⁴⁰.

2. Rifacendosi alle considerazioni di Marx ed Engels, Lukács propone un concetto di tipo molto diverso da quello tradizionalmente inteso, definendolo a partire da un preciso processo di caratterizzazione:

Dunque il tipo non è, per Marx ed Engels, il tipo astratto della tragedia classica, né il personaggio schilleriano nella sua genericità idealizzante; ma tanto meno è quello che ne hanno fatto la letteratura e la teoria letteraria di Zola e dei suoi successori: la media. Il tipo viene caratterizzato dal fatto che in esso convergono e si intrecciano in vivente, contraddittoria unità tutti i tratti salienti di quella unità dinamica in cui la vera letteratura rispecchia la vita; tutte le contraddizioni più importanti, sociali e morali e psicologiche, di un'epoca⁴¹.

40. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p.15.

41. G. Lukács, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* (1948), trad. it. *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in *Il marxismo e critica letteraria*, cit., p.46

Il tipo non è astratto, non è idealizzato e non è la media statistica. L'«article le plus important»⁴² che Lukács consacra a questo concetto è *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*⁴³, scritto nel 1936 in occasione del dibattito sul formalismo e il naturalismo che si sviluppò in Unione Sovietica nello stesso anno. Si tratta di un saggio diviso in tre parti che punta a elaborare una specifica concezione del personaggio tipico, rintracciandone la massima espressione nel romanzo realista di primo Ottocento, quello, cioè, scritto da Balzac e Scott. Come sempre, il testo è corredato da un'importante e precisa premessa ideologica, ma in questa sede esso ci interessa per la sua validità critica e per la sua chiarezza esplicativa: per questo non ci soffermeremo sulla polemica riguardo il romanzo socialista e l'eroe bolscevico – pure presente in questo saggio –, ma prediligeremo quelle parti che, proprio in virtù della loro astrazione, consentono un'applicazione che non è solo quella contingente in cui sono state scritte.

Per Lukács la tipicità del personaggio origina dalla relazione che si instaura tra la sua esperienza personale e il contesto generale. Non si tratta di una corrispondenza data a priori o insita in qualsiasi individuo, ma di una dinamica attentamente costruita da chi scrive: nella creazione del tipo agiscono due forze uguali e contrarie, per cui, da una parte, la sua esistenza individuale e le sue esperienze personali subiscono una generalizzazione concettuale che consente loro di uscire dalla propria accidentalità e assurgere a un valore universale⁴⁴; dall'altra, le condizioni generali sono concretizzate in un'azione individuale, così

42. P. Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans «Les Rougon-Macquart» d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p.12.

43. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., pp.325-377.

44. Ivi, p.332.

che non risultino troppo astratte e lontane⁴⁵. Per riuscire in questa duplice impresa il personaggio deve dotarsi di una precisa fisionomia intellettuale, ovvero di gesti e di pensieri suoi propri che gli consentano contemporaneamente di caratterizzarsi e differenziarsi rispetto agli altri individui e di mostrarsi come prodotto di determinate condizioni storico-sociali⁴⁶. La fisionomia intellettuale, infatti, rende il personaggio sia un individuo unico che un tipo rappresentativo, consentendogli di stabilire una connessione tra la propria esperienza personale e le molte esperienze universali. Lukács utilizza l'espressione "concezione del mondo" per definire questa sintesi fondamentale: «La concezione del mondo è una profonda esperienza personale dell'individuo singolo, un'espressione altamente caratteristica della sua intima essenza, e rispecchia al contempo i problemi generali dell'epoca»⁴⁷.

L'importanza che Lukács tributa al dato individuale e personale permette una concezione del tipo molto diversa dal carattere tipico tradizionale, costruito sulla ricerca dell'omologia e su una funzione classificatoria. Qui il tipo non perde la sua funzione di *sineddoche*, ma la dialettica di generale e individuale, che sottostava pure al carattere *teofrasteo*, si complica e il secondo termine finisce per assumere un valore connotativo importante. L'individualità, lungi dall'essere ridimensionata dalla tipicità, viene elevata e intensificata da quest'ultima e consente al tipo di fuoriuscire dalla sua tradizionale condizione di astrattezza e convenzionalità. In tal senso, la sintesi di generale e individuale diventa una questione di metodo compositivo («la rappresentazione dei tipi è inscindibile dalla composizione»⁴⁸): la costruzione del tipo dipende dalla capacità dell'autore di riuscire a creare situazioni estreme capaci

45. Ivi, pp.229-330.

46. Ivi, p.325.

47. Ivi, p.326.

48. Ivi, p.336.

di mettere in risalto le contraddizioni di un preciso contesto storico-sociale. La tipicità è, così, non qualcosa di già dato, ma il risultato di una precisa costruzione testuale che non ha niente a che vedere con l'imitazione minuziosa della realtà.

A tal proposito, Lukács polemizza apertamente con Zola, e in generale con il realismo postquarantottesco⁴⁹ che, obbediente al *tuer le romanesque* di Edmond Goncourt, pensa alla rappresentazione del reale come a una precisa e fedele imitazione della quotidianità, escludendo tutti quei fenomeni che non potrebbero verificarsi. Secondo Lukács, invece, la quotidianità non presenta spontaneamente gli aspetti universali e particolari della tipicità, ma è chi scrive che deve estremizzarne i contenuti e le situazioni affinché ne emergano i contrasti sociali in tutta la loro compiutezza. Chi scrive non deve fermarsi alla pur corretta imitazione della realtà, ma deve inventare a partire da quest'ultima, spingendo «alle sue ultime, estreme conseguenze» tutto ciò che in essa vi è di implicito, in modo tale da renderlo «palese e tangibile»⁵⁰. In questo senso il tipo è il superamento della realtà quotidiana. Lukács lo spiegava bene in un saggio del 1934, quando a proposito di un personaggio di *Les Paysans* di Balzac, scriveva che «un vecchio contadino francese del 1844 non avrebbe mai pronunciato queste frasi. Eppure tutta la figura e tutto ciò che Balzac le mette in bocca sono d'una naturalezza assoluta, e precisamente per il fatto che sorpassano i limiti della naturalezza d'ogni giorno»⁵¹. Anche nel saggio su Tolstoj, Lukács insiste sulla questione, vedendo nella diversa gestione della tipicità la più grande differenza tra

49. Ivi, p.341.

50. Ivi, p.335.

51. G. Lukács, *Balzac: "Les Paysans"* (1934), in *Saggi sul realismo*, cit., p.62.

le due stagioni del realismo ottocentesco⁵² e fornendo dei veri e propri strumenti per non limitarsi all'imitazione della medietà: «Il primo strumento del superamento di questo livello medio è l'invenzione di situazioni 'estreme' nelle stesse circostanze quotidiane, di situazioni che, nel loro aspetto sociale e nel loro contenuto, non solo non abbandonino, ma anzi sottolineino ancora la sfera di quelle circostanze quotidiane, e tuttavia, con il mezzo dell'estrema tensione conferiscano alle antinomie sociali la loro massima efficacia»⁵³.

È fondamentale comprendere l'importanza che Lukács tributa alla questione compositiva (anche nella citazione appena riportata si parla di «inventare») poiché è tutto qui lo scarto rispetto alla tradizione. In quest'ultima l'universale di partenza garantiva e dava per scontato una forma di riconoscimento con il tipo che nel romanzo primottocentesco, invece, è accuratamente costruita. Nel primo sistema di caratterizzazione i gesti e le parole del carattere servivano, come abbiamo visto, per passare dal piano astratto a quello concreto, ma non avevano il primario scopo di essere mimetici, diversamente nella tipizzazione lukacsiana essi assurgono prima di tutto a questo compito, poiché la costruzione di personaggi concretamente vivi diventa la condizione necessaria affinché vi sia tipicità. Lukács propone un tipo paradossale, basato su un'individualità rappresentata parossisticamente, sul «caso più esasperato»⁵⁴,

52. «La decisiva differenza di stile tra realismo vecchio e nuovo si cela nella concezione del 'tipico' nella descrizione dei personaggi. Il vecchio realismo ha riassunto le componenti essenziali del tipo nelle tendenze estreme e passionali dei singoli personaggi, portandoli in situazioni particolarmente adatte a illustrare quelle determinate tendenze sociali nelle loro estreme conseguenze.», Ivi, p.225.

53. Ivi, p.228.

54. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., p.336.

poiché «il comportamento estremo di un uomo in una situazione spinta all'estremo esprime i più profondi contrasti di un dato complesso di problemi sociali»⁵⁵. È in tal senso che utilizziamo l'espressione di dialettica: i caratteri individuali del soggetto e il contesto storicossociale che questo abita si scontrano e sintetizzano in una specifica categoria di personaggio – se non nel personaggio *tout court*, intendendo, con Lukács, il tipo come l'unico personaggio veramente vivo e riuscito.

Infine, la questione del metodo compositivo non va letta in maniera troppo determinante – la decisione da parte dello scrittore di rappresentare la tipicità non sempre ha come risultato un tipo valido (basti pensare alla critica mossa a Zola, per esempio) – ma serve a comprendere come il tipo sia qualcosa di costruito, di caratterizzato, un obiettivo da raggiungere e non un'entità astratta già data che deve essere solo rappresentata fenomenologicamente. In questo senso è bene anche precisare, sulla scorta di Eco⁵⁶, che l'ipotesi di conferire tipicità al personaggio tramite una complessa e forte fisionomia intellettuale non è che una delle molte vie percorribili. Quando infatti Lukács fa coincidere il tipo con il solo personaggio capace di legare generale e individuale attraverso una complessa concezione del mondo, esclude in realtà tutti quei personaggi, altrettanto tipici, che invece subiscono passivamente il mondo senza riuscire, discorsivamente parlando, ad articolarlo. Lukács è, in questo senso, ancora legato all'idea dell'eroe positivo

55. *Ibidem*.

56. «Per Lukács è tipico solo 'ciò che espone i contrasti sociali nella loro forma pienamente sviluppata'; ma ci pare che si dia personaggio persuasivo, e capace di essere sentito dal lettore come profondamente vero, anche là dove questo personaggio non manifesta la sua concezione del mondo, il suo modo di agire sulle cose e la sua personalità, ma la sua impersonalità, la sua assenza di concezioni, il suo modo di subire le cose senza ribellarsi», U. Eco, *L'uso pratico del personaggio*, cit., pp.202-203.

dell'estetica marxista. In questa sede, invece, è bene parlare di fisionomia intellettuale nel senso più neutro possibile, intendendo con questa espressione il modo attraverso cui certi personaggi trasmettono la propria visione del mondo, a prescindere dal giudizio etico-morale. Come vedremo, infatti, i personaggi presi in considerazione non hanno niente di ciò che il senso comune reputa positivo, sembrano anzi agire mettendolo in crisi. Eppure, lungi dall'essere un'anomalia, essi sono il prodotto coerente e plausibile del contesto storico-sociale all'interno del quale si producono le loro esistenze. La loro tipicità è la conferma che non esiste un universale di partenza, ma solo un universale che, parafrasando Goethe, emerge da tante diverse situazioni particolari.

4. *Il personaggio negativo tra eccezionalità e standardizzazione*

La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente *il generico e l'individuale*. Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio, e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che *in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico*; per il fatto che esso presenta questi momenti nel loro massimo sviluppo, nella piena realizzazione delle loro possibilità immanenti, *in un'estrema raffigurazione di estremi, che concreta sia i vertici che i limiti della completezza dell'uomo e dell'epoca*⁵⁷.

57. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p.15 (corsivo nostro).

Per ragionare sulla caratterizzazione del personaggio negativo partiamo di nuovo dalla descrizione che Lukács propone del tipo nell'introduzione ai *Saggi sul realismo* ripubblicati da Einaudi nel 1950, ma per concentrarci, questa volta, sulla parte finale della citazione. Già nel paragrafo precedente, incrociando il saggio dedicato a Balzac e *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, si era posto l'accento sulla paradossale relazione tra caso esasperato e personaggio tipico: la rappresentazione realistica non consiste, per Lukács, in una riproduzione fedele del quotidiano, quanto piuttosto nella capacità di chi scrive di estremizzare i contenuti di quest'ultimo evidenziandone il carattere tipico.

Ma come può essere tipico un personaggio negativo? I personaggi presi in considerazione in questo studio sono individui che si pongono ai margini della società e che agiscono contravvenendo proprio i valori che quest'ultima tradizionalmente propugna. Lungi dall'essere la regola, questi protagonisti sono piuttosto l'eccezione, l'errore isolato di un sistema che segue altre traiettorie. Eppure, il loro carattere estremo, enfatizzato attraverso il ricorso a repertori tematici che lo sottintendono – primi fra tutti quello della violenza e della trasgressione –, in realtà non li estromette dal ruolo di protagonisti di una narrazione collettiva. In tal senso, recuperando quanto detto da Paolo Tortonese a proposito del concetto di “caso”, anche questo definito dalla dialettica di eccezione e norma, i personaggi negativi «si collocano alle estremità di un *continuum* di senso: da una parte l'universale che sussume il singolare, dall'altra il singolare che smentisce l'universale»⁵⁸: da una parte, questi cattivi fanno parte della più ampia categoria di personaggi e costituiscono la serie di quelli negativi; dall'altra hanno una loro specifica singolarità, che non si risolve nella sintesi. Chi li racconta lavora

58. P. Tortonese (a cura di), *Le cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Garnier, 2020, p.7.

sull'intercapedine tra questi due estremi, enunciando la loro eccezionalità evidente ma insistendo anche sulla loro mediocrità implicita, da intendere qui nella sua accezione neutra di medietà⁵⁹. Emerge, così, un paradossale schema di tipizzazione che mantiene il metodo compositivo teorizzato da Lukács – per cui il tipo sarebbe il prodotto di un'«estrema raffigurazione di estremi –, ma i cui poli dialettici sono, rispetto all'originale, rovesciati ed esasperati: il generale e il particolare, trasformati in mediocrità e in eccezionalità, piuttosto che essere combinati insieme sono costretti in una coincidenza disturbante che rivela il tipico a partire da una situazione mostruosa e alienata.

I prossimi paragrafi si concentreranno sul personaggio negativo, termine ombrello utilizzato per definire genericamente individui eslegi che agiscono fuori dalle norme e le abitudini sociali, andando contro i valori percepiti come fondamentali dagli esseri umani (la famiglia, la collettività, l'individuo). Indagheremo questa macrocategoria attraverso tre sue possibili declinazioni, le quali differiscono tra loro sia da un punto di vista narratologico che tematico: il *villain*, l'eroe corrotto e l'antieroe. Ma prima di procedere è necessaria una precisazione di metodo.

La prima questione su cui ragionare, nel tentativo di definire il personaggio negativo, riguarda l'urgenza di ricorrere (anche lessicalmente) alla categoria di eroe positivo⁶⁰. Il primo, infatti, sembrerebbe poter essere descritto

59. Il finale dei romanzi è, in tal senso, eloquente: per questi personaggi non ci sono né morti né punizioni catartiche, ma il reinserimento all'interno di un contesto ordinario da cui in realtà non sono mai stati esclusi.

60. L'aggettivo è d'obbligo, intendendo qui il termine eroe nella sua accezione più neutra: «È detto eroe il personaggio cui è conferito il colorito affettivo più espressivo e vivace, quello le cui vicende sono seguite dal lettore con la maggior tensione e attenzione, quello che ne suscita la partecipazione emotiva, ne provoca la gioia e il dolore. [...] L'autore può indurre a provare simpatia per un eroe il cui carattere potrebbe suscitare

solo per litoti, elencando tutte le buone qualità di cui, a differenza del secondo, non dispone. Eppure, il personaggio negativo non si esaurisce nel contravvenire al modello eroico, ma presenta tante e varie declinazioni che lo pongono in una posizione ora opposta e ora decisamente prosima all'eroe tradizionale. Più probabilmente la necessità di ricorrere a quest'ultimo si spiega tenendo conto della sua centralità nella letteratura occidentale almeno fino alla nascita del romanzo moderno, in cui ha occupato a lungo il ruolo di protagonista, relegando gli antenati dei personaggi negativi a posizioni narratologicamente marginali. Tale subordinazione è spiegabile attraverso due prescrizioni che per secoli hanno condizionato a prescindere la cultura letteraria: il platonismo estetico e la divisione degli stili, vale a dire l'obbligo di raccontare storie edificanti utilizzando una precisa forma letteraria⁶¹.

La prima attestazione teorica dell'estetica classicista è presente nella *Poetica* di Aristotele⁶² e ha goduto di buona

l'avversione del lettore nella vita privata», B. Tomaševskij, *I formalisti russi*, cit., p.339. Tuttavia in questo testo con il termine eroe si intende qualsiasi personaggio, principale o secondario che sia, e non per forza il protagonista di cui parla Tomaševskij. Si è occupato della non necessaria coincidenza tra eroe e protagonista A. Bernardelli, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci, 2017, soprattutto il capitolo I.

61. G. Mazzoni, *Politeismo e imperfezione: la morale nel romanzo moderno*, in *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, P. Tortonese (a cura di), Roma, Bulzoni, 2007, p.37; si veda anche G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.112-137; T. G. Pavel, *Le vite del romanzo*, cit..

62. «Ora, siccome gli imitatori imitano persone che agiscono, e queste persone non possono essere altrimenti che o nobili o ignobili, – perché i due unici criteri su cui si fonda la diversità dei caratteri possiamo pur dire che siano sempre questi, e tutti gli uomini infatti differiscono nel carattere in quanto sono virtuosi o non virtuosi, – [costoro dunque imiteranno] o uomini migliori

salute almeno fino alla fine del Settecento, determinando una rappresentazione moralisticamente guidata dei personaggi negativi, sempre percepiti come abietti, inferiori, ignobili, e per questo relegati a ruoli e generi secondari e sempre alla mercé di un'impietosa giustizia poetica. Anche gli studi su queste due macrocategorie riflettono una sostanziale disparità: se infatti la bibliografia sull'eroe positivo è ampia e variegata⁶³, quella sul personaggio negativo è meno vasta e quasi completamente polarizzata su una sua specifica accezione, quella dell'antieroe⁶⁴. Posto quindi che il rapporto tra questi due archetipi non è per forza di filiazione, quanto piuttosto di dispari compresenza, utilizzare il più rodato eroe positivo come unità di misura

di noi o peggiori di noi o come noi», Aristotele, *Poetica*, cit., 1448 a 1-5.

63. A solo titolo di esempio e con nessuno scopo di esaustività: T. Carlyle, *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History* (1841), London, Electric Book Co, 2001; J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (1949), *L'eroe dai mille volti*, Milano, Feltrinelli, 1958; C. M. Bowra, *Heroic Poetry*. London, Macmillan, 1966; W. L. Reed, *Meditations on the Hero*, New Heaven, Yale University Press, 1974; D. A. Miller, *The epic hero*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000; ma penso anche alla recente collana *Eroi* de Il Mulino che analizza singolarmente varie tipologie di eroi (eroi dell'amore, della guerra, della libertà, ecc.).

64. Ancora a solo titolo di esempio: R. Giraud, *The Unheroic Hero*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1957; A. H. Pasco, *Sick Heroes: French Society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*, Exeter, University of Exeter Press, 1997; V. Brombert, *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999; D. Simmons, *The Anti-Hero in the American Novel: From Heller to Vonnegut*, London, Palgrave Macmillan, 2008; S. Albertazzi, *Belli e perdenti: antieroi e posteroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando, 2012.

può rivelarsi utile per ricostruire in modo chiaro lo spazio occupato da quello negativo.

4.1. «Where is that viper? Bring the villain forth»

Tra il XVI e il XVII secolo l'estetica classicista sopravvive attraverso specifiche strategie narrative, volte a regolare e controllare una sempre più massiccia presenza di situazioni e personaggi moralmente problematici. La giustizia poetica, l'autocorrezione dell'eroe, le prefazioni e i titoli esplicativi⁶⁵ sono tutti mezzi attraverso cui addomesticare il male che comincia a trovare una sua rappresentazione seria: se il cattivo c'è, alla fine, o viene punito o si pente in via definitiva e risolutiva, e la sua presenza narrativa, proprio per questa redenzione, diventa fondamentale per i fini edificanti dell'opera⁶⁶. Nonostante la cultura letteraria occidentale di questo periodo sia popolata da eroi esemplari e ideali⁶⁷, tentati dal male e a volte cedevoli, ma profondamente incorruttibili – pena la morte (anch'essa esemplare) –, è proprio nella letteratura di questi secoli, e più precisamente nel Seicento, che vanno rintracciati i primissimi antenati di due delle tre tipologie di personaggio negativo

65. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.137-144.

66. «[...] per la riuscita letteraria dell'opera risultano tuttavia indispensabili proprio quei personaggi negativi – che si convertano o che risultino irredimibili – contro i quali si indirizza il messaggio morale.» F. Fiorentino, *Cattivi romanzeschi tra Settecento e Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, IV, Torino, Einaudi, 2003, p.570; del resto Huet nel 1670 scriveva chiaramente che il fine dei romanzi è istruire chi legge, mostrando sempre il vizio punito e la virtù ricompensata, P. D. Huet, *Traité de l'origine des romans* (1670), trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977.

67. T. G. Pavel, *Le vite del romanzo*, cit., e precisamente il capitolo VI, *Il nuovo idealismo*, pp.173-194.

che intendiamo analizzare in questa sede, ovvero quella del villain e dell'eroe corrotto.

Personaggio tradizionalmente bidimensionale, il *villain* è il cattivo per eccellenza, un individuo, cioè, che agisce con il preciso scopo di commettere il male e la cui caratterizzazione ruota sostanzialmente intorno a questo unico motivo. Volendo utilizzare l'eroe positivo come bussola, possiamo immaginare il *villain* in una posizione opposta a quella del personaggio esemplare che domina i romanzi scritti fra metà Cinquecento e metà Settecento. Se i secondi, come già gli eroi e le eroine del romanzo greco, resistono strenuamente a un mondo ostile che attenta costantemente alla loro virtù, i primi sono coloro che altrettanto tenacemente praticano il vizio, insidiando proprio i buoni di cui sopra. In entrambi i casi si tratta di una caratterizzazione che Pavel ha definito ideografica⁶⁸, e che in parte rimanda al metodo deduttivo che abbiamo analizzato a proposito di Teofrasto: i personaggi non sono costruiti attraverso l'imitazione della realtà empirica, sono piuttosto l'espressione fenomenologica di un concetto astratto, che in questo caso specifico è il vizio o la virtù.

Particolarmente presente nei romanzi settecenteschi e ottocenteschi, il *villain* vanta tra i suoi antenati letterari alcuni cattivi di Shakespeare e guarda al cardinale Richelieu come suo modello reale, infine annovera tra i suoi rappresentanti più illustri il Lovelace di Richardson, il Valmont

68. «Dal momento che l'idea guida è un'idea astratta, i romanzi tendono a essere poco verosimili. Affinché l'idea si imprima bene nella mente del lettore, semplificano ed esagerano le caratteristiche dei personaggi (la virtù di Cariclea, il valore di Parzival) e degli antagonisti (la crudeltà di Arsace e Clinschor) a danno delle loro qualità contingenti, che sono deliberatamente ignorate. La focalizzazione esclusiva sui tratti essenziali crea personaggi che appaiono relativamente piatti, ma le cui doti raggiungono un'intensità eccezionale». Ivi, p.109.

di Laclos, i sadici di Sade e l'Uriah Heep di Dickens⁶⁹. Sebbene in un primo momento, soprattutto nel Settecento, esso coincida quasi esclusivamente con la figura del libertino, il *villain* è più in generale un individuo immorale, dominato dalla cupidigia e dal desiderio di sopraffazione. Nasce come «personaggio piatto»⁷⁰, la sua personalità ruota tutta intorno al motivo della dissoluzione, e la sua funzione principale è mettere a repentaglio la virtù del o della protagonista, non è dotato di spessore psicologico e le sue azioni sono mosse da un onnivoro, e per questo ermetico, desiderio di prevaricazione.

Lo Iago di Shakespeare è in questo senso il prototipo del *villain*: mosso dalla sete di vendetta per non aver ottenuto una carica militare, il più cattivo delle tragedie elisabettiane⁷¹ ordisce un intrigo ai danni di Otello che si concluderà con la morte di quest'ultimo, di Desdemona, di Emilia e di Roderigo. I motivi che spingono Iago a distruggere l'esistenza del Moro e quindi i suoi rapporti umani più importanti (quello coniugale con Desdemona e quello amicale con Cassio) variano nel corso dell'opera⁷² e si rivelano, proprio per questa loro mutevolezza, assolutamente inconsistenti: l'incomprensibilità delle ragioni che

69. F. Fiorentino, *Cattivi romanzeschi tra Settecento e Ottocento*, cit., pp.565-588.

70. E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), trad. it. *Gli aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000.

71. B. Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*, New York, Columbia University Press, 1958, p.3.

72. W. Shakespeare, *Otello*, in *Le tragedie*, vol.IV, Milano, I Meridiani Mondadori, 1976. Sono quattro in tutto le motivazioni addotte da Iago: la preferenza accordata da Otello a Cassio nella carica di luogotenente (I, i, vv.8-73), il sospetto che Otello abbia sedotto sua moglie Emilia (I, iii, vv.383-387), l'attrazione che sente per Desdemona e la possibilità che Cassio possa sedurre Emilia (II, i, vv.289-310).

effettivamente spingono l'alfiere di Otello a mettere in atto un piano tanto distruttivo ingigantisce la statura malvagia e oscura di questo personaggio, il quale pare mosso, alla fine, da un semplice e gratuito, e per questo ancora più inquietante, desiderio di sopraffazione. Il conclusivo mutismo di Iago («Non chiedetemi nulla. Quello che sapete, sapete! / Da questo momento non dirò più una parola⁷³») contribuisce all'effetto, determinando quello che la critica ha definito “il mistero di Iago” e che nel tempo è stato oggetto di una duplice e opposta interpretazione: da una parte, si è cercato a fatica di rintracciare dietro questa figura una profondità inenarrabile e in conoscibile, per cui le sue azioni sarebbero in realtà tragicamente ed eroicamente mosse dall'ingiustizia effettivamente subita⁷⁴; dall'altra, molto più semplicemente, si è ammesso che il silenzio di Iago non nasconderebbe nessuno spessore, ma sarebbe l'estrema soluzione di una logorroica e sconclusionata ricerca di inutili motivazioni, per cui «probabilmente dietro tutta questa mutevolezza non si nasconde nessuno Iago, ma soltanto un ganglio avvelenato e velenoso di brame votato al male»⁷⁵. È in quest'ultima interpretazione che il cattivo shakespeariano assurge al ruolo di *villain* per

73. W. Shakespeare, *Otello*, cit., V, ii, vv.334-335.

74. Vanno in questa direzione gli studi che propongono uno Iago romantico, si veda ancora B. Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*, cit., pp.4 e segg..

75. H. Granville-Barker, *Othello*, in *Prefaces to Shakespeare*, Londra, Sidgwick and Jackson, 1946, p.219; in generale si veda anche tutto il primo capitolo del già citato testo di Spivack che, ragionando su Iago, si sofferma anche sui moventi e sulla ricezione critica; inoltre tornano su questa figura e ragionano sull'assenza di giustificazioni per le azioni di Iago M. Fusillo e S. Ercolino, i quali propongono però un'analisi che insiste sulla assenza di empatia generata dal personaggio, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022, cap. II, par.1, ed. digitale.

eccellenza: alla fine della tragedia Iago perde ogni connotato umano, Ludovico lo paragona a una vipera⁷⁶, Otello esclama: «Guardo se hai i piedi di demonio»⁷⁷.

All'inizio dell'Ottocento gli apparati moralistici che dominavano il romanzo iniziano a venire meno: lo scopo di chi scrive è registrare la realtà nella sua assoluta verità, senza l'obbligo di esprimersi riguardo il bene e il male, anche correndo il rischio di essere immorale. Tra essere umano e società si instaura un rapporto di dipendenza, per cui le azioni del primo sono fortemente condizionate dalla seconda: «L'essere umano non è né buono né cattivo: nasce con degli istinti e delle inclinazioni. La società, lungi dal corromperlo come sosteneva Rousseau, in realtà lo perfeziona e lo rende migliore; ma allo stesso tempo l'interesse personale fa emergere anche i suoi lati peggiori»⁷⁸. L'importanza tributata al contesto spinge molti autori a cercare di comprendere i motivi che si celano dietro l'azione malvagia, si indagano, quindi le dinamiche sociali, storiche e personali che potrebbero averla determinata⁷⁹. I personaggi vengono sottoposti a quel profondo scavo psicologico assente in Iago, e diventano, per questo, più complessi, riflessivi e tormentati. Raskol'nikov e Stavrogin sono, in modo diverso, rappresentativi di questa tipologia di cattivo che non si esaurisce più nella pratica del vizio, ma si dota di un preciso e titanico fascino oscuro. Ancora una volta il prototipo va rintracciato nel Seicento, ma non siamo più nel territorio del *villain* bidimensionale.

76. W. Shakespeare, *Otello*, cit, V, ii, v.165.

77. Ivi, v.166.

78. H. De Balzac, *Avant-propos à la Comédie humaine*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Perigi, Houssiaux, 1855, vol.1, p.23.

79. F. Fiorentino, *Cattivi romanzeschi tra Settecento e Ottocento*, cit., pp.580-584.

4.2. *L'arcangelo perduto o l'eroe corrotto*

In *A Preface to Paradise Lost*, C. S. Lewis inserisce il Satana di Milton nella lunga schiera di personaggi negativi, facili da tratteggiare poiché per farlo «basta liberare con l'immaginazione le cattive passioni che nella vita reale sono sempre tenute a freno»⁸⁰, di cui fanno parte anche Iago e Becky Sharp. E in effetti tra il cattivo shakespeariano e quello miltoniano ci sono diverse affinità, e la loro presunta semplice caratterizzazione non è tra le più interessanti. Come Iago, Satana si sente tradito da una mancata investitura (Dio ha scelto suo Figlio come vicario⁸¹) e decide di vendicarsi: convince gli altri angeli dell'offesa subita, insinua dubbi riguardo la bontà della scelta di Dio e raccoglie un esercito per ribellarsi contro quest'ultimo. Come Iago, Satana è dotato di grande eloquenza e ci parla attraverso lunghi soliloqui. Ma se i monologhi del primo si presentano come brani contraddittori in cui il personaggio cerca a tutti i costi, in un assurdo climax ascendente, di motivare la propria gratuita cattiveria, i soliloqui del secondo sono invece i luoghi testuali in cui il cattivo miltoniano riflette, tormentato, sulla propria condizione di escluso e sulle proprie azioni malvagie. Satana è dotato di una consapevolezza⁸² totalmente assente in Iago («La coscienza risveglia la disperazione / fino allora assopita, risveglia l'amara memoria / di ciò che fu, che è, che dovrà essere / anche peggiore di questo, se azioni peggiori /

80. C. S. Lewis, *A preface to Paradise Lost: being the Ballard Matthews lectures, delivered at University College, North Wales, 1941*, London, New York, Oxford University Press, 1959, p.98.

81. J. Milton, *Paradise Lost* (1674, la prima edizione è del 1667), trad. it. *Paradiso perduto*, Torino, Einaudi, 1992, V, vv.657-665.

82. H. Gardner, *Milton's 'Satan' and the Theme of Damnation in Elizabethan Tragedy*, in *A reading of Paradise Lost*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p.115.

inducono peggiori sofferenze»⁸³) ed è proprio quest'ultima caratteristica a determinarne lo statuto eroico a lungo discusso dalla critica miltoniana⁸⁴ e su cui ci interessa ragionare in questa sede.

Secondo Gardner l'Arcangelo perduto rientra a tutti gli effetti nella categoria di eroe tragico, sia da un punto di vista formale che tematico:

È una figura di straordinaria grandezza e forza eroica, sviluppato con intensa drammaticità. In un primo momento, lo vediamo impegnato in imprese titaniche, sempre al centro di scontri carichi di tensione: incita i suoi seguaci apatici, attende il proprio momento nel grande dibattito, affronta il Peccato, la Morte e persino il Caos, e lancia provocazioni ai suoi avversari angelici. Ma ciò che più colpisce è che ci viene presentato attraverso lo stesso espediente con cui i grandi drammaturghi elisabettiani rendevano vivi e memorabili i loro eroi tragici: il soliloquio⁸⁵.

A differenza dell'eroe epico, quello tragico non assurge mai al ruolo di modello, non diventa mai, cioè, oggetto di ammirazione e di emulazione, pur disponendo delle stesse virtù del primo⁸⁶. Abitato da una perenne conflittualità, su di esso grava un destino inconoscibile che, da una parte, priva le sue azioni di grandezza epica, e dall'altra non lo esime da una responsabilità che alla fine si rivela gravida di letali sensi di colpa. L'eroe tragico agisce e quando

83. J. Milton, *Paradiso perduto*, cit., IV, vv.23-26.

84. Si veda soprattutto J. M. Steadman, *The Idea of Satan as the Hero of 'Paradise Lost'*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 120, 4, 1976, pp.253-294.

85. H. Gardner, *Milton's 'Satan' and the Theme of Damnation in Elizabethan Tragedy*, cit., p.112.

86. D. Miller, *The epic hero*, cit., p.8.

scopre il peso delle proprie scelte vive nel tormento⁸⁷, proprio come Satana che, nel IV libro del *Paradiso perduto*, rimpiange l'Eden da cui è stato cacciato a causa della sua ribellione⁸⁸.

Eppure, più che quest'etichetta, per i personaggi che discendono dall'eroe miltoniano, sembra funzionare particolarmente un'altra definizione, meno fortunata, con cui pure si è cercato di descriverlo, quella di «eroe corrotto»⁸⁹. In questo senso Satana sarebbe dotato, proprio come l'eroe epico, di tutta una serie di virtù (coraggio, forza, temperanza, carisma) che al loro stato teorico risultano moralmente neutre e che si determinano in base al fine, buono o cattivo, per cui esse vengono adoperate⁹⁰. Le qualità di cui Satana dispone sono utilizzate per attentare il regno di Dio e poi quello degli esseri umani: il suo coraggio è al servizio di questa missione, la sua eloquenza serve ad arruolare adepti che vi partecipino attivamente, il suo ingegno si traduce nelle innumerevoli modalità con cui corrompe Adamo ed Eva. Satana non è vizioso come Iago, ma è corrotto perché le sue qualità eroiche sono investite per un fine malvagio⁹¹ – uno scopo, questo, che mantiene in ogni caso una sua legittimità e che, a differenza del piano malefico del personaggio shakespeariano, è coerentemente argomentato. Il male, quindi, non è liquidato come vizio e non è la diretta conseguenza della dissolutezza, ma presenta un complesso eroismo nero, per cui Gardner può affermare: «Ci aspetteremmo un 'serpente infernale' e invece Milton tratteggia un 'Arcangelo perduto'. [...] Se Satana

87. Ivi, pp.6-9.

88. J. Milton, *Paradiso perduto*, cit., IV, vv.32-113.

89. J. M. Steadman, *The Idea of Satan as the Hero of 'Paradise Lost'*, cit., p.255.

90. *Ibidem*.

91. Non è un caso che questo personaggio sia stato considerato un eroe della libertà, capace di gettare un'ombra oscura su un Dio invece tirannico e soverchiante.

fosse stato un semplice Iago non avremmo avuto alcuna difficoltà [a condannarlo], il problema è che Satana è un Macbeth»⁹².

Volendo quindi localizzare l'eroe corrotto, possiamo immaginarlo come una variazione di quello epico, o al limite immaginarlo come un eroe, sì tragico, ma a tinte più fosche, perché meno assediato dal senso di colpa, essendo questo ridimensionato, almeno nella contemporaneità, da un contesto che in parte deresponsabilizza e spiega. A differenza del *villain* la malvagità dell'eroe negativo non è mai inspiegabile, ma sempre contestualizzata da uno scavo psicologico che ne determina la natura di personaggio tondo⁹³; l'eroe corrotto non ci repelle, ma ci attrae esercitando su di noi un fascino nero che, guidandoci verso la comprensione e l'empatia, ci destabilizza⁹⁴.

4.3. «Né cattivo, né buono»: l'antieroe

La categoria di antieroe è quella che per essere definita necessita, più di tutte, di un contraddittorio, come del resto lascia intendere il termine stesso che, anche etimologicamente, sottintende l'assenza o il rovesciamento di un modello di partenza⁹⁵: l'eroe. Le storie che riguardano quest'ultimo riposano sul modello narrativo dell'avventura, per cui l'azione svolge un ruolo fondamentale all'interno della narrazione e l'esistenza del personaggio è scandita per tappe significative, disposte secondo un preciso schema ascensionale. Campbell distingue tre fasi fondamentali di questa parabola (separazione, iniziazione

92. H. Gardner, *Milton's 'Satan' and the Theme of Damnation in Elizabethan Tragedy*, cit., p.120.

93. E. M. Forster, *Gli aspetti del romanzo*, cit..

94. Sulla relazione empatica che si sviluppa con questi personaggi si veda ancora S. Ercolino, M. Fusillo, *L'empatia negativa. Il punto di vista del male*, cit., capitolo II.

95. V. Brombert, *In Praise of Antihero*, cit., pp.1-2.

e ritorno) che, come espressione ingigantita dei riti di passaggio, costituiscono «l'unità nucleare del monomito»: *«L'eroe abbandona il mondo normale per avventurarsi in un regno meraviglioso e soprannaturale; qui incontra forze favolose e riporta una decisiva vittoria; l'eroe fa ritorno dalla sua misteriosa avventura dotato del potere di diffondere la felicità fra gli uomini»*⁹⁶.

L'eroe, quindi, è anzitutto un personaggio in movimento, disposto ad allontanarsi dalla tranquillità quotidiana mettendo in pericolo la propria vita. Lo spazio all'interno del quale si muove è costruito per opposizione a quello che si lascia temporaneamente alle spalle: se infatti quest'ultimo – generalmente identificabile con la casa – è mondano, tradizionalmente femminile e costruito intorno ai motivi della cura e dell'accudimento, lo spazio eroico è invece soprannaturale, ovviamente maschile e quindi dominato dal pericolo e dalla violenza⁹⁷. L'eroe, soprattutto epico, è un uomo che agisce e che, anzi, più precisamente guerreggia:

La priorità della poesia eroica è raccontare un'azione [...]. Se ha un principio dominante è che il grande uomo deve attraversare un'ordalia per dimostrare il proprio valore; si tratta di solito di un'azione violenta che, non solo richiede coraggio, resistenza e intraprendenza, ma che, implicando il rischio della vita, lo costringe a mostrare anche fino a che punto è disposto a spingersi⁹⁸.

96. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, cit., pp.33-34 (corsivo nel testo), il saggio suddivide ulteriormente le tre fasi fondamentali rilevate inizialmente; pertanto vi si rimanda in generale per un approfondimento di questo preciso aspetto della figura eroica.

97. M. Featherstone, *The Heroic Life and Everyday Life*, in «Theory, Culture & Society», 9, 1, 1992, pp.159-182.

98. C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, cit., p.48.

La battaglia consente all'eroe di elevarsi rispetto agli uomini ordinari e di mostrare, così, le doti che ne determinano lo statuto eroico⁹⁹. Per questo motivo, l'azione avventurosa (non per forza bellicosa come nel caso dell'eroe epico) diventa lo strumento principale attraverso cui il personaggio eroico si emancipa fattualmente e/o simbolicamente dall'ordinarietà confortevole e domestica.

L'antieroe, al contrario, è il campione dell'inazione: costretto a un'eterna stasi, non è coinvolto in nessuno dei riti di passaggio sopra nominati e, piuttosto che elevarsi dall'ordinarietà, ne diventa apaticamente la vittima mediocre. Quando Dostoevskij utilizza l'espressione per definire il suo uomo del sottosuolo è perfettamente consapevole di questa sovversione: «in un romanzo ci vuole un eroe, e qui sono stati raccolti apposta tutti gli elementi di un anti-eroe»¹⁰⁰, e in effetti il protagonista delle *Memorie* è probabilmente tra i migliori esemplari di questa categoria¹⁰¹.

99. «Occupandosi dell'azione e dell'importanza del coraggio, le figure principali della poesia eroica sono uomini che mostrano un grande valore, anche perché le loro abilità sono in qualche modo speciali [...]. Nella maggior parte della poesia eroica si tratta di qualità sostanzialmente umane, ma portate oltre i limiti ordinari dell'umanità [...]. L'eroe suscita ammirazione anzitutto per l'abbondanza di queste capacità, solitamente presenti negli uomini comuni in misura minore [...]. Per questa ragione, la poesia eroica può riguardare un'azione in cui un uomo mette in gioco la propria vita in nome di ciò che idealmente sente di dover essere. Il contesto più ovvio per un'azione di questo tipo è la battaglia, che infatti compare nella più gran parte della poesia eroica», Ivi, p.90.

100. F. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja* (1864), trad. it. *Memorie del sottosuolo*, Torino, Einaudi, 1942, p.131.

101. Non è l'unico e non è il primo, per quanto riguarda i possibili antenati del protagonista dostoevskijano si veda G. Steiner, *Tolstoj or Dostoeksky* (1959), trad. it. *Tolstoj o Dostoevskij. Il confronto tra la concezione epica e la concezione tragica dell'esistenza*, Milano, Garzanti, 1995 [2005],

All'avventura eroica l'uomo del sottosuolo contrappone una introspezione totalizzante e uno stanziamento radicale («Anche prima stavo in quest'angolo, ma ora in quest'angolo mi sono stabilito»¹⁰²). Il romanzo si presenta, infatti, come il monologo ossessivo e aggressivo¹⁰³ di un individuo che ha deciso di fare della sua vita abietta e malata l'oggetto principale della sua narrazione¹⁰⁴ e che, alla dimensione spaziale aperta dell'eroe epico, oppone spazi angusti e isolati, ora definiti come «cantuccio», ora come «il mio angolo»¹⁰⁵.

pp.210-224; per personaggi a lui affini V. Brombert, *In Praise of Antiheroes*, cit., il cui capitolo IV è dedicato proprio a *Memorie del sottosuolo*, preceduto e seguito da capitoli dedicati ad altri antieroi che lo stesso Steiner accosta a quello dostoevskijano; infine, riferimento imprescindibile per lo studio dell'opera è M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1929), trad. it *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 2002.

102. F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, cit., p.7.

103. V. Brombert, *In Praise of Antiheroes*, cit., p.31.

104. A questo apparente onanismo si contrappone in realtà uno schema dialettico che, come anticipa la nota dell'autore posta in esergo, insiste sul portato contemporaneamente individuale e collettivo dell'esperienza del protagonista. Non a caso alla prima persona che apre il romanzo («Sono un uomo malato... Sono un uomo maligno. Non sono un uomo attraente» p.5) si oppone verso la fine del romanzo un discorso più universale che sancisce il rapporto tra l'uomo del sottosuolo e gli altri («[...] tutti noi ci siamo disabituati alla vita, tutti zoppichiamo, chi più chi meno», p.131). Inoltre l'apparente disinteresse verso il lettore virtuale («Ora voglio raccontarvi, signori, sia che desideriate o non desideriate sentirlo, perché non ho saputo diventare nemmeno un insetto», p.8) cela in realtà un bisogno sostanziale dell'altro, sia come interlocutore sia come sistema etico-morale rispetto al quale le azioni del protagonista possono presentarsi come abiette.

105. Analogamente la casa e la città: «La mia camera è misera, brutta, all'estremo della città. [...] Ma rimango a Pietroburgo;

L'azione eroica è sostituita da una claustrofobica irrisolutezza («Non solamente non sono riuscito a diventare maligno, ma niente addirittura: né cattivo né buono, né mascalzone né onesto, né eroe né inetto»¹⁰⁶) che anziché innalzare l'uomo verso dio lo costringe, appunto, nel sottosuolo. In questo senso è interessante notare come alla natura semidivina dell'eroe si opponga qui una natura invece bestiale, e secondo Steiner animalesca e semi-umana¹⁰⁷, per cui il protagonista, anziché procedere secondo uno schema ascensionale che ambisce al soprannaturale, prova invece un'aspirazione degradante verso il basso, e che ha comunque esito fallimentare («Vi dirò solennemente che molte volte ho voluto diventare un insetto. Ma perfino di questo non sono stato degno»¹⁰⁸). L'individualità prende il posto della collettività e il male, come scopo, si sostituisce al bene:

all'armonia cosmica, che intende assorbire l'umanità nella necessaria legalità dell'universo, l'uomo [del sottosuolo] oppone il suo diritto di combattere arbitrariamente le verità vincolanti della matematica; e alla pretesa razionalità della vita, che vuol essere la guida infallibile anche della condotta umana, l'uomo oppone l'indipendenza del

non me ne andrò da Pietroburgo!», F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, cit., p.7.

106. Ivi, p.7.

107. «L'origine della simbologia dostoevskiana dell'insetto deriva, come è stato notato, da Balzac. Quello che è nuovo e tremendo è l'uso di queste immagini per 'inumanizzare' e disumanizzare l'uomo. [...] La mitologia antica parlava di uomini che erano semidei; quella post-dostoevskiana descrive scarafaggi che sono semi-uomini.», G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., pp.220-221.

108. F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, cit., p.7.

suo volere, che può essere arbitrario al punto da desiderare deliberatamente l'infelicità¹⁰⁹.

A differenza dell'eroe, l'esperienza dell'antieroe è all'insegna dell'inazione. Il protagonista delle *Memorie* rivendica la propria indifferenza, la propria emarginazione, e predilige un'intensa e profonda attività cerebrale che però non trova alcun riscontro nella realtà fattuale (se non nel determinare un ulteriore approfondimento – proprio come nell'ultimo incontro tra l'uomo del sottosuolo e Liz). Il «masochismo bilioso»¹¹⁰ dell'antieroe, però, tradisce un odio profondo verso la società che questi abita, e la scelta di indirizzarlo verso se stesso è la naturale conseguenza del riconoscersi come prodotto plausibile di quest'ultima.

5. Personaggi negativi tipici

Il concetto di eroe non è definitivo e stabile, ma è mutevole e segue i cambiamenti storici, sociali e culturali. Lo studio dei dizionari attesta, in tal senso, una vera e propria degradazione del suo statuto¹¹¹: l'eroe è prima un semidio, poi un uomo capace di gesta straordinarie, infine colui che, occasionalmente, dà atto di una certa nobiltà¹¹². Una differenza ulteriore si stabilisce poi tra eroismo epico ed eroismo romanzesco, ne danno prova, tra gli altri, gli importanti saggi di Lukács e Bachtin¹¹³. Altrettanto instabili sono, infine, le nozioni di *villain*, eroe corrotto e antieroe, come dimostra l'ubiquità di molti personaggi, emblematici per più di una categoria.

109. L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993, p.26.

110. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, cit., p.223.

111. D. Miller, *The Epic Hero*, cit., pp.1-6.

112. Ivi, p.2.

113. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit.; M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., pp.445-482.

Iago, Satana e l'uomo del sottosuolo, pur definendosi per antitesi all'eroe positivo, trattengono una certa eccezionalità: il primo è un cattivo puro e fuori dal mondo; il secondo è un nemico orgoglioso e grandioso, capace di motivare le proprie azioni e le proprie emozioni; il terzo, per quanto apatico, rivendica consapevolmente la propria condizione. Certamente i personaggi di Shakespeare e Milton sono meno tipici di quello dostoevskijano, che è anche l'unico protagonista romanzesco preso in considerazione. In tal senso, questa breve panoramica costruisce un percorso che dal personaggio negativo eccezionale arriva a un personaggio negativo possibile. *American Psycho*, *L'Avversario* e *La natura è innocente* aggiungono un'ulteriore categoria a questo spettro di possibilità, quella del personaggio negativo mediocre, privo, cioè, della fisionomia intellettuale di cui parla Lukács: l'uomo del sottosuolo sa di essere tipico, il suo monologo traduce un'importante consapevolezza e tradisce un altrettanto profonda capacità introspettiva, il protagonista delle *Memorie* è ancora un eroe problematico dotato di una sua concezione del mondo. Al contrario, i personaggi di *American Psycho*, *L'Avversario* e *La natura è innocente* si definiscono per un'inquietante superficialità ontologica, sono incapaci di rielaborare la propria esistenza e di accumulare esperienza. L'eccezionalità intrinseca all'azione malvagia si perde nella mediocrità esistenziale di questi protagonisti, la cui tipicità risiede, come vedremo, in una mortifera, omologante e vuota spinta vitalistica.

La tipicità dei personaggi negativi presi in considerazione in questo libro non è un'eccezione nel panorama letterario ipercontemporaneo. Come gli altri *media*, anche la letteratura ha visto un'importante crescita di cattivi, molti dei quali recuperati di peso dalla cronaca nera: Edmund Kemper (nel romanzo Al Kenner) di *Avenue des Géants* (2012); Marat Bazarev, Andrej Čikatilo e Gesualdo da Venosa, rispettivamente di *Il demone a Beslan* (2011), *Il*

giardino delle mosche: vita di Andrej Čikatilo (2015) e di *Madrigale senza suono* (2019); Josef Fritzl, personaggio secondario di *Elisabeth* (2011) e *Claustria* (2012). Un discorso a parte si potrebbe fare sui personaggi fascisti e nazisti, per cui è possibile citare Maximilen Aue di *Le Benevole* (2006), l'Hitler di Giuseppe Genna (*Hitler*, 2008) e di René Jauffret (1889, 2023), il Mussolini di Antonio Scurati (*M. Il figlio del secolo*, 2018; *M. L'uomo della provvidenza*, 2020; *M. Gli ultimi giorni dell'Europa*, 2022; *M. L'ora del destino*, 2024; *M. La fine e il principio*, 2025). Non mancano nemmeno gli antieroi, gli inetti contemporanei, di cui Michel Houellebecq è in assoluto tra i più interessanti ritrattisti, o i trasgressori romanzeschi *tout court*, come i pedofili inventati di Amy M. Homes (*La fine di Alice*, 1996) e di Giulio Mozzi (*Le ripetizioni*, 2021), veri e propri grimaldelli per aprire un'indicibilità comune. Si tratta in tutti i casi di testi che, a partire da soggettività in vario modo eccezionali, ricostruiscono con esiti più o meno felici la banalità pure intrinseca di queste esistenze. Più complesso, invece, è rintracciare personaggi negative capaci di rivelarsi mediocri: la Medea di Christa Wolf (*Medea. Voci*, 1996), la bambinaia assassina di Leïla Slimani (*Ninnananna*, 2016), la madre esausta e solo potenzialmente omicida di Antonella Lattanzi (*Questo giorno che incombe*, 2021) trattengono, per esempio, una eroicità di base, spesso sostenuta da un bisogno quasi titanico di trasgredire. Si tratta di una caratterizzazione per cui il polo della generalità ha molto poco a che fare con la standardizzazione e con la mediocrità, e che, proprio per questo, meriterebbe un libro a parte.

DIALETTICA E TEORIA:
LA NATURA È INNOCENTE DI WALTER SITI

1. Dialettica come macrostruttura: una panoramica

La coerenza della produzione letteraria di Walter Siti è imputabile principalmente a due importanti ricorrenze: un uso sapiente e più o meno esibito del genere autofinzionale, aspetto su cui la critica letteraria si è ampiamente soffermata¹, e il ricorso puntuale a un preciso repertorio tematico² che, miniaturizzato in *Scuola di nudo*³, suo primo romanzo, presenta tante e varie declinazioni nelle opere

1. A. Casadei, *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002; F. Giglio, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo, 2008; R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.; D. Giglioli, *Senza trauma*, cit.; C. Jacobi, *Proust dixit? Réceptions de 'La Recherche' dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martin Gaité et Walter Siti*, Bonn, Vandenhoeck&Ruprecht, 2016; L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

2. Secondo un elenco dello stesso autore: «I culturisti, naturalmente, l'opposizione eros/agape, l'inferiorità sociale dei genitori, la fatica del sentimento senza desiderio (e viceversa), le prove di "romanaccio", l'attrazione per il denaro e per la forza, il sadomasochismo, perfino alcuni micro-miti come la Sirenetta o il matrimonio immaginario (alchemico?)», W. Siti, *Postfazione. E adesso?*, in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014, p.1041.

3. «Pensandolo come libro solitario e (per me) definitivo, dovevo metterci dentro tutto. Rileggendolo ora, dopo vent'anni, mi ha fatto l'impressione di un ordigno inesplorato, di un mini-universo pochi secondi dopo il big bang. Ci sono, miniaturizzati, tutti i temi che mi si sono dispiegati in seguito; come se la mia intera produzione successiva fosse già lì, rattrappita e fetale.», *Ibidem*.

successive. La pratica dell'*autofiction* è dominante soprattutto nella trilogia di *Il dio impossibile* (*Scuola di nudo*⁴, *Un dolore normale*⁵ e *Troppi paradisi*⁶) e in *Exit strategy*⁷, «quarto tempo»⁸ di quest'ultima; sopravvive come fantasma da cui emanciparsi (Siti, in *Troppi paradisi*, utilizza il pregnante verbo «espellere»⁹), considerando la produzione non puramente autofinzionale¹⁰, in *Il contagio*¹¹, *Autopsia dell'ossessione*¹², *Resistere non serve a niente*¹³, *Bruciare*

4. W. Siti, *Scuola di nudo* (1994), in *Il dio impossibile*, cit..

5. W. Siti, *Un dolore normale* (1999), in *Il dio impossibile*, cit..

6. W. Siti, *Troppi paradisi* (2006), in *Il dio impossibile*, cit..

7. W. Siti, *Exit strategy*, Milano, Rizzoli, 2014.

8. Ivi, p.121.

9. «Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia: dopo essere penetrati nell'Assoluto, che resta da dire? Vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffia il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, be', se lui è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero e non è più con l'autobiografia che si possono incontrare.», W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.1038.

10. Nel 2004 Siti pubblica una raccolta di racconti tematicamente coerente alla sua produzione e che possiamo considerare, nella commistione tra testo e immagini, una sorta di laboratorio per *Autopsia dell'ossessione*; nel 2009 pubblica invece un reportage dal titolo *Il canto del diavolo*, resoconto verosimile di un viaggio compiuto a Dubai, in cui tornano i temi propri dell'opera sitiana e i personaggi principali di quest'ultima: Walter e Massimo/Marcello.

11. W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.

12. W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010.

13. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2013.

*tutto*¹⁴, *Bontà*¹⁵ e *La natura è innocente. Due vite quasi vere*¹⁶; è infine espulsa, attraverso un personaggio molto simile all'autore, ma non a caso moribondo, in *I figli sono finiti*¹⁷. In questo senso, l'uso e poi l'abbandono di una scrittura smaccatamente autobiografica consentirebbero una facile categorizzazione delle opere sitiane in autofinzionali e non autofinzionali. I confini, però, non sono così ben definiti, e i romanzi di Siti sembrano in realtà prediligere la contaminazione di questi due spazi, instaurando un rapporto transitivo e reversibile tra io-altri e io-mondo. I prossimi paragrafi cercano di ricostruire questa relazione osservandola come la traduzione narrativa della più teorica dialettica di eccezionale e standard: analizzeremo l'io autofinzionale della trilogia a partire dalla sua costruzione teorica, per poi concentrarci sui personaggi eterobiografici, e in modo particolare su quello di *Resistere non serve a niente*, vero e proprio antesignano dei protagonisti di *La natura è innocente*.

1.1. L'io per raccontare gli altri: il personaggio cavia

Utilizzato per la prima volta nel 1977 a proposito del romanzo *Fils* di Serge Doubrovsky¹⁸, il termine *autofiction*

14. W. Siti, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017.

15. W. Siti, *Bontà*, Torino, Einaudi, 2018.

16. W. Siti, *La natura è innocente. Due vite quasi vere*, Milano, Rizzoli, 2020.

17. W. Siti, *I figli sono finiti*, Milano, Rizzoli, 2024.

18. *Fils* viene scritto con lo scopo preciso di rappresentare una categoria narrativa che Lejeune nel suo *Patto autobiografico* (1975) lascia priva di esempi. Si tratta di un genere narrativo che nello schema di Lejeune dovrebbe essere il risultato di due condizioni: la finzionalità propria del patto romanzesco e la veridicità del patto autobiografico. Costruendo un romanzo in cui autore, narratore e personaggio coincidono (patto autobiografico), ma in cui fatti narrati non possono essere puntualmente dimostrabili come effettivi (statuto finzionale del patto

indica un genere letterario che, ibridando la forma romanzesca con quella autobiografica, produce una narrazione in prima persona in cui autore, narratore e personaggio coincidono, ma il cui statuto non finzionale è incerto, essendo il lettore impossibilitato a distinguere chiaramente tra ciò che è reale e ciò che non lo è¹⁹. Si tratta di un genere paradossale che Gérard Genette in *Fiction et Diction* riassume con la formula: «io, autore, vi racconto una storia di cui sono l'eroe ma che non mi è mai accaduta»²⁰. Il paradosso consiste principalmente nella confluenza di generi dallo statuto opposto – per cui nella forma apparentemente storica dell'autobiografia confluisce il resoconto di un'esperienza falsificata che ambisce, in modo tipicamente romanzesco²¹, a dire la verità – e nella non risoluzione di

romanzesco), Doubrovsky fonda un genere paradossale, capace di riempire lo spazio lasciato vuoto da Lejeune.

19. Questa definizione sommaria meriterebbe ulteriori approfondimenti, poco utili però per i fini di questo lavoro, riporto quindi per completezza la definizione di Raffaele Donnarumma: «[...] per *autofiction* intendo con prudenza una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti. Anzi, in molte autofiction la derivazione autobiografica collutta teatralmente con il romanzesco nelle sue forme più codificate e irrealistiche», *Ipermodernità*, cit., p.130, e rimando al saggio L. Marchese, *L'io possibile*, cit..

20. G. Genette, *Fiction et diction*, Parigi, Seuil, 1991, p.70.

21. Così Raffaello Palumbo Mosca, citato a tal proposito anche da Marchese, «[...] la verità cercata dal romanzo non è (non può essere) una verità semplicemente fattuale: scopo della narrazione romanzesca è, infatti, svelare le connessioni nascoste tra i fatti e un universale umano», R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014, p.13

questo dualismo costitutivo²². Siti, soprattutto nelle sue opere più propriamente autofinzionali (trilogia ed *Exit strategy*), radicalizza questo paradosso intrinseco al genere autofittivo, mettendo in crisi la verità veicolata dalla narrazione attraverso precise strategie formali, quali l'utilizzo di generi costitutivamente artificiali pur nella loro tradizionale tensione all'autenticità (per esempio il *journal intime* e il monologo interiore)²³, o la menzogna esibita e iperbolica che, invadendo il paratesto e istituendo importanti contraddizioni intertestuali, assume carattere endemico²⁴. Partendo da questa ambiguità radicale, Lorenzo Marchese ha recuperato, per il lavoro di Siti, l'etichetta genetiana di *autobiographie honteuse*: una confessione che, vergognandosi di se stessa, viene contraffatta²⁵. Questa

22. «Sul piano del resoconto dell'esperienza, lo scrittore dichiara di dire la verità e insieme riconoscibilmente inventa, benché possa alla fine dei conti far arrivare il lettore a una verità ulteriore, data dalla somma delle menzogne, cui non magari non riuscirebbe ad arrivare con una confessione piana e sincera», L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p.II.

23. Ivi, pp.238-239.

24. Così all'interno di *Scuola di nudo* troviamo narrati come veri fatti iperbolici come l'aver mangiato topi o l'aver disperso veleno fuori da una scuola; nel paratesto dei vari romanzi troviamo informazioni certamente false, come l'affermazione dell'autore di non conoscere Pisa, città dove, invece, ha studiato e insegnato. Non coincidono, poi, le informazioni date nei vari romanzi: Walter avrebbe i genitori morti nel primo romanzo ma vivi in quello successivo, in quest'ultimo apparirebbe, poi, una sorella (realmente esistente) sostituita da un fratello in *Troppi paradisi*. Infine, sono contraddittori i dati anagrafici, come notato da Alberto Casadei in *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, p.247.

25. G. Genette, *Fiction et Diction*, cit., pp. 85-87, citato in L. Marchese, *L'io possibile*, cit., pp.238-240. Lo stesso Siti, in dialogo con Gianluigi Simonetti, afferma: «Non ho il coraggio della confessione: per confessarsi bisogna non vergognarsi più

definizione è particolarmente vera per *Scuola di nudo*, in cui l'autore «mirava soprattutto a compensare la vergogna della confessione, a camuffarsi senza particolari assunzioni circa la posizione della letteratura o il ruolo dell'io nel romanzo contemporaneo»²⁶, ma meno per le opere successive, in cui l'uso dell'autofiction diventa invece più consapevole e complesso, come emerge in due saggi scritti tra il 1999 e il 2000.

Contestualmente all'uscita di *Un dolore normale*, Siti, infatti, inizia a ragionare intorno al ruolo dell'io, teoricamente snobbato nel primo romanzo, e pubblica, sulla rivista francese «*Italies*», un breve saggio dal titolo *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*²⁷, una sorta di autocommento teorico delle sue due prime opere. L'autore dichiara l'inoffensività della letteratura contemporanea, spiegandola a partire dalla sostituzione del divertimento tradizionalmente inteso (*entertainment*)

della propria vita. Io me ne vergogno ancora. Nella totale e informe miseria in cui la vedo, la mia vita la nascondo agli altri, e anche un po' a me stesso. Così mi invento una vita sostitutiva, vilmente, e me la invento plausibile, che abbia l'aria della verità, perché tutti possano cascarci (senza che per altro possano accusarmi di mentire, perché sono io il primo a dire che è finta)», G. Simonetti, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «*Contemporanea*», 1, 2003, p.161.

26. L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p.239.

27. Utilizzerò la versione consultabile sul sito «Le parole e le cose»: <https://www.leparoleelecose.it/?p=1704> [ultima cons. 10/10/23]. Pubblicata nel 2011, a questa versione Siti aggiunge la seguente premessa: «Cari amici, cedo (come si dice cerimoniosamente in questi casi) alle vostre insistenze per pubblicare questo antico reperto a patto di poter aggiungere qui qualche aggiornamento e correzione. Non torno sulla parte che riguarda la composizione dei miei primi romanzi, ormai chi se ne importa: dieci anni fa ci tenevo ancora a fare bella figura e non ero disposto ad ammettere che il mio autobiografismo fosse indifeso e letterale, ci costruivo sopra un po' troppe teorie».

attraverso una formula nuova (*infotainment*) che mescola irreversibilmente e indistinguibilmente realtà e finzione. All'individualità del prodotto di intrattenimento, l'*infotainment* preferirebbe un bombardamento mediatico di informazioni invariabilmente vere o false, che, costringendo il soggetto a una pre-fruizione istantanea, lo priva di ogni possibilità di interpretazione.

In quanto «entertainment di massa»²⁸, anche la letteratura è coinvolta in questa annichilente trasformazione: l'«estetica del flusso» ne distrugge l'«essenza di struttura complessa e irripetibile», neutralizzandone l'originalità e riducendola a una qualsiasi forma di intrattenimento, per cui «ci si appropria in fretta degli elementi che ci seducono e ci consolano, e si passa ad altro». *Scuola di nudo* e *Un dolore normale* vengono scritte per resistere a questa inoffensività patologica, a cui rispondono replicando proprio quell'indecidibilità tipica dell'*infotainment* e causa del loro annichilimento. Il gesto di Siti è solo apparentemente paradossale (l'autore parla di «cura omeopatica»): se infatti nell'estetica del flusso l'indistinzione tra vero e falso non può che essere vissuta passivamente dallo spettatore-ascoltatore, in letteratura la verità o la falsità della storia raccontata può determinare il grado di riconoscimento da parte di chi legge. Lo scrittore rintraccia in questo meccanismo di identificazione la forza originaria del romanzo moderno e cerca quindi di riproporlo costruendo un personaggio di cui si fa esplicito referente empirico.

Per regolare questo prestito biografico e non incappare nella casualità sommaria dell'*infotainment* Siti ricorre a due strategie formali, la surdeterminazione e la miniaturizzazione: la prima, di matrice psicoanalitica, riguarda i molteplici significati latenti che un determinato evento può assumere su di sé, e serve a Siti per accettare o meno una vicenda all'interno della trama («non accettavo nessun

28. W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit..

fatto per buono, narrativamente, se non aveva almeno due significati, meglio se tre»); la seconda consiste, invece, nella riduzione delle forme mitiche ai loro elementi minimi, così da essere utilizzate come schema base per la costruzione dell'intreccio. La gestione del rapporto tra finzione e realtà, e quindi delle parti più propriamente autobiografiche e le parti inventate, supervisionato da questi due strumenti di contenimento, coinvolge anche lo statuto ontologico del personaggio (auto)biografico: «l'io diventava un'ipotesi sperimentale: quando l'invenzione avrebbe tradito la serietà dell'ipotesi, smettevo di inventare; ma quando la realtà empirica non avrebbe reso giustizia all'ipotesi, ero costretto a inventare».

Siti allude all'io sperimentale di Milan Kundera²⁹, ovvero al personaggio costruito appositamente come strumento di comprensione della realtà³⁰ e su cui l'autore torna anche nella recensione di *Casanova di se stessi* di Aldo Busi, altro saggio fondamentale per la ricostruzione teorica del soggetto autofinzionale. Qui, Siti distingue tra l'autobiografia come fine (scritta cioè con l'intenzione

29. Apertamente citato da Siti, sempre a proposito della propria *autofiction*, in *Il realismo è l'impossibile*, Milano, Nottetempo, 2013, pp.64-65: «[...] gran parte della vita di Danilo riproduce miei episodi biografici e il bambino della foto sono io. L'io sperimentale, che (a partire da un'illuminazione di Kundera) ho eletto a protagonista della mia cosiddetta autofiction, non è un testimone della verità – è un cazzarone, un trickster». Kundera ne parla in *Dialogo sull'arte del romanzo*, in *L'art du roman. Essai* (1986), trad. it. *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

30. «La vertigine è una delle chiavi per capire Tereza. Non è la chiave per capire me o per capire lei, Salmon. Eppure, sia lei che io conosciamo questo tipo di vertigine almeno come una nostra possibilità, come una delle possibilità dell'esistenza. Ho dovuto inventare Tereza, un 'io sperimentale', per capire questa possibilità, per capire la vertigine», M. Kundera, *Dialogo sull'arte del romanzo*, cit., ed. digitale.

di illustrare la vita dell'autore sentita come esemplare) e l'autobiografia come mezzo, e a proposito di quest'ultima scrive: «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: è insomma l'equivalente del cogito cartesiano»³¹. È a questa seconda tipologia autobiografica che afferisce la trilogia sitiana: come nel 1999, il personaggio autofittivo viene presentato in quanto artificio letterario che, lungi dal rispecchiare meccanicamente la storia del soggetto scrivente (come nell'autobiografia vera e propria), può pervenire, attraverso questo libero impiego di verità e finzione, a un orizzonte più ampio e generale, emancipandosi dalla propria accidentalità di partenza.

In questo senso, è importante comprendere il rapporto che intercorre tra personaggio e finta autobiografia. Gianluigi Simonetti ne parla in un breve paragrafo di *La letteratura circostante*, eloquentemente intitolato "L'io come cavia"³², e che conta tra gli esempi romanzeschi anche *Troppi paradisi* di Walter Siti. Considerando l'io dell'autobiografia compromessa³³ come «un personaggio sperimentale dall'incerto statuto di realtà»³⁴, il critico fa derivare la qualità dell'operazione autofittiva «dal coraggio autodistruttivo dell'autore, dalla ricchezza di livelli di realtà e di invenzione (e a volte di sputtanamento) che è

31. W. Siti, *Essere nel male sociale*. Casanova di se stessi di Aldo Busi, in «L'indice dei libri del mese», 2000, 6, p. 7.

32. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp.262-265.

33. Uso questo aggettivo per indicare i vari tipi di autobiografia non ortodossa, quindi non perfettamente in linea con il patto autobiografico teorizzato da Lejeune, Simonetti parla specificamente di finta autobiografia, *autofiction* e autografia.

34. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p.263.

disposto ad assumere su di sé»³⁵, ovvero dalla capacità di chi scrive di inventare situazioni narrative che consentano all'io di uscire dalla propria dimensione di «assoluto particolare» e assumere su di sé significati ulteriori, collettivi, sociologici. Simonetti parla, in tal senso, di «io romanze-sco come specimen», alludendo sia alla sua funzione di sineddoche, di modello illustrativo che non costituisce un *unicum* (lo specimen, nel linguaggio editoriale, è l'estratto pubblicato di un lavoro più ampio di prossima pubblicazione), sia alla sua essenza sperimentale. L'esemplarità che secondo Siti preesiste all'«autobiografia come fine» («il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive e ha come obbiettivo quello di illustrare la vita dell'autore stesso»³⁶) può essere, per Simonetti, ugualmente raggiunta dall'«autobiografia come mezzo» attraverso l'invenzione autodistruttiva di chi scrive, confessando esperienze degradate ed estreme ed «esibendo quelli che sembrano (e non importa che siano) i desideri dell'autore – non perché normali e tipici, ma anzi perché estremi e inconfessabili, e per questo finalmente esemplari. [...] Non la denuncia dei desideri corrotti degli altri, ma la verifica, in sé, di una temperatura sociale»³⁷.

Le pagine di Simonetti ricordano, lessicalmente e teoricamente, quelle lukácsane sul personaggio tipico («assoluto particolare», «temperatura sociale», «normali e tipici», «estremi»): la riuscita del personaggio artistico consiste nella sua capacità di farsi sociologia, di accedere, cioè, partendo dalla propria condizione individuale (particolare), a un orizzonte di più ampio respiro (generale). Per raggiungere lo scopo, chi scrive deve adottare un preciso metodo compositivo, basato non sulla meccanica imitazione della realtà («i desideri corrotti degli altri»),

35. *Ibidem*.

36. W. Siti, *Essere nel male sociale*. Casanova di se stessi di Aldo Busi, cit., p. 7

37. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p.263.

ma sulla capacità «d'inventare [...] caratteri e situazioni che sono assolutamente impossibili nella vita quotidiana, e che tuttavia sono in grado di rivelare, nella luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle tendenze, quelle forze operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni»³⁸, in altre parole, deve raccontare i desideri «estremi e inconfessabili, e per questo finalmente esemplari» di cui parla Simonetti. L'io capace di raccontare la realtà è, in questo caso, un individuo paradossalmente anomalo, strumento di un realismo che, come scrive Siti ne *Il realismo è l'impossibile*, «è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale»³⁹. Un personaggio diventa esemplare, e quindi tipico, quando si fa paradossalmente carico di questioni estreme, eccezionali. È alla luce di questa specifica tipologia di io autofittivo e del rapporto che intercorre tra individuo e mondo che dobbiamo leggere la trilogia del *Dio impossibile*, il cui protagonista, partendo da un'iniziale eccezionalità escludente, si rivela, nell'ultimo romanzo, un campione di mediocrità, capace di parlare per tutti.

1.2. La trilogia

1.2.1 Scuola di nudo

La trilogia di *Il dio impossibile* è un interessante caso di studio per la verifica di questi aspetti teorici, non solo perché, come dichiarato dallo stesso Siti, risponde alla crisi della letteratura ai tempi dell'*infotainment*, ma anche perché rappresenta esemplarmente quella metamorfosi dell'io che, da individualità esclusiva, si fa sociologia⁴⁰. Si tratta,

38. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., p.335.

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

40. «I primi tre romanzi di Siti – *Scuola di nudo*, *Un dolore normale*, *Troppi paradisi* – rappresentano il tentativo più

in questo senso, di un percorso a tre tappe, per cui il soggetto, ostentatamente mostruoso e contrario alla realtà nel primo romanzo, compie un tentativo di integrazione nel secondo, realizzandolo definitivamente nel terzo. Le primissime pagine⁴¹ di *Scuola di nudo* forniscono le coordinate attraverso cui localizzare l'iniziale diversità del protagonista: Walter è docente presso la Scuola Normale di Pisa, svolge il suo lavoro «come un cane ammaestrato»⁴², sorvegliando attentamente le eventuali incursioni autobiografiche nei suoi saggi critici, fino a quando un suo saggio sul complesso di Edipo viene bocciato perché intriso di latenti riferimenti alla contestuale morte della madre. La disapprovazione accademica determina un cambio di rotta nella vita del protagonista che decide di scrivere il suo «primo saggio 'da vivo'»⁴³, liberamente autobiografico («Non devo parlare di letteratura, devo parlare di me»⁴⁴) e incentrato su ciò che maggiormente lo appassiona: il nudo maschile. Scopo di questo testo, diametralmente opposto ai saggi accademici per volontà autobiografica e soggetto, è consentire a Walter di uscire dal proprio stato di minorità, recuperando l'individualità mortificata dagli anni di ammaestramento universitario. Il recupero dell'io passa attraverso il rifiuto di una realtà sentita come asfissiante e omologante, messa a distanza attraverso due dispositivi: un desiderio esclusivo ed escludente per la sua forma eminentemente ossessiva e un'identità che, nel volersi come alterità, non può che essere mostruosa – del resto il

sollecito, coerente ed esplicito di usare l'autofiction come congegno insieme illusionistico e realistico, mettendo in scena una prima persona disposta a esibirsi come esempio del mondo», G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p.99.

41. Anche l'epigrafe, «L'amore è un caso particolare», presagisce una storia che si vuole come eccezionalità.

42. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.16.

43. Ivi, p.17.

44. *Ibidem*.

romanzo, oltre che come saggio sul nudo maschile, viene descritto anche come «l'autoritratto di un mostro»⁴⁵. A questi dispositivi tematici, come vedremo, si associano due strategie formali: la negazione, anche testuale, della Storia e la scelta, per il protagonista, di un linguaggio letterario e non standard.

Il desiderio è uno dei primi mezzi attraverso cui Walter cerca di distanziarsi dal mondo. In questo senso il romanzo è strutturato su due logiche ben precise: il desiderio triangolare teorizzato da Girard e la dialettica hegeliana servo-padrone, utile a Siti per estremizzare la figura del mediatore che, girardianamente venerato e odiato, assume nel testo anche la funzione di rivale⁴⁶. La contiguità tra le due teorie è esplicitata nel testo attraverso la citazione di un passo di Kojève alla *Fenomenologia* di Hegel⁴⁷, in cui il desiderio viene presentato come mezzo attraverso cui imporre il proprio riconoscimento agli altri e la dialettica servo-padrone come necessaria a preservare l'esistenza del genere umano. Pur trovandosi e riconoscendosi nella condizione del servo, Walter non rinuncia a utilizzare il desiderio come mezzo attraverso cui imporre la propria individualità, spostando però la lotta con i padroni su un terreno altro, ovvero fuori dalla realtà dominata da questi ultimi. In tal senso, l'ossessione erotica diventa contemporaneamente uno strumento per differenziarsi e un mezzo attraverso cui negare il mondo condiviso per

45. Ivi, p.274.

46. G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza*. Scuola di nudo di Walter Siti, in «Nuova Corrente», 1995, 42, p.114. Su come il desiderio triangolare funga da schema per la caratterizzazione dei personaggi di *Scuola di nudo* si veda S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Firenze, franco Cesati Editore, 2021, pp. 95-97.

47. W. Siti, *Scuola di nudo*, pp.101-102. A tal proposito si veda G. Mazzoni, *Scuola di nudo di Walter Siti*, in «allegoria», 7, 1995, 20, pp. 150-153.

ricostruirne un altro personale e abitabile, scrive a tal proposito Simonetti: «la funzione critica, ciò che lo [Walter] distingue dagli altri personaggi, consiste appunto in una continua sottrazione di verità operata ai danni del mondo e riversata su un suo equivalente fittizio»⁴⁸.

Il meccanismo di evasione, di cui l'omosessualità di Walter è una prima spia⁴⁹, si compie definitivamente attraverso il «bel nudo maschile», epicentro della realtà ulteriore ricercata dal protagonista. Descritti come corpi infiniti («il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di corpo infinito»⁵⁰), fuori dallo spazio e dal tempo («il bel nudo maschile non ha durata [...]». Come nelle icone rivestite d'argento, non è che un'apertura in forma di uomo ritagliata nella continuità del tempo-spazio»⁵¹), i corpi dei culturisti sono «antibiotici contro l'infezione della vita, riproduzioni iper-reali per disintossicarti dalla realtà»⁵². La loro presenza fisica, da una parte, si impone agli altri attraverso la propria materialità⁵³, dall'altra nega il mondo attraverso un eccesso di forma, per cui «la rotondità dei muscoli ha anche questo significato, di

48. G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza*, cit., p.115.

49. «Non posso più nascondermelo: i miei nudi, così monumentali e indeformabili, sono composti interamente di odio e di paura. Io non desidero i nudi maschili per ciò che sono in se stessi ma per ciò da cui distraggono: cioè la mia sconfitta nella gara con un altro uomo per la conquista di una donna», W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.100.

50. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.21.

51. Ivi, p.22.

52. Ivi, p.38.

53. «La misura dei fianchi ottenuta circondando le natiche, quella del torace sfiorando i pettorali, poi una diagonale tirata dal trapezio al medio gluteo opposto passando per l'insellatura profonda dove le vertebre lombari cedono alle sacrali e che nei corpi divini è sempre molto pronunciata; infine giù davanti nel fosso tra il sartorio e il quadricipite fino al ginocchio», Ivi, p.28.

un 'essere troppo pieno' che respinge la vita da sé come si respinge il cibo quando si è fatta indigestione»⁵⁴. La fuga dalla realtà operata da e attraverso il nudo maschile consiste sostanzialmente nella messa in crisi dei capisaldi di quest'ultima: negazione della vita («I nudi maschili vivono una vita che si oppone alla vita, se ne separa come le gocce d'olio in emulsione nell'acqua»⁵⁵), del mondo («Come esiste una pomata spermicida, i culturisti hanno una gelatina cosmocida spalmata su di sé»⁵⁶) e della storia («il nudo maschile è estraneo alla storia, non ha niente a che fare col tempo»⁵⁷).

Soprattutto la negazione della storia, evidente a livello testuale, esplicita il tentativo di tirarsi fuori. La proprietà astorica dei «corpi infiniti», declinata sia come elemento caratterizzante (i corpi sono fuori dalla storia, dal tempo e dallo spazio) sia come funzione che agisce sul protagonista («Il nudo maschile è corpo gnostico perché comunica un'infinita voglia di non partecipare»⁵⁸), determina una

54. Ivi, p.31; si legga anche: «Mi fanno ridere quelli che dicono "no, i culturisti non sono attraenti, hanno troppi muscoli, sembrano finti"; ma è esattamente così che dev'essere, i nudi non devono apparire belli secondo il mondo, anzi il mondo in genere li trova sproporzionati. Il nudo divino è ospite in un corpo, vi emerge come una roccia dalla sabbia, disarmonico dal punto di vista della materia che l'imprigiona; il suo torace troppo sviluppato rispetto alla parte inferiore del corpo, o le gambe un po' corte e arcuate sono il segno che la sua perfezione appartiene a un altro ordine; ogni eleganza, ogni snellezza o levigata armonia sarebbero un ingresso per l'estetica e quindi per la storia. [...] La folla si scandalizza perché gli steroidi fanno morire, non lo sanno dunque che bellezza e vita sono il contrario l'una dell'altra?», Ivi, p.27.

55. Ivi, p.24.

56. Ivi, p.37.

57. Ivi, p.23.

58. Ivi, p.31; del resto il ricorso allo schema gnostico serve proprio a giustificare l'opposizione alla Storia e la tensione

consapevole e liberatoria negazione della Storia⁵⁹, per questo espunta dal testo: fatta eccezione per un rapido accenno all'attentato alla stazione di Bologna⁶⁰ e per alcune pagine, su cui torneremo, dedicate alla Guerra del Golfo, gli eventi storici, in *Scuola di nudo*, sono pressoché assenti. L'ambiente sociale, psicologico e morale, plasmato dalle TV private, agisce sempre sullo sfondo, ma la vicenda si svolge all'interno di una bolla atemporale che contempla solo il mondo claustrofobico e ambiguo dell'accademia e quello trascendentale (ma comunque asfissiante) e frustrante dell'ossessione erotica; dimensioni che esistono solo in funzione dell'io, centro gravitazionale dell'universo romanzesco. L'ostentata indifferenza di Walter nei confronti del contesto storico-sociale («che volete che m'importi di quel che imbroglia a Washington o a Berlino?»⁶¹),

verso l'Assoluto, come spiega S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit..

59. «Metto su un piatto della bilancia un culturista diciannovenne: in piedi sul mio letto i suoi glutei si dilatano fino a costringere alla resa ogni più arcigna precauzione – chiuso nella mandorla delle trasfigurazioni medievali da cui sottili triangoli di rame si arricciano urtando contro le pareti. Si inginocchia, si stende su un fianco come se avesse il genio dell'archeologia. Sull'altro piatto il resto del mondo: un'area di bassa pressione proveniente dalla Libia, bombardieri americani, la polvere si esibisce in uno dei suoi peggiori esorcismi e penetra nel sacchetto dei crackers sigillati; un'ambulanza a chi non fosse già disperato rammenta che sono le quattro, mia madre morta dice al telefono “i pótt i fan na bróta véta” (gli scapoli vivono male) – abdicano i pioppi, le nuvole si ammucchiano da ovest e non finiscono mai. I due piatti si sfidano in perfetto equilibrio: per questa volta ancora nessuno mi costringerà ad ammettere che la realtà esiste», W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.35.

60. «Scoprire scendendo che c'è stato l'attentato alla stazione e trovarsi a pensare tra una colonna e l'altra del portico “lasciate che i morti seppelliscano i loro morti”», Ivi, p.38.

61. Ivi, p.36.

tradisce un uso consapevole di questa assenza testuale, come dimostra, successivamente, il reinserimento esplicito e altrettanto sfacciato degli eventi storici nel finale, quando il protagonista compirà un fallimentare tentativo di integrazione. Il rifiuto della Storia è, allora, funzionale per enfatizzare l'esclusione e l'eccezionalità dell'io, il quale per emergere ed esistere ha bisogno di negare *tout court* il mondo degli altri.

Come anticipato, un altro strumento utile per raccontare l'alterità del protagonista è la mostruosità esibita. Il mostro, infatti, nel suo agire fuori dalla norma, è l'Altro⁶² per eccellenza. Nel corso del romanzo Walter uccide una donna provocandole un infarto attraverso uno scherzo telefonico, sparge veleno per topi fuori una scuola materna sperando che i bambini lo ingeriscano, mangia dei ratti cucinandoli alla pizzaiola, molesta il figlio neonato del Direttore del Dipartimento per cui lavora. L'episodio più interessante, in tal senso, riguarda, però, l'uccisione della gatta Malvina. Ospitato nella casa di alcuni amici in vacanza, Walter organizza un appuntamento domestico con un uomo conosciuto nel pomeriggio, ma teme che l'animale possa turbare l'incontro e decide quindi di ucciderlo:

La prendo in grembo, è diffidente, come se intuisse: mentre la guardo gli incisivi mi si allungano sensibilmente. Non si arrischia a sporgermi dalle ginocchia, arruffa il pelo. Finalmente mi graffia e non esito più: sotto il tavolo dove si è ritirata non c'è Malvina, c'è un bisogno senza forma, un'esigenza che non si riempirà mai. Il collo è

62. Intendo il termine nell'accezione di Wood: «L'alterità è ciò che l'ideologia borghese non può riconoscere o accettare, ma con cui deve comunque confrontarsi (come suggerisce Barthes in *Mythologies*) in uno di questi due modi: o rifiutandola e, se possibile, annientandola; oppure rendendola innocua e assimilandola, trasformandola per quanto possibile in una replica di se stessa», R. Wood, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 70-94.

esilissimo, posso contare le punte sotto la fodera di pelo, si agita per protesta, tutta lei è molto leggera. Mamma questo è per te. Strizzo e le dita si uniscono, la trachea è come il tubo di un palloncino: un'obiezione stonata, un misero springare delle gambe di dietro, un arricciare di labbra; poi mi spavento perché non so per quanto tempo devo tenere premuto, quella che ho tra le mani è una fresa incontrollabile, un piccolo ordigno rotondo digrignante. La pelle sottile dovrebbe lacerarsi contro l'osso vivo delle vertebre, perché non lo fa? La testa le si gira come a una marionetta o a un indemoniato, strabica, uno strano liquido incolore esce dai denti, là in fondo. Non ho saputo esser degno del soffocamento, sono di nuovo solo con me stesso. [...] Depongo sul fazzoletto il cadavere, devo illuminarlo per vederlo meglio: non ci sono dubbi, tutto è opera mia e io non sono un altro⁶³.

La frase finale, significativamente antirimbaudiana, sembra rispondere al precedente timore del protagonista che, disturbato dalla gatta, tergiversa sul da farsi: «Se la divisione degli spazi non è più sicura, allora anche il disconoscimento va avanti e indietro a passi di lupo: corro al cesso sconvolto dalla mostruosa possibilità di non essere più un mostro»⁶⁴. L'uccisione della gatta è necessaria a Walter per rassicurarsi sulla propria identità di mostro, della sua alterità⁶⁵ rispetto il mondo, un autoriconoscimento che, come ha notato Simonetti, chiude tutti gli episodi più

63. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.209.

64. Ivi, p.208.

65. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p.253. Vanno in questa direzione anche eventi minori, in cui Walter fa sfoggio di atteggiamenti cinici e volgari, un esempio: «Una culona in body nero è già sfilata tre volte: signora, io se fossi nelle sue condizioni mi metterei una bella gonna larga, ma non si guarda allo specchio prima di uscire, perché deve infliggere a tutti la visione dei suoi insaccati», Ivi, p.49.

apertamente violenti⁶⁶. La mostruosità che serve a Walter per proporsi come anomalia e aberrazione⁶⁷ non ha, però, nessuna sfumatura eroica, perché anche nella pratica del male il protagonista resta un servo: Walter uccide Malvina quasi *in absentia* (non si accorge che l'animale si è difeso graffiandolo), prova paura quando inizia a soffocarla, copre il cadavere con un drappo secondo la pratica che la criminologia definisce *undoing*, il cui scopo è proprio quello di negare a sé stessi l'atto appena commesso. Soprattutto, la violenza è unidirezionale e non prevede nessuna lotta. Anche nelle altre prove di mostruosità le vittime scelte sono sempre più deboli e facilmente soggiogabili: mentre cerca di violentare il figlio di Alfredo Ritter, Walter commenta in corsivo: «è lui il solo a cui posso imporre il mio punto di vista»⁶⁸.

L'ultimo strumento per non cedere alla realtà è di tipo formale e consiste nell'uso, da parte del protagonista, di una lingua che lo allontani da quest'ultima. Anche nel linguaggio si rispecchia la doppia dicotomia su cui si regge il romanzo, io-mondo e culturisti-accademia. Nel

66. G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza*, cit., p. 120. Dopo aver mangiato i topi, Walter sentenzia: «Finalmente ho il cibo che mi merito», W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.447; dopo lo scherzo telefonico: «Non mi vergogno d'essere un assassino: c'è troppo poca colpa in giro, aumentarne la dose è un dovere sociale», Ivi, p.409.

67. Alessandro Grilli legge questi episodi come, sì, i segni di una mostruosità coscientemente ricercata, ma atti non a segnare una differenza tra individuo e mondo, quanto piuttosto a mostrare una mostruosità comune ai due, per cui «l'io è un mostro perché non è *altro* rispetto alla realtà, e come tale va disprezzato e ricusato come va disprezzato e aborrito il mondo cui esso falsamente si contrappone», *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in S. Chemotti, D. Susanetti (a cura di), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p.442.

68. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.432 (corsivo nel testo).

primo caso il protagonista oppone una lingua letteraria al gergo tecnico e settoriale del mondo, vedendo nella bella scrittura e nell'uso della citazione un mezzo attraverso cui distanziarsi dal reale⁶⁹; nel secondo, l'italiano standard dell'accademia (che in quanto buon italiano può essere, tra l'altro, una lingua tecnica) si contrappone alla lingua esotica propria dei bei nudi maschili, che infatti da questo momento in poi parleranno sempre una lingua dialettale o regionale.

Prima di passare a *Un dolore normale* è necessaria una precisazione. L'inserimento di *Scuola di nudo* all'interno di *Il dio impossibile* spinge a leggere questo romanzo come il primo episodio di un'opera più ampia, corrispondente a una specifica fase esistenziale del protagonista – quella dell'esclusione dal mondo, appunto. Questa lettura complessiva, comunque criticamente accreditata⁷⁰, è quella più congeniale per i fini della presente ricerca, eppure può essere utile ragionare su *Scuola di nudo* anche in quanto opera chiusa e autosufficiente⁷¹. Il romanzo, infatti, presenta *in nuce* temi e strategie formali che poi saranno sviluppate nei successivi romanzi⁷², tra cui un finale che sembra anticipare *Troppi paradisi* e che, per questo, merita un approfondimento.

69. G. Simonetti, *Lezioni di inesistenza*, cit., 124-127.

70. Pensiamo ad esempio alla lettura secondo il modello dantesco che ne fa Casadei in *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., per cui ogni testo corrisponderebbe a una cantica della *Commedia*, oppure al saggio di Simonetti volto proprio a giustificare la raccolta edita da Rizzoli, *Vent'anni dopo. Il dio impossibile di Walter Siti*, in «allegoria», 71-72, 2015, pp.175-180.

71. Su questo preciso tipo di lettura si veda A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., pp. 425-456.

72. Lo dice l'autore nella postfazione al volume e lo ripete Simonetti in *Il dio impossibile di Walter Siti*, in «allegoria», 71-72, 2015, p.176.

Scuola di nudo non si chiude su un'esclusività incontestata e permanente, ma si risolve in un parziale e affatto conciliante riassorbimento di quest'ultima. La silente lotta che Walter ingaggia nei confronti della realtà si arresta, infatti, verso la fine del romanzo, quando fallisce la storia d'amore con Ruggero, contadino toscano che con la sua imperfezione fisica e la sua malattia si pone, in quanto essere umano *tout court*, agli antipodi degli eterei nudi maschili. L'uomo rappresenta per Walter la possibilità di un sentimento amoroso che, invece di proporsi come tensione verso l'Assoluto ed evasione dalla realtà (eros), guarda caritatevolmente e amorevolmente a quest'ultima in nome della sua natura defettibile (agàpe)⁷³. La morte di Ruggero, però, rende impossibile la pratica di questa tipologia d'amore, facendone emergere le contraddizioni interne: se l'oggetto amato perisce non può più essere amato e posseduto. Solo nel mondo («Che faccio, che si può fare quando non c'è più nessuno?»⁷⁴), il protagonista realizza che eros e agàpe, lungi dall'essere tipologie opposte ed escludenti, sono in realtà due forme accomunate da un'intrinseca impossibilità di realizzazione: «Erotismo ed esistenza non sono compatibili, passare dal non-esistere all'esistere imbruttisce chiunque. [...] Quella tra eros e caritas non è un'alternativa, entrambi gli atteggiamenti stanno dalla stessa parte rispetto a quell'alternativa radicale

73. «Ci sono due tipi distinti, anzi opposti, d'amore: l'eros e l'agàpe, o caritas. L'eros è desiderio, tensione verso l'alto, fiamma scala volo freccia, attratto dal sublime e dall'assoluto; mediante l'eros il soggetto si distacca dalla miseria e dall'insensatezza di questo mondo e si proietta in un più nobile aldilà [...]. La caritas non si innalza ma si abbassa, ama ciò che non ha valore e proprio perché non ne ha; il suo modello è l'amore immotivato di Cristo per la nostra miseria; non purifica il soggetto ma lo coinvolge nell'imperfezione, si gloria dell'umiliarsi come di una più matura offerta di sé; vive dentro ciò che è limitato e muta insieme a quello», W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.378.

74. Ivi, p.419.

che è rappresentata dall'arrendersi»⁷⁵. Posto davanti al nulla, Walter sceglie di arrendersi, optando per un «erotismo postumo», abitudinario e privo di slanci («finirò così, come un segugio che sta morendo e ancora solleva la testa se gli mostrano una quaglia, non per appetito ma per abitudine»⁷⁶). Gli ultimi capitoli vedono cedere tutte le strategie di resistenza al mondo messe a punto nel corso del romanzo: la Storia torna prepotentemente a occupare lo spazio narrativo (le pagine successive alla morte di Ruggero seguono ansiosamente gli eventi riguardanti la Guerra del Golfo e la situazione storico-sociale del Guatemala), i corpi dei culturisti smettono di essere imperituri, invecchiano e diventano una fastidiosa distrazione dalla realtà («Mi affido alla velocità d'esecuzione sperando di fare in tempo a riagganciare le conclusioni di Sofri: prima il dovere poi il piacere»⁷⁷), l'amore con Hochy è una farsa⁷⁸ e un compromesso mediocre, «la negazione sia del desiderio senza amore per i culturisti [...] sia dell'amore senza desiderio per Ruggero»⁷⁹. Il Walter che chiude il romanzo è un esaltato che cerca anzitutto di convincere se stesso di essere sfuggito alla paura beckettiana di morire prima di essere nato («Perdo l'amata tranquillità, guadagno il rischio di far rigermogliare la mia vita. Di nascere, finalmente»⁸⁰), ma che nascostamente, nel significativo spazio di una parentesi⁸¹, ammette:

75. Ivi, p.420.

76. Ivi, p.421.

77. Ivi, p.440.

78. Hochy si finge ricco per conquistare Walter e alla fine sposa Fausta, amica del protagonista, per ottenere la cittadinanza.

79. A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., pp.445-446.

80. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.489.

81. «Nell'opera di Siti, tra tutte le funzioni stilistiche assunte dalla parentesi, tuttavia, quella più importante è quella

*(il rimedio è stato peggiore del male, non si esce da una stanza se la porta è finta, sto qui a guardare la mia torre che si scioglie come se fosse un gelato, questa è la storia di un poveruomo che non è stato capace di vivere, la storia di un uomo vile che non è stato capace di non esser capace di vivere, non credevo di dover rimpiangere perfino il terrore)*⁸².

1.2.2 Un dolore normale

Nel suo saggio su Walter Siti, Silvia Cucchi distingue tra figure della realtà e figure del desiderio: le prime consistono in «una serie di personaggi e di temi che ancorano Walter e i suoi avatar alla dimensione contingente, minandone lo slancio verso l'immanenza»⁸³, le seconde si manifestano soprattutto nell'ambito amoroso e seguono quella distinzione tra eros e agàpe proposta in *Scuola di nudo*. Le figure del desiderio sono i bei nudi maschili (eros), che consentono l'accesso immediato a un mondo ulteriore e ideale, e i personaggi come Ruggero (agàpe), che, incarnando «quel principio di realtà a cui si contrappone l'apparente immutabilità del culturista»⁸⁴, rappresentano una possibilità di integrazione. In *Un dolore normale*, «fase purgatoriale»⁸⁵ della trilogia, il tentativo di apertura al mondo compiuto dal protagonista passa attraverso Mimmo, un personaggio ascrivibile proprio a quest'ultimo tipo di figure del

oppositiva. Nella maggior parte dei casi, infatti, l'inciso crea un contrasto tra l'enunciazione principale e quella secondaria, mostrando uno scarto tra il contenuto all'interno e all'esterno del segno d'interpunzione», S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., p.132, ma si veda da pp.128-135.

82. W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.507, (corsivo nel testo).

83. S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., p.77.

84. Ivi, p.49.

85. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p.255.

desiderio. Il romanzo estromette completamente la dimensione accademica presente in *Scuola di nudo* per lasciarsi dominare da quella amorosa e lo scontro tra eros e agàpe diventa strutturale e tipograficamente segnalato.

Un dolore normale (prosimetro che trova nella *Vita nova* dantesca un modello implicito sia da un punto di vista formale che tematico⁸⁶) è, infatti, la revisione di Walter al suo ultimo libro, *Rettifica d'amore*, rifiutato dalle case editrici perché privo del mordente scandaloso che caratterizzava l'opera d'esordio («S'aspettavano un successo di scandalo, pare, dal precedente – che non c'è stato»⁸⁷). L'autocommento è segnalato attraverso un font diverso, per cui chi legge può facilmente riconoscere il libro originale, che racconta la risolutiva storia d'amore con Mimmo e celebra l'apertura del protagonista verso il mondo reale («Voglio scoprire se i desideri non-compatibili possono conciliarsi con una vita normale [...]. Non ne posso più dell'altrove, non si sfugge alla natura»⁸⁸), e le cosiddette «postille luciferine», con cui Walter svela la contagiosa mediocrità di questo rapporto e l'intenzione di mettervi fine («Se l'amore aveva rovinato il libro, che i rottami del libro mi sciogliessero dall'amore»⁸⁹). Da una parte, quindi, il sentimento agapico e pacificante per Mimmo, dall'altra un eros insinuante e distruttivo che rivendica un'intrinseca mostruosità.

Le due tipologie d'amore non sono così didascalicamente distribuite, ma contaminano entrambi gli spazi testuali, strutturando a prescindere il pensiero del protagonista: «*Amando lui non si può essere che mondo [...]. Se mi sporgessi dal mondo com'ero abituato a fare, subito*

86. W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit.; tra l'altro il romanzo condivide con il testo dantesco lo stesso numero di capitoli.

87. W. Siti, *Un dolore normale*, cit., p.515.

88. Ivi, p.521.

89. *Ibidem*.

*smetterei d'amarlo [...]. Mimmo è salito dalla terra al cielo per darmi la voglia di scendere, a me decano degli imboscati»*⁹⁰. Ma mentre nel libro originale, la dialettica eros-agàpe si risolve a favore di Mimmo, il protagonista accetta infatti di abdicare le proprie ossessioni per guadagnare una storia d'amore mediocre e serena («*Alla mediocrità appartiene la quiete dell'amore corrisposto: non rifiutiamo dunque d'essere felici»*⁹¹), nella finzione di *Rettifica d'amore 2* (così viene chiamata la versione commentata), la dimensione erotica prevale e disintegra quella normalità veicolata dal compagno («M'hai involgarito, m'hai allontanato dalla verità»⁹²).

Il tentativo di conversione effettuato dall'io, riuscito o meno che sia, è il tema centrale di *Un dolore normale*, considerabile per questo tappa intermedia della trilogia. Nel romanzo principale, Walter domina, sebbene faticosamente, le proprie ossessioni grazie a Mimmo e scrive un libro-confessione in suo onore, formulando, alla fine, un'estrema e salvifica richiesta d'amore («*è giusto che tu sappia con chi hai a che fare. [...] te la senti di continuare a stare con me, nonostante io sia così?*»⁹³); nel commento,

90. Ivi, p.588, (corsivo nel testo); resiste anche nel confronto fisico tra Mimmo e il culturista Amedeo: «I tuoi piedi e le mani troppo grandi, e il tuo cranio oversize, mi facevano pensare ai frammenti d'un colosso incompiuto, tenuti insieme da una pasta vetrosa ('tormalina' era la parola e non capivo perché, non so nemmeno che aspetto abbia, finché non mi resi conto che era l'anagramma di 'normalità'). Ma il suo corpo era sferico come dovevano essere le sfere prima che esistesse una mente – nel suo corpo l'energia si ridivideva, tornando a essere massa più luce. Altro che un oggettino d'oro striminzito e impolverato, era l'intera riserva aurea di Fort Knox, il coagularsi dell'oro su una ferita per cancellarla all'istante», Ivi, p.531.

91. Ivi, p.589, (corsivo nel testo).

92. Ivi, p.676.

93. Ivi, p.658, (corsivo nel testo).

più cinicamente, il protagonista presenta l'abortito programma di normalità («Desideravo diventare *normale*»⁹⁴), e presenta la scrittura del romanzo non in quanto pegno d'amore, ma come mezzo attraverso cui neutralizzare le spinte autodistruttive da cui si sente abitato («Me lo sono chiesto, perché ho approvato senza esitazioni un lavoro così anomalo [...]. L'illusione era di agire, diventando oggettivi. [...] se avessimo compiuto un gesto fuori di noi, anche la normalità avrebbe avuto un senso»⁹⁵). In tal senso, la revisione di Walter diventa luciferina perché smaschera le sublimazioni del testo originale, privando la scrittura del suo iniziale potere salvifico e benevolmente purgatorio: nel libro rifiutato dall'editore scrivere serviva ad addomesticare la realtà e un'ossessione erotica problematica («Il mondo non è fatto per me; le cose, anche le più semplici (un accendino, un pilastro), solo se le scrivo non mi feriscono»⁹⁶), nelle postille la scrittura mostra invece l'indicibile sottinteso, e cioè l'onnipresenza di quello stesso desiderio che resiste a tutti i tentativi di addomesticamento. Il differente uso della scrittura determina due finali diametralmente opposti: in *Rettifica d'amore*, Mimmo legge il libro, perdona Walter e accetta di sposarlo, in *Rettifica d'amore 2*, Mimmo muore suicida dopo aver letto la versione postillata e cattiva.

Come già in *Scuola di nudo*, scrivere è non solo un gesto attraverso cui incidere sulla realtà, ma anche uno strumento, quando utilizzato autenticamente, per difendere la propria soggettività e resistere all'omologazione. Proprio per questo l'esistenza dell'io si lega indissolubilmente all'esistenza del libro, come tematizzato nel finale. Nell'edizione originale di *Rettifica*, Walter, costretto a scegliere tra la pubblicazione del romanzo che sta scrivendo e la vita di Mimmo, opta per quest'ultima: «ne sarò

94. Ivi, p.676, (corsivo nel testo).

95. Ivi, p.645.

96. Ivi, p.516.

ripagato anche in senso formale [...]; la rinuncia diventerà ritmo, distanza stilistica; dal sacrificio di questo libro ne farò scaturire un altro, impersonale, che nessuno ha immaginato fin qui»⁹⁷; nella (pseudo)realtà della versione revisionata, invece, il protagonista, vedendo rifiutato il testo sceglie immediatamente e di buon grado di revisionarlo, aggiungendo le postille che uccidono il compagno. Nella dimensione testuale in cui la scrittura traduce il proprio io più autentico, la sopravvivenza del libro coincide con la propria integrità individuale.

Un dolore normale ripropone lo stesso dubbio del primo romanzo, «sono un mostro incurabile che è meglio lasciare al suo destino? [...] È proprio vero che non c'è alternativa all'amore?»⁹⁸, e compie quell'esperimento che in *Scuola di nudo* era stato interrotto dalla morte di Ruggero, ma il risultato non cambia. Il latente aspetto farsesco del matrimonio con Hochy qui viene smascherato attraverso una dichiarazione di finzionalità: il romanzo che avrebbe dovuto raccontare l'unione matrimoniale tra Mimmo e Walter è per la più gran parte inventato e l'integrazione, la normalità, si riconferma possibile solo nella contraffazione.

1.2.3 *Troppi paradisi*

Considerato, in linea generale, il romanzo dell'integrazione, *Troppi paradisi* intrattiene un rapporto antitetico con *Scuola di nudo*. Pur recuperandone molte scelte tematico-formali, ne ribalta la condizione dell'io lavorando proprio su quegli aspetti che nel primo romanzo ne determinavano la marginalizzazione: il mondo claustrofobico elitario della Normale di Pisa è sostituito dalla cultura di massa specificatamente televisiva; l'assenza di Storia è colmata attraverso numerose marche temporali che si

97. Ivi, p.669.

98. Ivi, p.658.

riferiscono a un preciso contesto socioculturale noto e pop⁹⁹; l'ossessione erotica escludente si trasforma in desiderio omologante. Fondandosi su un'equivalenza germinata in *Scuola di nudo*¹⁰⁰ e siglata nella raccolta di racconti *La magnifica merce*, la metamorfosi del desiderio funge da innesco per la conversione dell'io e diventa l'assunto teorico su cui poggia l'intera analisi sociologica proposta all'interno del romanzo: i culturisti sono per Walter ciò che la merce è per la società occidentale, vale a dire la via di accesso per un Assoluto terreno, surrogato di quello religioso definitivamente perso:

Credo che si possa essere d'accordo, però, sul fatto che il grande progetto dell'Occidente, l'*unicum* che lo contraddistingue tra tutte le società umane, sia l'ambizione di costruire una convivenza senza Dio. [...] Da noi il progetto, consapevole o no, è di massa. [...] nessuno crede più davvero nell'esistenza di un altro mondo, col Paradiso e la resurrezione delle anime. Se ci credessero,

99. Carlo Tirinanzi De Medici parla di 'notazioni di costume' e le inserisce tra i vari strumenti attraverso cui Siti cerca di costruire una solida base referenziale per *Troppi paradisi*, si rimanda a *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012, pp.93-94.

100. «Il denaro è, sul piano empirico, ciò che il cristianesimo è sul piano spirituale: uno strappo alla reversibilità simbolica ottenuto mediante l'incarnazione [...]. Il denaro non è che la proiezione dell'erotismo sull'asse del reale: la stessa luce, metallizzata. Per il mio tipo di estasi, il denaro era la strada da imboccare subito [...] Che cosa meglio del puro denaro può soddisfare il desiderio d'assoluto? Il denaro è l'archetipo dei nudi perché è il modello di un bene che vale per l'immagine di pienezza che riflette e non per l'uso che se ne fa. Se il corpo muscoloso è merce, il denaro è ciò in cui tutte le merci si dissolvono: il culturismo è ricchezza muscolarizzata. (Detto altrimenti: il denaro è la forma universale in cui tutte le passioni possono essere scambiate, è la passione stessa liofilizzata e privata dei cattivi odori.)», W. Siti, *Scuola di nudo*, cit., p.488.

vivrebbero in tutt'altra maniera. Per resistere senza la speranza nell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra. (Non sto parlando di pochi intellettuali stoico-epicurei, sto parlando della gente comune.) Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del consumismo; o, se si vuole, il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio¹⁰¹.

L'autore si rifà alle teorie di Walter Benjamin sul rapporto tra capitalismo e religione, al lacaniano obbligo di godere riletto da Slavoj Žižek e alla questione della merce come oggetto-segno e, quindi, feticcio, proposta da Jean Baudrillard¹⁰². A questo armamentario filosofico si accompagna la condizione particolare del soggetto che, in tal senso, si propone come sua espressione fenomenologica. Walter, ragionando intorno alla propria ossessione erotica, la riconosce infatti come una declinazione estrema e individuale di quello che ha appena descritto come un fenomeno di massa:

Come l'Occidente, ho l'arroganza di comprare gli uomini, la loro parte più intima [...]. Se per tutti gli altri piaceri si paga, perché per il sesso no? Perché è più sostanziale alla persona di quanto lo sia il cucinare per un cuoco, o il dipingere per un pittore? A dir la verità non è il sesso degli escort che pago, ma il loro corpo secondo;

101. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., pp.799-800.

102. W. Benjamin, *Kapitalismus Uls Religion* (1921), trad. it. *Il capitalismo come religione*, in D. Gentili, M. Ponzi, E. Stimilli (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: Capitalismo e religione*, Macerata, Quodlibet, 2014; J. Baudrillard, *La Société de consommation* (1970), trad. it. *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Bologna, il Mulino, 2010; J. Lacan, *Du discours psychanalytique*, in *Lacan en Italie*, trad. it. *Lacan in Italia 1953-1978*, Milano, La Salamandra, 1978; S. Žižek, *How to read Lacan* (2006), trad. it. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

[...] il mio pagare equivale a una preghiera. La prostituzione maschile, a questi livelli, è un caso particolare dell'organizzazione capitalistica del lavoro: col denaro si usufruisce di un prodotto che è frutto del lavoro altrui (in palestra). [...] Da quando ci sono i Campioni non mi masturbo più guardando i video e le riviste porno: c'era un personaggio, sul «Corriere dei Piccoli» della mia infanzia, che aveva inventato l'Arcivernice – stendendola su una qualunque immagine bidimensionale, questa si tridimensionalizzava e prendeva vita. È come se finalmente l'Arcivernice ce l'avessi anch'io: le immagini di allora mi parcheggiano, e respirano, sul letto. [...] Forse è questo che sto comprando davvero: non l'intimità dei singoli escort ma l'intimità del sistema in cui viviamo¹⁰³.

L'ossessione erotica, escludente e individualizzante in *Scuola di nudo*, viene qui ricondotta a un atteggiamento di massa, imputabile a precise dinamiche storico-sociale: la morte di Dio, diventata, intorno agli anni Sessanta del Novecento, un fenomeno di massa, determina lo smantellamento definitivo dei tradizionali valori giudaico-cristiani a favore di uno stile di vita edonistico e individualista. Il venir meno della dimensione escatologica e ultramondana tipicamente religiosa sposta l'esistenza umana, e soprattutto la speranza di soddisfacimento, in una realtà tutta terrena: perseguire il desiderio diventa un imperativo morale e la merce, nella sua cattiva infinità, è un paradiso terrestre e frustrante. I culturisti di Walter, come la merce, sono acquistabili e infiniti, il loro valore è mediato e sacralizzato dall'immagine, la loro presenza è una porta d'accesso verso il paradiso¹⁰⁴.

103. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., pp.863-864.

104. «Marcello ha la forma di un culturista ma la morbidezza, al tatto, di un essere che ti sconvolge perché è nato dal fondo anfibio delle tue preghiere. Basta osservare l'intacco del muscolo dell'avambraccio, che parte dal centro del polso, per intuire che

Le due citazioni riportate danno conto anche del procedimento narrativo tipico di *Troppi paradisi*, ovvero la costante alternanza di brani teorico-saggistici e parti più finzionali e narrative: Siti mette continuamente in relazione l'esperienza individuale di Walter con il contesto all'interno della quale essa si verifica e che, sostanzialmente, la determina. In tal senso, il protagonista non si presenta soltanto come sineddoco del mondo, ma come un suo specifico prodotto, coerente al contesto ma dotato di una propria individualità originaria¹⁰⁵. La scelta del romanzo-saggio, e quindi la giustapposizione di parti più teoriche e parti più romanzate, consente, anche proprio a livello testuale, un costante movimento dal generale al particolare e viceversa, preservando la dimensione universale del contesto e quella individuale del soggetto. I due brani più famosi di *Troppi paradisi*, l'incipit e la personificazione dell'Occidente¹⁰⁶, non vanno letti nella loro immediata valenza allegorica¹⁰⁷, ma interpretati come i luoghi testuali

la sua anatomia è tutta spirituale – e il suo essere spacciatore, o prostituto, non sono che maschere del pellegrinaggio», Ivi, p.896.

105. Tirinanzi De Medici parla, partendo da un'analisi approfondita delle strategie formali del romanzo, di 'rapporto di approssimazione' tra io e mondo, *Il vero e il convenzionale*, cit., pp.96-113; insiste sull'individualità inalienabile di Walter in *Troppi paradisi* anche Raffaele Donnarumma: «*Il de te fabula narratur* di Siti, invece, si fonda su un protagonista che, per quanto rivendichi la sua esemplarità epocale, resta troppo legato alla sua pura individualità. La distanza fra lettera e allegoria non si colma. Non per insufficienza di ideazione o incertezza: ma perché Siti racconta proprio di un mondo in cui ogni storia, ogni destino sono sì equivalenti a ogni altro nella loro irrilevanza, ma anche intransitivi.», *Troppi paradisi*, in «allegoria», gennaio-giugno 2007, 55, p. 219.

106. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.690 e p.842.

107. Tirinanzi De Medici parla esplicitamente di assenza di allegoria, *Il vero e il convenzionale*, cit., pp.96-101.

in cui il rapporto generale-particolare giunge alla sua massima compiutezza senza che il primo termine fagociti il secondo. Gli aspetti marginalizzanti propri di Walter già ai tempi di *Scuola di nudo*, infatti, mantengono il loro potere di straniamento, ma anziché essere posti in una dimensione blindata e inaccessibile, sono rielaborati in quanto elementi estremi capaci, proprio per questo, di essere tipici ed esemplari (del resto, come abbiamo visto, Siti scriveva: «Il realismo, per come la vedo io, è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale»). L'ossessione erotica, il feticismo, il terrore dell'altro sono tutti aspetti che, proprio perché messi in relazione con una realtà di più ampio respiro (quella realtà che invece nel primo romanzo si cercava di negare ed escludere), diventano elementi coerenti, al loro grado zero, con una società, per l'appunto, erotizzata, feticista e tirannica. Del resto, già la celebre frase iniziale, «Mi chiamo Walter Siti come tutti», alludeva a questo rapporto dialettico esibendo il nome proprio e poi il più generico tra i pronomi¹⁰⁸. *Autofiction* e romanzo-saggio collaborano nella resa testuale di questo rapporto io-mondo, la prima realizzando un personaggio-cavia credibile e individuabile da mandare in avanscoperta, il secondo mettendo in prospettiva l'esperienza di quest'ultimo.

Il desiderio che da escludente diventa omologante non è però l'unico strumento attraverso cui Siti prepara e mette in atto la conversione del protagonista. A un profondo lavoro sull'io, si accompagna un'altrettanta imponente revisione del mondo. Come anticipato, la realtà esclusiva della

108. Anche l'universalismo del brano «Io sono l'Occidente» ripropone questa dialettica: la simmetria tra individuo e mondo è infatti immediatamente sconfessata nelle pagine successive, le quali rivendicano una certa individualità: «Ho smesso di ipotizzare una qualunque omologia tra la mia esperienza e l'Occidente: è un dolore talmente privato quello che provo, e deriva da un'infermità così poco condivisibile...», W. Siti, *Troppe paradisi*, cit., p.949.

Normale di Pisa viene sostituita da quella più pop della televisione, per cui ai nomi di docenti e rettori succedono quelli di personaggi massmediatici come Alda D'Eusanio, Maria De Filippi, Paola Barale, Maurizio Costanzo¹⁰⁹. Tale sostituzione, se da una parte punta a rendere più veridico il racconto, dall'altra amplifica la percezione del processo di integrazione che avviene non all'interno di una realtà comunque settoriale come quella accademica, ma all'interno di un panorama massificato. Ancora, è da quest'ultimo che vengono recuperate le marche temporali (moltissimi, per esempio, i rimandi ai programmi televisivi che consentono di mappare la cronologia degli eventi narrati), scrive a tal proposito Carlo Tirinanzi De Medici: «Non si fa direttamente riferimento a una data, ma a un evento collegato a tale data. In tal modo il mondo creato dal romanzo è un po' più connesso al nostro: non è, semplicemente, un mondo possibile in cui esiste un 14 settembre 2000, ma un mondo in cui il 14 settembre è cominciato Grande fratello»¹¹⁰. La Storia, pressoché assente in *Scuola di nudo*, viene surclassata, in *Troppi paradisi*, da un eterno presente e dagli eventi televisivi: «Sofri intervistato sul Grande Fratello [...] risponde con sufficienza che lui giovedì sera ha visto un servizio sulla ex-Jugoslavia; non si accorge che ora il Grande Fratello è politicamente più importante di quel che accade nei Balcani?»¹¹¹ Nei due post scriptum¹¹² che chiudono il romanzo l'integrazione, per quanto raccontata

109. Tra l'altro i nomi dei docenti universitari sono inventati e non corrispondono alla realtà, mentre quelli televisivi sono reali e funzionano da veri e propri denotatori rigidi, cfr. C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p.104.

110. Ivi, p.94.

111. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.827.

112. Per un'analisi dettagliata del finale di *Troppi paradisi* si veda V. Sturli, *Estremi Occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano, Mimesis, 2020, pp.139-143.

con il tono quasi isterico e falsamente entusiasta di *Scuola di nudo*, si compie definitivamente: nel primo Walter decide, sulle orme di Silvio Berlusconi, di farsi impiantare una protesi peniena attraverso cui possedere finalmente Marcello, nel secondo il protagonista abbandona il proprio lavoro da intellettuale per scrivere i più redditizi copioni televisivi, attività che gli garantisce una maggiore disponibilità di denaro da investire nei suoi incontri sessuali.

Volendo usare di nuovo la scrittura come termometro attraverso cui misurare il rapporto del soggetto con la realtà, le pagine dichiaratamente appena sbazzate di *Troppi paradisi* e la decisione di scrivere per la televisione sono all'opposto di quelle stilisticamente ricercate, claustrofobiche e trascendentali di *Scuola di nudo*. Se in quest'ultimo la scrittura serviva per barricarsi, negare la realtà e costruire un mondo altro, qui diventa il mezzo attraverso cui partecipare attivamente alla società di massa. *Troppi paradisi* si chiude paventando quello stesso «romanzo impersonale» fantasticato in *Un dolore normale*: «Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia [...]. Se in più di mille pagine ho prodotto un sosia, era perché io non c'ero, non ci volevo essere: adesso ci sono. [...] se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me»¹¹³. L'integrazione dell'io nel mondo, compiuta a più livelli dal protagonista, rende obsoleta l'autobiografia finzionale, l'individuo è diventato tipico e funzionerà, da adesso in poi, come mezzo di normalizzazione.

1.3. Gli altri per raccontare l'io: gli stuntmen

Ripubblicando il saggio *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti* su «Le parole e le cose», Siti inserisce una breve nota introduttiva al testo del 1999 in cui commenta: «Quello che invece non mi convince più è il 'tornare a se stessi' come mossa cartesiana per difendersi dalla

113. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., pp.1038

generale incertezza: non credo più che l'autoanalisi sia garanzia di verità, né credo che l'individuo sia più autentico del teatro sociale – l'io non è più laboratorio di niente»¹¹⁴. È il 2013 e, trilogia a parte, Walter Siti ha all'attivo, per quanto riguarda la produzione prettamente romanzesca, *Il contagio* (2008), *Autopsia dell'ossessione* (2010) e *Resistere non serve a niente* (2012), testi che, in linea generale, sembrano effettivamente tenere fede all'abdicazione all'autobiografia dichiarata nel 2006. Se si esclude *Exit strategy* (2014), contemporaneamente tradimento e riconferma dell'abiura di *Troppi paradisi*, anche la successiva produzione romanzesca, *Bruciare tutto* (2017), *La natura è innocente* (2020) e *I figli sono finiti* (2024), si attesta sulla stessa linea: domina la narrazione alla terza persona, se non addirittura corale, e i protagonisti palesi non sono mai il Walter della trilogia.

Si tratta di testi coerenti, tra di loro e con *Il dio impossibile*, da un punto di vista tematico-formale. Anzitutto l'ibridazione romanzesca con media e generi che in qualche modo ne amplificano l'effetto di veridicità: lo studio antropologico e il reportage ne *Il contagio*, la commistione di testo e foto in *Autopsia dell'ossessione*, il romanzo su commissione con il conseguente camuffamento dei fatti sedicenti veri in *Resistere non serve a niente* e la *biofiction* in *La natura è innocente*. Poi un repertorio tematico che, anche quando viene contraddetto¹¹⁵, mantiene il proprio potere unificante: l'ossessione erotica, il rapporto tra sesso e conoscenza e sesso e denaro, il materno, la negazione del padre. Soprattutto è ridondante il sistema dei personaggi, come dimostra lo studio di Cucchi, il quale, distinguendo

114. W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit.

115. All'esaltazione del desiderio erotico di *Scuola di nudo* corrisponde l'autopsia portata avanti in *Autopsia dell'ossessione*; all'Assoluto terreno e laico di *Troppi paradisi* corrisponde la fede religiosa intransigente di Don Leo in *Bruciare tutto*.

tra figure del desiderio e figure della realtà, riesce a recuperare campioni di entrambe le categorie in ogni singolo romanzo¹¹⁶. Non mancano, poi, casi in cui è proprio lo stesso identico personaggio a tornare nelle varie opere: così il Marcello Moriconi di *Troppi paradisi* diventa uno dei protagonisti de *Il contagio*, si ripresenta in *Autopsia dell'ossessione* con il nome di Angelo e con il corpo di Massimo Serenelli e si propone quale modello latente e camuffato di Massimo Fioretti in *Bruciare tutto*¹¹⁷.

Elemento unificante è poi l'io narrante che, lungi dall'essere propriamente eterodiegetico, interviene commentando la storia e istituendo un rapporto di omologia con l'io autofittivo della trilogia. Ne *Il contagio* quest'ultimo è inizialmente sdoppiato nel narratore sforzatamente lucido e oggettivo e nel personaggio chiamato 'il Professore', uomo di lettere innamorato del borgatario Marcello; nell'unico capitolo autodiegetico, intitolato *Addio*, si rivela la coincidenza tra narratore-Professore-Walter, e gli indizi disseminati nel testo riguardo questa possibile convergenza (palese, ad esempio il rimando a *Troppi paradisi*: «[...] avevo promesso che non avrei più parlato di me, ma l'energia necessaria per rispecchiarmi negli altri era lui che me la forniva; ora sono chino a raccogliere le poche forze.

116. S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit..

117. Massimo per Don Leo rappresenta non solo l'ossessione erotica ma anche il primo amore e, come Marcello in *Troppi paradisi*, viene descritto ricorrendo a un lessico religioso e al campo semantico dell'evasione («l'altrove in cui mi trasportano i bambini non è quello in cui voglio, e posso, vi-vivere». Non si può possedere l'assoluto, se ne può solo essere invasi», W. Siti, *Bruciare tutto*, cit., p.194), non subisce passivamente il desiderio del protagonista ma ha un ruolo attivo nel rapporto («Spesso era Massimo a cercarlo con astuzie trasparenti, pretesti tenerissimi», *Ibidem*). Roma fa da sfondo all'ossessione mentre Milano si presenta quale città di fuga e resistenza ad essa.

L'io come legittima difesa»¹¹⁸) diventano una prova nella dichiarata omonimia¹¹⁹. In *Autopsia dell'ossessione*, l'io finzionale è rintracciabile nella figura del Rivale, un personaggio che a differenza del protagonista Danilo, desidera i culturisti e in particolar modo Angelo nella nota maniera succube di Walter; eppure, anche in questo caso si assiste a una sorta di sdoppiamento del soggetto autofittivo che, se da una parte si propone nella funzione inedita dell'avversario, dall'altra cede il proprio corpo al protagonista: nella foto che chiude il libro e che ritrae un Danilo bambino, a essere ritratto è in realtà il Walter Siti scrittore, referente empirico di quello del Dio impossibile¹²⁰. In *Bruciare tut-*

118. W. Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, p.274.

119. Non mancano poi rimandi alla trilogia nel corso di tutto il testo, si pensi ad esempio quando Marcello dice al professore «Te metterai in ginocchio e me pregherai ancora», (W. Siti, *Il contagio*, cit., p.94) facendo eco a quanto Walter scrive in chiusura di *Troppi paradisi* «se lui [Marcello] è un dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio», (W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.1038); oppure alla teoria sulla gayzzazione dell'Occidente di *Troppi paradisi* e di cui il professore ora riconosce la paternità («“Ho teorizzato che tutto il mondo stava diventando gay; ora teorizzo che il mondo sta diventando un'immensa borgata; non sarà perché” pensa il vecchio camminando verso via Vermeer “mi è mancato il coraggio di ammettere che per me un borgatario gay era diventato tutto il mondo?”»), (W. Siti, *Il contagio*, cit., p.337). Per queste e altre analogie si vedano G. Simonetti, *La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata*, in «Nuovi Argomenti», 2008, 44, pp. 243-265; L. Marchese, *L'io possibile*, cit., pp.259-261; S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., pp.154-168.

120. Inoltre Danilo e Walter sono accomunati dalla stessa esclusione dal mondo, operata proprio attraverso l'ossessione che li accomuna. Si vedano in tal senso L. Marchese, *L'io possibile*, cit., pp.261-262; G. Simonetti, *Autopsia dell'ossessione*, in «Lettera zero», 2018, 5, pp.39-46; e sulla questione del doppio rivale S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., pp.99-101.

to, la presenza dell'io finzionale si dirada da un punto di vista testuale («Questo è il primo romanzo mio in cui non compare mai il personaggio Walter Siti [...]; come autore ci sono sempre, è ovvio, ma direttamente intervengo solo nelle note»¹²¹), ma come ha notato Raffaele Donnarumma la voce di narratore e personaggio continuano a confondersi come accadeva già ne *Il Contagio* attraverso l'indiretto libero, creando situazioni ambigue nei momenti più tesi del romanzo: il primo rapporto tra Don Leo e l'undicenne Massimo è in corsivo e alla prima persona, proprio come sono in corsivo e alla prima persona gli interventi del narratore nel corpo del testo¹²². Sono sitiani i temi di *Bruciare tutto*, dalla pedofilia riportata a ossessione erotica (e già trattata per altro in *Troppi paradisi* in un brano che può definirsi anticipatorio¹²³) all'inevitabile potenza distruttiva di quest'ultima. Infine, si presenta come un ««un viaggio di liquidazione personale, di temi e di vitalità»¹²⁴, *I figli sono finiti*, in cui un protagonista molto simile a Walter, caratterizzato dalle stesse ossessioni, ragiona sull'impossibilità di colmare lo iato culturale che esiste tra sé e il

121. W. Siti, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017, p.367.

122. R. Donnarumma, *Walter Siti, immoralista*, «Allegoria», 80, luglio/dicembre 2019; sul romanzo si veda anche G. Simonetti *Tre tipi di racconto. Su Bruciare tutto di Walter Siti. Seguito da tre tipi di critica? Una postilla*, in «Le parole e le cose», 26 aprile 2017, <https://www.leparoleelecose.it/?p=27279>; M. A. Bazzocchi, *Bisogna bruciare Siti?*, in «doppiozero», 26 aprile 2017, <https://www.doppiozero.com/bisogna-bruciare-siti> [ultima cons. 23/09/23]; V. Sturli, *Estremi occidenti*, cit., pp.193-215.

123. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., pp.750-756.

124. G. Simonetti, *L'importante è finire. Intervista a Walter Siti*, «Snaporaz», 24 aprile 2024, <https://www.snaporaz.online/limportante-e-finire-intervista-a-walter-siti/> [ultima cons. 16/07/2025].

nuovo mondo digitale, in cui la realtà, se non è sparita, ha almeno cambiato definitivamente faccia.

Ne *Il contagio* al Walter Siti sosia è concesso lo spazio di un paragrafo e un omologo ingombrante; in *Autopsia dell'ossessione* Walter è un personaggio secondario; in *Bruciare tutto* è costretto a un apparato di note; in *I figli sono finiti* resiste come modello silente e sconfitto: dopo la trilogia, la presenza dell'io autofittivo si è gradualmente ridimensionata per lasciare spazio ad altri personaggi, «ma come quell'Io era costantemente tentato dall'idolatria dell'Altro, così questo nuovo Altro rischia perennemente di risolversi in uno specchio del Sé: un figlio illegittimo che somiglia spaventosamente al padre»¹²⁵. In *Il Dio impossibile*, l'io di Walter era il punto di partenza per rappresentare il mondo, un laboratorio, appunto, che sembrava più efficace del contesto, dopo *Troppi paradisi* si assiste a un cambio di rotta, per cui è proprio a partire da quest'ultimo, dal «teatro sociale», che può essere rappresentato l'io. In questo senso, tutti i personaggi e le sperimentazioni romanzesche successive alla trilogia possono essere letti come i camuffamenti di un'analisi introspettiva che continua a essere estremamente egoriferita: l'analisi della borgata sembra in realtà un mezzo attraverso cui il Walter narratore approfondisce la conoscenza di Marcello; Danilo Pulvirenti è lo strumento con cui esperire diversamente (inserendo il sadomasochismo) un'ossessione nota; Don Leo è dichiaratamente alter ego e spettrale proiezione¹²⁶; Augusto è il mezzo per osservare e tentare di comprendere un nuovo mutamento antropologico che interessa soprattutto a chi scrive¹²⁷. Walter Siti costruisce un mondo romanzesco estremamente claustrofobico, per cui ogni

125. G. Simonetti, *La letteratura e il male*. Resistere non serve a niente di *Walter Siti*, in «allegoria», 2013, 65-66, p.184.

126. W. Siti, *Bruciare tutto*, cit., p.334.

127. G. Simonetti, *L'importante è finire. Intervista a Walter Siti*, cit..

testo pare essere una rilettura e una riscrittura di ciò che lo precede.

Abbiamo volontariamente tenuto fuori da questa carrellata due testi esemplari, oggetto di analisi nei successivi paragrafi, *Resistere non serve a niente* e *La natura è innocente*. Si tratta di romanzi che vogliono dichiaratamente parlare di un altro e che, in quanto biografie (fanzionali e non), relegano il narratore al ruolo di biografo. Quest'ultimo però, lungi dall'essere un cronista oggettivo e imparziale, si rivela un punto di focalizzazione totalizzante, che fagocita, nella propria, le vite degli altri. L'oscillare tra individualità particolare e collettività generale diventa sistematica: le biografie straordinarie dei biografati diventano, nella prossimità (ma non nella coincidenza) con quella del narratore, storie tipiche che, però, sembrano non riuscire a trattenere la loro singolarità di partenza. Nel prossimo paragrafo analizzeremo *Resistere non serve a niente*, vero e proprio laboratorio tematico-formale del più affinato e programmatico *La natura è innocente*.

1.4. *Resistere non serve a niente: un laboratorio*

1. Le due più importanti novità di *Resistere non serve a niente* sono l'eliminazione del desiderio omosessuale, tema principe della produzione sitiana, e l'abbandono dell'auto-biografia contraffatta a favore della biografia. Entrambe le scelte, nota Simonetti, concorrono all'espulsione dell'io dalla narrazione sia da un punto di vista tematico che formale¹²⁸. Come abbiamo visto, infatti, il Walter della trilogia rientra nei romanzi successivi proprio attraverso il ricorso a queste due strategie: un desiderio ossessivo e claustrofobico, ulteriore declinazione di quello primordiale al centro di *Scuola di nudo*, e un io camuffato dietro personaggi secondari, fotografie ambigue e narratori troppo intrusivi ed egoriferiti. Oltre a essere esplicitamente dichiarate e

128. G. Simonetti, *La letteratura e il male. Resistere non serve a niente di Walter Siti*, cit., pp. 179-189

annunciate («[...] avrei espulso l'erotismo omosessuale dal mio orizzonte letterario»¹²⁹; «Eccomi qua, con questo progetto di narratore onnisciente»¹³⁰), queste due novità sono anche ampiamente tematizzate nei prologhi e nel primo capitolo del romanzo.

Resistere non serve a niente si apre con un breve brano in corsivo che racconta l'esecuzione di un uomo per mano di una banda criminale e un secondo testo, anch'esso scritto con un font diverso, in cui viene illustrato un esperimento condotto dall'Università di Yale sulle scimmie cappuccine, le quali, poste in una determinata situazione, hanno iniziato a utilizzare il proprio corpo come merce di scambio per ottenere altri beni. I prologhi introducono i due temi centrali del romanzo: la criminalità, tradizionalmente sanguinosa e cruenta rimpiazzata, come chiosa il secondo brano, da una nuova generazione di malavitosi puliti e globalizzati, e il rapporto tra sesso, denaro e potere, che sostituisce quello tipicamente sitiano tra desiderio e denaro. Non solo, questo doppio preambolo annuncia anche il diverso approccio riservato alla materia narrata: la realtà non è più conosciuta a partire dal singolo, ma guardando al contesto che ha prodotto quest'ultimo, osservando i destini individuali come il risultato di un rigido determinismo storico-sociale. Come l'esperimento di Yale era stato condotto su scimmie costrette in gabbia e non libere di muoversi all'interno del loro habitat naturale, i personaggi che popolano il romanzo si muovono dentro le leggi del libero mercato del sistema capitalistico, «regole rigidamente, impersonalmente fissate e ormai indiscutibili»¹³¹. In tal senso, l'atteggiamento autoriale è quello scientifico-antropologico tipicamente ottocentesco, come confermano il capitolo etologico e la narrazione onnisciente. Quest'ultima è dichiarata e giustificata nel primo

129. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.19.

130. Ivi, p.50.

131. Ivi, p.17.

effettivo capitolo del romanzo, una sorta di coda alle due introduzioni. *Avviso di sfratto*, successivo ai due prologhi sopra analizzati, spiega le circostanze all'interno delle quali si è prodotta la decisione di scrivere la biografia di Tommaso Aricò: rischiando di perdere l'appartamento in cui vive, Walter accetta di raccontare la vita di un «feroce bankster»¹³² dell'alta finanza, il quale, in cambio, si offre di comprare l'immobile e garantire allo scrittore la sua permanenza a Roma.

In *Resistere non serve a niente*, Walter Siti torna, dunque, come personaggio della storia, ma questa volta nei panni di biografo: interviene nel testo raramente e solo per precisare alcuni aspetti della trama o in qualità di intervistatore di Tommaso. L'espulsione dell'ossessione erotica garantisce a Walter di inaugurare uno spazio narrativo liberato, come nota Simonetti, dall'identificazione automatica (ma programmatica) dei romanzi precedenti e di condurre, così, una narrazione onnisciente¹³³, che sembra cedere, come vedremo, solo verso le ultimissime pagine. A ben vedere, però, più che di espulsione, sarebbe consono parlare di metamorfosi tematica: il topos sitiano dell'ossessione erotica, nella sua versione originale, è solo decentrato e, contemporaneamente, si specializza nell'erotizzazione del potere economico che invece ossessiona il protagonista. La contiguità dei due temi è esplicitata nel romanzo stesso attraverso una conversazione tra Walter e Tommaso ed è, come vedremo, tutt'altro che peregrina:

«Ti sbagli, ho organizzato una top ten piuttosto mortuaria, i dieci uomini più belli che ho posseduto in vita mia... lista chiusa per fine esercizio.»

«Vuoi dire che questi fustacchioni...»

«Non chiamarli così, ti prego... [...]»

132. Ivi, p.26.

133. G. Simonetti, *La letteratura e il male. Resistere non serve a niente di Walter Siti*, cit., p-180.

«Il sesso è anche lui come la finanza, un gioco a somma zero... ci pensavo in Sardegna quest'estate: considerate fini a se stesse, l'attività scopereccia e quella speculativa sono sterili tutt'e due... godere godere godere, fare soldi fare soldi fare soldi, e poi?»

«Con la finanza puoi permetterti il sesso, col sesso non puoi permetterti la finanza.»

«Be' Walter, dipende... se sei molto bella, o molto bello, sì... i soldi ricavati col tuo corpo puoi investirli, magari aprendoti un desk privato... mi par di capire che tutti e due puntavamo su prede non comuni.»¹³⁴.

Il primo capitolo è importante anche per comprendere la funzione svolta dal narratore. Walter si determina come cantore ed effettivo demiurgo narrativo, ruolo che gli consente di scegliere l'argomento e il modo attraverso cui narrativizzarlo. La prima di queste competenze, esplicitamente raccontata, è un topos narrativo replicato in modo identico anche in altri romanzi. Walter racconta di aver valutato di scrivere la storia di Lamin, un immigrato musulmano di etnia yoruba, ma di averci rinunciato perché la sua vicenda, ottima per «una storia casta e benintenzionata»¹³⁵, lo faceva sentire indegno («Non avevano bisogno di un voyeur che gli rubi la vita per farsi bello con le loro piume»¹³⁶). Diversamente, dice di accettare la proposta di Tommaso perché più conveniente, vista e considerata la

134. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., pp.219-220; non mancano altri brani che tendono a mescolare sesso e potere economico: «“io sono uno che spinge... per fortuna gli altri due sono più prudenti, quello che si dice ‘plain vanilla...’” “Lo sai che è la stessa espressione che si adopera per il sadomaso soft?” “E come no? C'è molta interferenza tra i due campi... certi pali nel deretano... ma adesso i guru raccomandano di evitare gli eccessi”», p.41.

135. Ivi, p.20

136. *Ibidem*.

condizione contrattuale all'interno della quale essa viene concepita. All'inizio il rapporto tra i due personaggi è quello proprio di biografo e biografato, ma a metà romanzo, la situazione cambia radicalmente: Tommaso rivela a Walter di essere coinvolto in affari criminali e che il suo successo lavorativo dipende principalmente dall'intervento di personaggi di spicco della malavita, i quali, prima, gli hanno garantito un'istruzione adeguata e, poi, informazioni riservate di carattere finanziario. Questa confessione determina non solo una svolta nella caratterizzazione del personaggio, che da questo momento in poi diventa a tutti gli effetti un personaggio che potremmo sbrigativamente definire malvagio, ma modifica anche il rapporto tra biografo e biografato. Al primo, infatti, è chiesto di farsi complice del secondo, frequentando ambienti ed esponenti mafiosi («o complice o niente... queste sono le direttive, devi sporcarti anche tu»¹³⁷). La proposta di Tommaso non è più solamente quella più conveniente, ma anche quella che sottintende un'esperienza più affascinante per il narratore. Il rifiuto della storia di Lamin e la preferenza accordata a quella di Tommaso rivelano il maggior interesse che Walter riconosce a una specifica tipologia di storia («è ovvio che un'ammissione del genere ti [Tommaso] rende ai miei occhi solo più interessante...»¹³⁸).

Leggere questa preferenza non solo come espressione dei gusti privati del narratore, ma anche come decisione dettata da una competenza professionale, consente di rilevare una regola che nel corso di questo libro sarà più volta confermata: se narrare significa salvare gli eventi dalla loro insignificanza, estraendoli dalla distesa di azioni irrilevanti, le storie estreme (spesso negativamente estreme) contengono quella straordinarietà che da sola può giustificare il gesto mimetico. È lo stesso Walter a farne una questione letteraria quando valutando il libro su Lamin scrive:

137. Ivi, p.234.

138. Ivi, p.225.

«Mi apprestavo dunque a inventarmi escamotage, giustificazioni pelose e cerebrali; volevo convertirmi, resistere alla cattiva china; magari trasferendomi per qualche mese nel casertano, nella cosiddetta ‘terra dei Mazzoni’. Ma la letteratura è un guardiano che non si lascia corrompere»¹³⁹.

2. Il ruolo di narratore consente a Walter anche di organizzare la messa in trama della biografia di Tommaso e quindi di gestirne la caratterizzazione. La definizione di cantore, precedentemente utilizzata, non è peregrina: la storia di Tommaso viene raccontata, almeno nei capitoli precedenti a *Il patto cambia*, seguendo lo schema del racconto eroico. Stando a Ezio Pellizer, i «momenti forti»¹⁴⁰ delle biografie degli eroi sono la nascita, l’iniziazione, il matrimonio, la paternità e la morte. I primi tre capitoli riguardanti la vita di Aricò seguono esattamente questo schema. La nascita di Tommaso (*Commodore 64*) è «difficile, indesiderata e contrastata»¹⁴¹, il concepimento sembra alla madre «affatturato, partito sotto una cattiva stella»¹⁴², avvenuto probabilmente la sera che il marito aveva quasi ucciso un uomo ed era tornato a casa ubriaco e sporco di sangue¹⁴³.

139. Ivi, p.21.

140. E. Pellizer, *La peripezia dell’eletto. Strutture del racconto e biografie eroiche*, «Itaca», 2, 1989, p. 45, il saggio è stato poi inserito nel più ampio *La peripezia dell’eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991.

141. *Ibidem*.

142. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.53.

143. La sera a cui si fa riferimento è quella in cui il padre di Tommaso ha ucciso un «frocio che si credeva ‘stocazzo per dargli una lezione» (p.53), omicidio raccontato nel primo prologo del romanzo. Come nota Silvia Cucchi, c’è un rimando alla morte di Pier Paolo Pasolini, confermato dalla data di nascita di Tommaso, 2 agosto 1976, esattamente nove mesi dopo quella dello scrittore, cfr. S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., p.90. Pasoliniani sono poi anche i nomi di Tommaso e Irene, utilizzati in *Una vita violenta*.

Ancora, l'infanzia è segnata dall'abbandono da parte dei genitori, il padre di Tommaso finisce in carcere per affari loschi e la madre è per questo sempre impegnata a lavoro, e dall'espressione di qualità straordinarie da parte dell'infante che mostra un'incredibile abilità matematica e una fame inesauribile («Poppate lentissime, al punto che sua madre s'addormentava allattandolo; questo appartiene alla mitologia, ai racconti di zia e nonna quando non volevano fargli pesare il suo essere 'attrippatello'»¹⁴⁴). In questa fase ritroviamo anche quella profezia che contiene «in sé l'intero racconto, [...] determina in qualche modo e rende ineluttabile lo svolgimento degli eventi nella vita di un eroe»¹⁴⁵:

«E allora ubbidisci, sì, vai vai, leccaje er culo... ubbidisci che farai la fine di tuo padre.»

L'ultima frase è stata un urlo, Irene s'è precipitata in cucina e sbatte gli sportelli senza criterio; Tommaso l'afferra per la cintura, da dietro: «oh, oh, in che senso, che fine ha fatto mi' padre?».

La costringe a girarsi, le preme addosso con una mole che non ha più niente di infantile. Irene racconta, guardando fisso il lavello. È successo durante la seconda settimana di libertà provvisoria; il padre doveva riscattarsi, dimostrare all'organizzazione che lo sgarro non era stato suo – gli avevano imposto una prova. A sangue freddo ha dovuto strangolare un infame con una corda, in un casale verso la Pontina – ubbidire pur sapendo che così firmava la sua condanna¹⁴⁶.

144. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.53.

145. E. Pellizer, *La peripezia dell'eletto. Strutture del racconto e biografie eroiche*, cit., p.46. Una precisazione: nel racconto eroico l'oracolo solitamente precede la nascita dell'eroe, in questo caso essa viene fatta dalla madre al ragazzo adolescente.

146. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.81.

Su Tommaso grava il destino dell'eroe tragico, protagonista di scelte coatte ma sempre e comunque responsabile di quest'ultime: la provvidenziale operazione per risolvere l'obesità e l'inaspettata possibilità di frequentare l'università per specializzarsi in finanza sono opera di un benefattore criminale che intende sfruttarne le capacità per gestire capitali mafiosi. Alla fine del romanzo la profezia materna si rivelerà pienamente realizzata («“Sai cosa stavo pensando? che dopo aver tanto lottato per differenziarti, hai fatto davvero la fine di tuo padre, aggiornata alla modernità.” “Come mi aveva profetizzato mia madre, eh già...”»¹⁴⁷), le competenze del protagonista sono messe al servizio dell'illegalità e l'obbedienza a quest'ultima è l'unica alternativa alla morte violenta: le colpa del padre che ricade sul figlio. Progressivamente gli eventi della vita di Tommaso si rivelano rigidamente determinati, la madre, il padre, e probabilmente anche l'amico Nando, si scoprono divinità che ne hanno variamente gestito l'esistenza, ma solo da adulto Tommaso scoprirà di essere stato manipolato ed è ormai troppo compromesso per non accettare l'inevitabile destino.

Il capitolo *La sala dei dinosauri* corrisponde alla fase dell'iniziazione e si apre, infatti, con una prova da superare, l'ottenimento di una targa conferita a chi ha ottenuto i migliori risultati finanziari nel corso degli ultimi dodici mesi; *Non ti ci ostinare, su* si concentra invece sull'incontro con Gabry ed è assimilabile al momento del matrimonio che, caratterizzato nel racconto eroico dalla conquista della maturità e di un preciso *status* sociale, si traduce, nel romanzo, nell'impossibile possesso della donna, sentito, per l'appunto, come il coronamento di una vita pienamente soddisfatta da parte del protagonista. La struttura eroica non serve al narratore per raccontare il successo positivamente straordinario del suo protagonista (che infatti non esce vincitore dalle prove affrontate), ma

147. Ivi, p.227.

per garantirgli e veicolare, attraverso schemi narrativi collaudati, la sua eccezionalità.

Eroico (ed eroicomico) e militaresco è, effettivamente, anche il lessico utilizzato dall'autore: «I dolci erano la sua trincea, il muro divisorio che lo separava dal mondo; lì non arrivavano più le risate, gli scherzi crudeli, lì c'era soltanto un eroe che si fortificava per spingersi oltre ogni limite»¹⁴⁸; «La sua pancia brontola come il cielo, Tommaso è un dio gigantesco all'origine del mondo»¹⁴⁹; «Tommaso sarà eroico (ma che in lui ci fosse la stoffa delle imprese estreme si era capito) a sopportare le pugnalate allo stomaco di ogni singolo boccone e nell'affrontare gli interventi di chirurgia estetica necessari a eliminare i chilometri di pelle superflua»¹⁵⁰; «[...] in quei momenti si sente come un profeta vendicativo con la spada sguainata»¹⁵¹. Lo stesso protagonista si riconosce, in questa prima parte, una certa straordinarietà, espressa, anzitutto nella richiesta di scrivere un libro su se stesso («Così lascerò un segno del mio passaggio, non sparirò nel mucchio»¹⁵²), nella fame insaziabile dell'infanzia («In fondo gradirebbe essere come tutti, non doversi sempre distinguere; urlare insieme le soddisfazioni collettive, con canzoni di rabbia o di vittoria. Ma il cibo sta lì, perché aspettare?»¹⁵³), nella genealogia criminale («Se mio padre è un assassino, io non ho niente da spartire con 'sti bambocci dalla vita facile e dal futuro già pronto»¹⁵⁴) e nell'angoscia perenne di essere nessuno («se c'è una cosa che Tommaso ha sempre odiato è

148. Ivi, p.57.

149. *Ibidem*.

150. Ivi, p.85.

151. Ivi, p.121.

152. Ivi, p.49.

153. Ivi, p.61.

154. Ivi, p.82.

dissolversi nel nulla»¹⁵⁵) combattuta attraverso un eccessivo e distruttivo vitalismo («mi devono garantire la possibilità di allontanarmi dalla miseria e dalla media, verso mete dinamiche e nuovi incroci. Io devo stare sopra non sotto»¹⁵⁶).

3. Al contrario, la seconda parte del romanzo è all'insegna della normalità, presentata come conseguenza e antidoto al tema del male, dominante a partire dalla già citata svolta narrativa riguardo la crimosità del lavoro del protagonista. L'inserimento di Tommaso nello spazio dell'illegalità mafiosa ne fa un personaggio ancora più interessante e in un certo senso eccezionale, lo stesso narratore nel capitolo *Il patto cambia* pone l'accento sulla congenita non normalità del personaggio in quanto obeso e figlio di criminale:

Che non sarebbe mai stato normale Tommaso ce l'ha avuto chiaro fin dalle ultime classi delle elementari: quando non lo volevano in squadra perché il suo peso avrebbe fatto cadere la passerella [...]. Poi aveva capito abbastanza presto che gli strani personaggi che incrociavano in casa sua non erano i banali amici che frequentavano le case di tutti; abbassavano la voce, lasciavano pacchetti, una volta uno di loro aveva posato una rivoltella sul tavolo e Irene l'aveva subito coperta con un grembiule. Non era brutta la sensazione di essere diversi [...]. Loro erano gli Aricò e non si accontentavano di bruscolini, il grasso poteva diventare prepotenza e massa d'urto¹⁵⁷.

La malavita a cui viene costretto il protagonista è contemporaneamente condanna e riscatto. Condanna perché obbliga il padre ignorante al sacrificio di sé e, di

155. Ivi, p.74.

156. Ivi, p.82.

157. Ivi, pp.227-228.

conseguenza, tutta la famiglia alla povertà¹⁵⁸; riscatto perché è proprio attraverso quelle stesse dinamiche, correggendo l'errore paterno attraverso la cultura, che Tommaso può sperare in una vita diversa e meno sacrificata, come effettivamente succede con l'operazione chirurgica e l'iscrizione all'università garantite da un malavitoso vicino alla famiglia. Ancora, però, se la criminalità concede al protagonista l'ambito potere economico, dall'altro lo priva di una normalità pensata sempre più spesso con nostalgia rassegnata: «perché l'eccezione si può comprare e la normalità no?»¹⁵⁹. La negazione della normalità è incarnata dal personaggio di Edith, scrittrice e insegnante di latino completamente fuori dagli spazi glamour e moralmente ambigui frequentati dal protagonista. Recuperando lo schema eros-agàpe caro a Siti, questa si oppone a Gabry, escort e aspirante soubrette, vera e propria ossessione erotica di Tommaso. La relazione con Edith, tranquillizzante e serena, è definitivamente compromessa dalla scoperta, da parte della donna, delle attività illecite che coinvolgono l'uomo che ama. Di nuovo, l'eccezionalità garantita dalla criminalità è foriera di conquiste (mai totali) e perdite, consentendo il possesso economicamente determinato di Gabry e negando la possibilità di un rapporto disinteressato con Edith.

Tuttavia, questa straordinarietà è meno scontata di quello che sembra. Gli affari mafiosi gestiti da Tommaso sono l'occasione per Walter di indagare la zona grigia tra illegalità e legalità dell'alta finanza e trasformano il romanzo in un vero e proprio approfondimento sul tema, con tanto di schemi riassuntivi riguardo alleanze e inimicizie mafiose e le rispettive banche depositarie¹⁶⁰. L'ampiezza di questo sistema, però, ridimensiona Tommaso a mero ingranaggio, a strumento utile ma rimpiazzabile in caso

158. *Ibidem*.

159. *Ivi*, p.157.

160. *Ivi*, pp.274-275.

di necessità, come emerge dal confronto con Morgan Lucchese, vero e proprio doppio del protagonista, malavitoso di più alta caratura e vertice della banda criminale a cui afferisce Tommaso e al centro di un intero capitolo (*Gli uomini preferiscono le tenebre*), è eloquente («Tommaso ripete come un mantra la lezione di Morgan ma rispetto alla solidità del suo maestro si sente un cencio sbattuto ai quattro venti»¹⁶¹). L'ultimo capitolo del romanzo, sede di una fondamentale e ulteriore svolta narrativa¹⁶², va letto proprio a partire da questo ridimensionamento a sineddoche irrilevante, di cui lo stesso protagonista è consapevole. In *Che cos'è una magnolia*, il protagonista accorda un finanziamento salvavita a un industriale, il quale intende ricambiare il favore offrendogli un incontro con la propria moglie; Tommaso rifiuta («I peccati banali non mi interessano»¹⁶³) e chiede invece un rapporto sessuale con la figlia dodicenne, a cui l'uomo acconsente. L'evento si consuma nello spazio di poche pagine, nelle quali si insiste sul corpo immaturo, infantile e quindi innocente di Isa e sull'atto, per questo ancora più mostruoso, a cui, sebbene indeciso, la costringe Tommaso. L'azione malvagia è, come ha spiegato Cortellessa, sommamente dostoevskijana¹⁶⁴ nel proporsi come atto di malvagità gratuito: Tommaso non è un pedofilo, il suo è un gesto che vuole insieme provare l'inesistenza o l'indifferenza di Dio (e infatti ricordando l'episodio afferma: «Dopo Isa, l'umanità mi è diventata insopportabile... vedo del male in tutto...»¹⁶⁵). Soprattutto,

161. Ivi, p.304.

162. La considera tale Andrea Cortellessa, che fornisce un'interessante analisi riguardo la struttura del romanzo e la caratterizzazione del personaggio, A. Cortellessa, *Futile*, in «doppiozero», 2 luglio 2012, <https://www.doppiozero.com/futile>, [ultima cons. 11/10/2023].

163. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.296.

164. A. Cortellessa, *Futile*, cit..

165. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.312.

però, questo gesto è lo strumento estremo attraverso cui raggiungere la grandiosità fantasticata e solo sfiorata attraverso il denaro. Sostegni di questa interpretazione sono due affermazioni lontane tra loro e apparentemente contestuali, ma capaci di illuminare il significato del gesto violento del protagonista. Nel primo brano biografo e biografato discutono la possibilità di continuare a scrivere il libro che li ha fatti incontrare e, all'affermazione di Tommaso riguardo la grettezza dei mercati e l'incapacità di pensare in grande degli investitori, Walter risponde che «Forse la grandiosità è possibile solo nell'infamia, tipo il tizio che ha ammazzato tutti quei giovani socialdemocratici in Norvegia...»¹⁶⁶; nel secondo, parlando a Isa, Tommaso rivela il potere della ricchezza dicendo: «Può aprire le montagne, può costruire fontane che buttano latte... può toccare le stelle, può trasformare i buoni in cattivi...»¹⁶⁷. A suo tempo liquidata come «licenza poetica»¹⁶⁸, la profezia di Walter si realizza attraverso lo stupro della bambina: incapace di raggiungere quella grandiosità a cui aspira sin da ragazzino attraverso il potere economico, il protagonista la raggiunge provandosi nel gesto malvagio per eccellenza. La rivelazione fatta alla bambina, invece, riassume la metamorfosi toccata a sé stesso e ai padri di entrambi: posto davanti alla propria impotenza, Tommaso utilizza il suo residuale potere economico per umiliare l'industriale stuprandone la figlia, e diventa cattivo. Le pagine successive raccontano la parabola discendente della fortuna lavorativa del protagonista, minacciato a causa di un'indolenza che non lo rende più efficiente. Alla fine, Walter sintetizza aforisticamente la biografia di Tommaso: «non hai potuto vivere la tua pochezza in condizioni standard»¹⁶⁹.

166. Ivi, p.170.

167. Ivi, p.299.

168. «Certe volte non ti rendi conto di quello che dici, ti scappa la frizione... facciamo che è una licenza poetica», Ivi, p.170.

169. Ivi, p.314.

4. Obesità, criminalità e ricchezza fanno di Tommaso un personaggio ora straordinario, ora mediocre. Il male concorre alla sua definitiva eccezionalità solo *in extremis*, quando ormai chi legge si è affezionato al personaggio e, come scrive Cortellessa, gli ha accordato «se non l'adesione incondizionata della prima parte [in cui ancora non si sa che Tommaso è un criminale], almeno l'ambigua attrazione della seconda»¹⁷⁰. In effetti, Siti costruisce il personaggio di Tommaso in modo tale che esso risulti facile all'accudimento: prima è un bambino isolato a causa della sua obesità, costretto a barcamenarsi tra un padre carcerato e una madre assente per garantirgli il minimo necessario, animato da un forte senso di riscatto; poi è un uomo brillante, manipolato, riconoscente e affettuoso nei confronti dei propri genitori, innamorato e disprezzato da una donna arrivista e indifferente. Lo stupro di Isa può essere letto sia come il test definitivo a cui viene sottoposta l'empatia o la simpatia di chi legge, sia come l'estremo strumento di differenziazione del protagonista. Ma anche quest'ultimo tentativo si rivela fallimentare: l'esistenza fuori dalla media di Tommaso si sbriciola nella conclusiva dichiarazione di prossimità da parte del narratore. Nell'ultimo incontro il protagonista chiede a Walter perché abbia accettato di scrivere la sua biografia, rendendosi complice di un criminale: «Me lo sono chiesto anch'io... forse sei il mio stuntman, quelle che esegue per me le scene pericolose... un prototipo della mutazione... o forse, più in profondità sei il mio vendicatore»¹⁷¹.

Il brano ci interessa per due motivi, il primo è di ordine più particolare e riguarda la produzione letteraria di Walter Siti. La somiglianza tra biografo e biografato determina un profondo depotenziamento della straordinarietà di Tommaso, già diminuita nel confronto con Morgan Lucchese e con l'ampio sistema criminale minuziosamente

170. A. Cortellessa, *Futile*, cit..

171. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.315.

illustrato: per quanto personaggio ben costruito, caratterizzato attraverso una sua propria anagrafica e storia di vita, definito attraverso azioni abiette effettivamente compiute (a differenza del Walter di *Scuola di nudo*), Tommaso alla fine finisce comunque per somigliare al suo narratore e la sua biografia si rivela un'autobiografia mascherata. Ma quali sarebbero queste scene pericolose che Walter ha vissuto per procura? Simonetti, confrontando *Resistere non serve a niente* con *Fabrizio Lupo* di Carlo Coccioli, ha sostenuto che se in quest'ultimo è l'omosessualità dell'autore, sentita come perversione, a dover essere delegata a un personaggio romanzesco, nel romanzo di Siti, invece, è l'omologante erotizzazione di denaro e potere ad essere percepita come il tabù che Walter non può raccontare in prima persona, o per meglio dire, «il senso di colpa non nasce dall'alterità della propria condizione, ma dal proprio sentirsi come tutti gli altri»¹⁷². Del resto, se Tommaso somiglia a Walter, nessuno dei due è effettivamente eccezionale.

Questa Si tratta di una somiglianza è attentamente costruita nel corso del romanzo. Anzitutto, la prossimità tra biografo e biografato consiste, come ammette il primo, proprio nella condivisione dei temi tipicamente sitiani («ti ho delegato a vivere temi che sono i miei...»¹⁷³), quali l'agnosticismo, l'ansia del possesso, il desiderio onnivoro e impossibile, il tentativo prima di rifiutare il mondo e poi di inserirvisi pur riconoscendone l'inevitabile decadimento («Dio sta morendo anche nei suoi surrogati»¹⁷⁴). Ulteriori spie di questo processo di avvicinamento («Eccoci ancora di fronte, sempre più simili l'uno all'altro ma diversi da come eravamo partiti»¹⁷⁵) sono, poi, disseminate lungo tut-

172. G. Simonetti, *La letteratura e il male*. *Resistere non serve a niente di Walter Siti*, cit., p.182.

173. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.315.

174. Ivi, p.283.

175. Ivi, p.311.

to il testo, nella costante sovrapposizione delle ossessioni di Tommaso a quelle di Walter e nel ricorso a schemi noti (il rapporto eros e agàpe) e a uno stesso sistema di personaggi (Gabry come i nudi maschili e la televisione¹⁷⁶, Edith come Ruggero, Mimmo e Sergio, la banda criminale e l'alta finanza come l'ambiente claustrofobico della Normale). A ben vedere, è lo stesso narratore ad anticipare questa simmetria nelle primissime pagine del romanzo: «caduto il sesso per ragioni d'età, ora è il denaro quello che mi ossessiona»¹⁷⁷. Se all'inizio è Walter a presentarsi come strumento nelle mani di Tommaso («Devi dirmelo tu chi sono»), alla fine è quest'ultimo a rivelarsi, ancora una volta, individuo manipolato, scandaglio delle ossessioni del narratore¹⁷⁸. Dichiarata chiusa la stagione (pseudo) autobiografica, Siti guarda agli altri, ma tornando sempre all'io noto della trilogia e scrivendo quelli che definisce «romanz[i] per procura».

Veniamo quindi al secondo motivo per cui questo rapporto di prossimità ci interessa. Se *Resistere non serve a niente* sembra confermare un vizio proprio della produzione sitiana, è vero anche che esso, dall'altra parte, mostra una tecnica narrativa e un problema letterario nuovi

176. Si noti che per la donna viene, appunto, utilizzata la stessa espressione che in *Troppi paradisi* viene utilizzata a proposito della televisione: «Quanto più i programmi sono spazzatura, quindi, tanto meglio scatta il meccanismo. Si prova gratitudine per quella folla di amici che ti portano il mondo in casa [...]», W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.698: «[il corpo di Gabry] mi porta il mondo in casa», p.187.

177. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, p.26. Tra l'altro Andrea Cortellella e Marco Belpoliti riconoscono nella promessa iniziale di un libro non omosessuale (e quindi non egoriferito) una vera e propria negazione freudiana. A. Cortellella, *Futile*, cit.: M. Belpoliti, *Barbari in casa*, «L'Espresso», 23 novembre 2012.

178. «M'ero programmato un Thackeray e mi ritrovo tra le mani un Philip Roth, se va bene...», Ivi, p.168.

che torneranno anche in *La natura è innocente*: l'uso del narratore come mediatore tra una materia narrativa moralmente problematica e chi legge e l'impossibilità di mantenere una condizione di eccezionalità. La normalizzazione di Tommaso avviene sostanzialmente in due tempi. Primariamente, l'infanzia difficile dei primi capitoli prepara alla scoperta dell'identità criminale, mostrando come un essere facilmente bollabile come mostruoso sia in realtà un essere umano comune con un privato più o meno drammatico (strategia, del resto, molto praticata nelle biografie in generale, a prescindere dalla straordinarietà positiva o negativa del biografato, e usata da Siti anche nel riassumere la vita di Morgan Lucchese). Secondariamente, la condotta inaccettabile di stupratore pedofilo raccontata nelle pagine finali (quindi in una sede testuale che non lascia tempo per nessuna redenzione) è, anzitutto, esaltata e ridimensionata nella immediatamente successiva cena con la madre (il mostro cena dunque schizofrenicamente con la madre; il mostro è quindi anche una persona che cena malinconico con la madre), e poi ricontestualizzata all'interno di una biografia che tutto sommato potrebbe essere quella appena più estrema del narratore.

Tutti i tentativi di eccezionalità del protagonista, dall'obesità alla pedofilia, falliscono in un implacabile processo di normalizzazione e contestualizzazione: nel dichiararsi simile, Walter normalizza la mostruosità di Tommaso facendola rientrare tra le azioni possibili di un essere umano. Come vedremo, si tratta di una tecnica molto praticata in questo tipo di narrazioni e che allude a una domanda a cui Siti risponderà più programmaticamente attraverso *La natura è innocente*: il romanzo contemporaneo può ancora tipizzare, come nell'Ottocento, vite eccezionali? Come le scimmie cappuccine, Tommaso segue le regole «impersonalmente fissate e ormai indiscutibili» della società che abita, per cui la sua straordinarietà attentamente costruita si rivela, utilizzando un'espressione che Siti ha usato

altrove, «un soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia»¹⁷⁹ di mediocrità. Il processo di normalizzazione a cui viene sottoposto non ha semplicemente il fine didascalico di relativizzare il concetto di mostruoso, ma di interrogarsi sulla possibilità di una narrazione tipica capace di mantenere intatto il portato individuale del proprio personaggio, senza che questo scada nella grigia mediocrità. In *Resistere non serve a niente*, Walter afferma che «l'individuo non è più laboratorio di niente» e che «l'epopea del singolo è finita»¹⁸⁰, ma prima di essere date come definitive queste asserzioni devono essere scandagliate all'interno di un'opera che le affronti programmaticamente.

2. Testare il tipo: La natura è innocente. Due storie quasi vere

La somiglianza tra *Resistere non serve a niente* e *La natura è innocente* consiste principalmente nella uguale caratterizzazione dei personaggi e nell'analoga messa in trama delle loro esistenze. La prossimità con Tommaso Aricò è dichiarata già nella dedica ai due protagonisti, «A Filippo e Ruggero / miei amici e miei stuntmen»¹⁸¹, e si sviluppa in più o meno rilevanti congruenze biografiche: Ruggero è un borgatario abilissimo in matematica, angosciato dalla possibilità di passare inosservato e ossessionato dal raggiungimento di un preciso *status* socioeconomico; Filippo eredita le colpe di un padre vile e apatico (almeno nell'orizzonte culturale che concepisce il delitto di onore) che sostituisce nell'uccisione della madre adultera, commettendo un delitto atroce e contronatura¹⁸²; entrambi hanno un destino rigidamente determinato, guidato da un

179. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.688.

180. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.282.

181. W. Siti, *La natura è innocente*, Milano, Rizzoli, 2020.

182. Già Tommaso, tra l'altro, era bravo in matematica e con pulsioni omicide.

vitalismo mortifero e autodistruttivo. Per quanto riguarda la gestione della trama, le affinità e le differenze tra le due opere emergono già nel *Prologo*, vera e propria sintesi del romanzo¹⁸³. Come in *Resistere non serve a niente*, il narratore, questa volta più che mai coincidente con l'autore, ricostruisce gli antefatti che portano alla scrittura del libro in questione. Ancora una volta il ricorso al genere biografico è un modo attraverso cui prendere le distanze da un lavoro precedente, precisamente da *Bruciare tutto*¹⁸⁴ («volevo allontanarmi dal fuoco insopportabile del misfatto appena consegnato all'editore»¹⁸⁵), e un facile accesso per la narrazione di «una vita che non fosse la mia, una biografia vip tutta spalmata all'esterno e risolta in azione»¹⁸⁶. La scelta ricade, però, su un progetto che non rispetta nessuna delle due condizioni iniziali: la vicenda del pornoattore e docente universitario Ruggero Freddi è tutt'altro che lontana dalle ossessioni di chi scrive, quella del matricida Filippo Addamo è il contrario delle fantastiche e riposanti biografie di Maria De Filippi, Raffaella Carrà e Laura Pausini.

La prima storia è in cerca d'autore e si propone a Walter spontaneamente, la seconda è prima ricercata attivamente (lo scrittore dopo aver visto un film su Capote decide di

183. Analogamente le frasi in esergo rimandano alle e racchiudono le diverse sezioni del libro: quella di Proust si riferisce alla storia di Filippo, quella di Balzac (per bocca di Lucien de Rubempré) alla storia di Ruggero, quella di Pasolini all'*Intermezzo vulcanico*, quella di Morrison agli scrupoli morali di Siti e quella di Genet a quanto espresso dal narratore nell'*Epilogo*.

184. Il romanzo aveva, infatti, destato un dibattito piuttosto acceso, soprattutto da un punto di vista etico, si veda G. Simonetti, *Tre tipi di racconto. Su Bruciare tutto di Walter Siti. Seguito da tre tipi di critica? Una postilla*, cit.; soprattutto per quanto riguarda la ricezione, e R. Donnarumma, *Walter Siti, immoralista*, cit..

185. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.12.

186. *Ibidem*.

replicarne il gesto letterario) e poi trovata miracolosamente (Filippo aveva infatti chiesto a Valeria Golino, amica del narratore, se qualcuno fosse interessato a raccontare la sua vita). La dinamica è la stessa del romanzo di sette anni prima, ma sdoppiata: la trama delittuosa è più interessante di quella casta e benintenzionata e l'ossessione, appena camuffata, bussa alla porta dello scrittore che non ha scelta, «Se un romanzo ti cerca non puoi tirarti indietro»¹⁸⁷, e ancora, «il Caso premeva e preme: il Caso è il miracolo di chi non ha fede [...]»¹⁸⁸. Cambia però il genere letterario: non una biografia fittizia¹⁸⁹ come nel caso di Tommaso Aricò, ma una biografia su personaggi realmente esistenti; non una biografia *tout court*, «discorso fattuale vincolato al rispetto della referenzialità»¹⁹⁰ che bandisce ogni elemento finzionale o fittivo, ma una *biofiction*, ovvero «una finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o topoi significativi»¹⁹¹.

Il narratore-autore fa apertamente riferimento alla questione nel *Prologo* e nella nota conclusiva: la verità compete alla scienza e alla giurisprudenza, non alla vita e alla letteratura¹⁹², quest'ultima serve, al contrario, per entrare in empatia con personaggi moralmente problematici e liberare «profumi e miasmi che la realtà non sapeva

187. Ivi, p.14.

188. Ivi, p.18.

189. Più precisamente, Dorrit Cohn utilizza l'espressione "fictionalized historical biography" per indicare quei romanzi che si propongono formalmente come delle biografie di personaggi fittizi, D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p.85; si veda anche R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma Carocci, 2019.

190. R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p.37.

191. Ivi, cit., pp.36-37.

192. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.17.

di contenere»¹⁹³. In questo senso, Siti si approccia alla *biofiction* secondo le stesse modalità con cui si è servito dell'*autofiction*¹⁹⁴: «là dove le alternative non deformassero i lineamenti significativi della storia, ho scelto di moltiplicare le deviazioni dal vero invece che ridurle [...]. Ho smesso di fare domande quando ho fiutato che troppa documentazione stava erodendo il senso»¹⁹⁵. La storia vera conferisce al romanzo un maggior potere di attrazione e un diverso aggancio alla realtà, il romanzesco consente all'autore una più libera gestione della trama e dei significati latenti. Gli assi privilegiati attraverso cui vedere in funzione l'invenzione narrativa sono, ancora una volta, quelli della trama e della caratterizzazione dei personaggi. La struttura del romanzo è il primo sintomo di questo processo di significazione: le storie di Filippo e Ruggero sono sviluppate all'interno di otto capitoli, inseriti all'interno di due spazi commentativi, *Epilogo* e *Prologo*, e divisi a metà dall'*Intermezzo vulcanico*, vero e proprio inserto saggistico e cuore teorico di *La natura è innocente*. Questa suddivisione si presenta, volendo procedere per analogie, come una versione più affinata e compatta della struttura di *Resistere non serve a niente*, suddiviso in due prologhi, quattro capitoli sull'infanzia e prima età adulta di Tommaso, un intermezzo e altri quattro capitoli sugli sviluppi criminali del protagonista. Tralasciando, per

193. Ivi, p.347. Sulla questione, e più precisamente sul rapporto di questo romanzo e di Siti con la verità, torna Raffaele Donnarumma in *La verità controversia*. La natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione, in S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti (a cura di), *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp.693-716

194. «quando l'invenzione avrebbe tradito la serietà dell'ipotesi, smettevo di inventare; ma quando la realtà empirica non avrebbe reso giustizia all'ipotesi, ero costretto a inventare», W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit..

195. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.347.

ora, *Epilogo*, *Prologo* e *Intermezzo*, che torneranno utili per comprendere la configurazione complessiva delle due vicende, concentriamoci sugli io sperimentali e sulla loro caratterizzazione che, ancora una volta, ma più spiccatamente, si rifà a quella tipica dell'eroe.

1. Siti racconta le due biografie secondo la tecnica dell'*entrelacement*, quindi indipendentemente l'una dall'altra e interrompendole nei punti di maggiore tensione narrativa. A livello sintagmatico, la trama è costruita in modo tale da raccontare la delusione dell'eccezionalità a cui aspirano i protagonisti e la sua riduzione a grigia mediocrità; a livello paradigmatico, la vicenda di Filippo e quella di Ruggero seguono rispettivamente lo schema classico della tragedia e della fiaba, come indicato dai titoli dati a ognuna: *Via del teatro greco*, in riferimento alla strada in cui il primo uccide la propria madre, e *La principessa del Drago*, *status* a cui aspira il secondo sposando il principe Giovanni del Drago. I primi quattro capitoli (due per ciascuno, quindi, e alternati tra loro) sono costruiti per opposizione tematica: all'infanzia serena e alla successiva discesa negli inferi di Filippo si contrappongono l'infanzia difficile e l'ascesa lavorativa di Ruggero. Si tratta di una vera e propria retrospettiva delle vite dei protagonisti, volta non tanto ad informare riguardo la loro giovinezza, quanto piuttosto a ricostruire l'ambiente in cui si sono formate queste due esistenze e a ricercare, indagando i rapporti familiari e amicali, i primi sintomi di quello che sarebbe accaduto dopo.

In *Via del teatro greco*, I, l'evento tragico è anticipato attraverso tre temi ricorrenti: il rapporto simbiotico e morboso tra Filippo e la madre Rosa, il vitalismo che domina entrambi, l'indolenza del padre a cui il figlio si sostituisce progressivamente. Filippo e Rosa rappresentano l'uno l'orizzonte esistenziale dell'altro: il primo è per la madre la «variabile favolosa»¹⁹⁶ di una vita altrimenti

196. Ivi, p.29.

prematuramente sciupata dentro una claustrofobica dimensione domestica, la seconda è per il figlio la prova ontologica della propria esistenza, uno strumento attraverso cui riconoscersi e sentirsi nel mondo («[...] lui le bravate le combina apposta per essere degno di lei»¹⁹⁷). Entrambi sono vinti da una nefasta ansia di vivere che si traduce, inizialmente, in fantasie di evasione per Rosa e reati minori per Filippo, e che poi farà da innesco per l'effettivo abbandono del tetto coniugale da parte della donna e per il conseguente matricidio. Opposti a questi, il padre Paolo è invece una figura minore, privata di *agency*: se la madre ha lontane origini normanne, gli occhi verdi, i capelli biondi e «suscita ovunque invidie, diffidenze e ammirazioni», il padre è «un siciliano tipico, scuro e baffuto e bassotto, con qualcosa di ostinato e insieme di debole nella fisionomia»¹⁹⁸. L'eccesso di vita di madre e figlio risarcisce entrambi del vuoto paterno, Rosa si sostituisce a Paolo nel suo ruolo di padre («Paolo è pigro, superficiale, coi figli non ha dialogo, a Rosa tocca fare da mamma e da papà»¹⁹⁹), Filippo in quello di marito, difendendo²⁰⁰ e corteggiando la madre²⁰¹.

197. Ivi, p.27.

198. Ivi, p.20.

199. Ivi, p.28.

200. «Quasi nello stesso periodo, attraversa la piazza una domenica mattina per recarsi a messa in Santa Bernadette [...], dove si radunano i ragazzi più grandi e gli uomini fatti, Filippo passa davanti ai capannelli tenendo la madre per mano (così dice: “tenevo mamma per mano”, non ‘mamma mi teneva per mano’) e partono i commenti, i fischi salaci, le lodi offensive, fffiu, fffiu – Rosa si vergogna, strattone il figlio per un braccio, “camina, mutu, nun fari ‘u zingaru”: ma lui non sa controllarsi, si china a raccogliere la pietra più grossa che trova e la getta con tutta la forza contro il gruppo dei sibilanti che si scansano ridendo. “Però io volevo che morivano.”», Ivi, pp.22-23.

201. Ivi, pp.24-25 e p.35.

Nel progredire di questo «gioco erotico»²⁰², Filippo e Rosa espellono definitivamente la figura paterna dall'orizzonte familiare, al punto tale che la madre lo preferisce al padre («se la madre dovesse scegliere tra il figlio e il marito, sceglierebbe il figlio senza pensarci un attimo»²⁰³) e quest'ultimo arriva a considerare il figlio come un vero e proprio concorrente²⁰⁴. Lo spazio dedicato alle dinamiche della famiglia Addamo serve a giustificare e rendere comprensibile l'evolversi della vicenda, che si presenta come una tragedia annunciata: stanca di una vita vissuta al di sotto delle proprie possibilità, Rosa fugge con un ragazzo più giovane e amico del figlio e quest'ultimo, definitivamente sostituitosi al padre, si assume la responsabilità di difendere la reputazione della famiglia, realizzando nel peggiore dei modi la profetica speranza materna di «diventare famoso per qualche azione straordinaria, se in bene o in male non importa più»²⁰⁵.

Se Filippo è un bambino viziato e assecondato, amatissimo dalla madre, Ruggero, al contrario, vive «un'infanzia senza quella benedizione dell'infanzia che è il sentirsi protetti, un'infanzia vedova e cinica già costretta a farsi carico dei propri godimenti»²⁰⁶. Anche in questo caso la ricostruzione a posteriori ha lo scopo di illuminare motivi che, ancora acerbi, verranno sviluppati nella caratterizzazione del personaggio maturo: il corpo come «unica arma contro l'enormità del mondo»²⁰⁷, l'autolesionismo come contemporanea resa e resistenza alla realtà, la costante ricerca della figura paterna in uomini più adulti ed economicamente stabili, «l'istinto del melodramma e la pulsione

202. Ivi, pp.34.

203. Ivi, p.32.

204. Ivi, p.29.

205. Ivi, p.36.

206. Ivi, p.57.

207. Ivi, p.54.

a trasformare la vita in teatro»²⁰⁸. Mentre in Filippo l'ansia di vivere trova uno sfogo nell'azione iperattiva e onnivora che brucia i tempi e per questo distrugge ciò che gli sta intorno, il vitalismo di Ruggero è più disperato e malinconico e si traduce nella preghiera di un destino migliore e nell'obbligo di «*sentirsi vivere*»²⁰⁹. Ancora una volta la narrazione incapsula una profezia che sintetizza l'esistenza del protagonista e agisce come presagio (Ruggero sposerà un principe ma il matrimonio non sarà riconosciuto alla morte di quest'ultimo): «Fantastica di essere nobile e ricco, si proclama 'conte in incognito' e progetta di appellarsi al 'presidente d'Italia' per farsi riconoscere il titolo»²¹⁰.

I due capitoli successivi preparano all'evento straordinario: Filippo scopre la relazione adulterina tra sua madre e l'amico Benedetto e pianifica la vendetta, Ruggero entra nell'industria porno diventando un sex symbol con lo pseudonimo di Carlo Masi. Se contenutisticamente la trama procede per opposizioni, da un punto di vista formale vediamo agire uno stesso schema narrativo che punta a rivestire di eroismo i destini dei due protagonisti. Nel breve saggio *Il realismo è l'impossibile*, Siti scrive che «per stare in equilibrio tra cronaca e lirica, tra amore per la realtà e rancore per quel che la realtà non ha saputo essere per me (o io per lei) [...], il metodo che mi sono abituato a usare è l'assorbimento dei miti»²¹¹, vale a dire uno schema narrativo forte da far agire come traccia, per non cedere né alla realtà dei fatti né a quella della finzione. Ne *La natura innocente* questo metodo agisce proprio attraverso la mitizzazione (eccessiva e a tratti parodica) delle vite dei protagonisti, veicolate come destini ineluttabili. Attraverso questo ricorso formale, l'autore, come vedremo, si stacca dal fatto di cronaca, consentendo alle vicende reali di

208. Ivi, p.60.

209. Ivi, p.66, (corsivo nel testo).

210. Ivi, p.62.

211. W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p.61.

uscire dalla loro contingenza. L'*entreleccement*, in quanto tecnica narrativa propria del poema epico-cavalleresco, funziona da innesco per questo procedimento. Il modello ariostesco, infatti, influisce sulla gestione romanzesca delle due biografie: mentre l'impianto cronachistico, le ricostruzioni ambientali, le note a piè di pagina che denunciano l'inattendibilità dei testimoni, l'utilizzo di asterischi al posto dei nomi veri danno atto della veridicità e storicità della vicenda, lo schema mitico-favoloso ne determina «la forma orgogliosamente letteraria»²¹².

Siti ricorre al modello delle biografie eroiche ponendo l'accento sui cosiddetti momenti forti (i primi due capitoli di ogni storia corrispondono infatti all'infanzia e all'iniziazione dell'eroe), ma in maniera meno schematica rispetto a *Resistere non serve a niente* e insistendo soprattutto su un aspetto specifico di questo tipo di narrazione: la pre-determinazione. *La natura innocente* è scritto attraverso uno sguardo retrospettivo condiviso da narratore e personaggio-testimone²¹³, per cui i primi capitoli si presentano in una forma narrativa di difficile classificazione. Da una parte, ricostruendo la formazione esistenziale dei due protagonisti, possono essere considerati una lunga analessi esplicativa che si ricongiunge, poi, ai due fatti principali

212. G. Simonetti, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, in «Il Sole 24 ore», 19 marzo 2020.

213. Chi legge può conoscere la storia di Filippo e Ruggero attraverso il paratesto, ma Siti non vi allude mai esplicitamente nel *Prologo*: il testo svela gradualmente i due eventi principali e un lettore ingenuo può non conoscere dal principio che Filippo ucciderà la madre e che Ruggero è il pornoattore marito del principe Giuseppe del Drago. Non solo, a questo sguardo retrospettivo proprio del biografo si unisce quello onnisciente del romanziere, che entra non solo nella mente dei due protagonisti, ma anche in quella dei vari personaggi della storia, occupando, così, un punto di osservazione privilegiata; si legga in tal senso R. Donnarumma, *La verità controversia*, cit..

(matricidio di Filippo e matrimonio di Ruggero); dall'altra le numerose anticipazioni in essi contenute consentono di interpretare questa prima parte come una lunga profezia sul passato, in cui il narratore cerca di rintracciare i segni predittivi dei due eventi centrali²¹⁴. La profezia determina e condiziona tutti gli elementi della storia, la quale non si dà più spontaneamente e normalmente²¹⁵, ma si propone come la narrazione di un destino prestabilito. Attraverso lo schema oracolare, Siti eccezionalizza il passato di Filippo e Ruggero e piega l'originario mondo fattuale alla dimensione romanzesca. Le due vicende sono inserite all'interno di una dimensione narrativa leggendaria, in cui varie divinità antropomorfe influenzano e determinano le esistenze dei personaggi:

Filippo sembra affidato per destino alla Madonna e alle sante femmine, cucciolo coccolato e curioso. Il principio virile nel suo inconscio è costituito dal vulcano [...] non c'è dubbio che sia lui, l'Etna, il ciclope dominatore a cui ubbidire²¹⁶.

Come un fiume che ha nostalgia della sorgente, l'amore risale all'origine – verso un luogo terribile e vero in cui la Madonna e sant'Agata siedono a consesso, tra rocce eternamente viscide, con le dèe primordiali [...]. Gli dèi che erano distratti si fermano per godersi (era ora!) uno spettacolo degno di loro: qualcosa laggiù, tra chiese nere

214. Sui concetti di analepsi e prolessi si veda G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, per una reinterpretazione meno rigida di queste categorie si veda M. Sternberg, *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*, in «Poetics Today», vol. 13, n. 3, 1992, pp. 463–541.

215. M. Dorati, *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel plot dell'Edipo Re di Sofocle*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.

216. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., pp.19-20.

concave e convesse, sembrava che girasse noiosamente in tondo e invece ha imboccato la strada dritta, in discesa²¹⁷.

È a questo punto che Ercole decide di burlarsi di quel giovanotto che lo adora e lo imita, di quell'ex adolescente bruttino e inibito, facendolo diventare un sex symbol. Gli altri dèi apprezzano lo scherzo e sono curiosi di seguirne gli sviluppi; anche Mercurio, dio degli scambi, si appassiona all'idea che un ingenuo e benintenzionato gay di nuova generazione (quelli che in Francia vengono chiamati "gonflette" e in Italia "coniglietti da palestra") possa avere tanto successo da pensare di poter tradurre il porno in un contributo al miglioramento della società, facendo politica con altri mezzi²¹⁸.

La mitizzazione lavora di concerto con il favoloso ereditato direttamente dal modello ariostesco, che a sua volta si traduce in una narrazione estremamente avventurosa dell'infanzia e dell'adolescenza di Filippo e Ruggero e, più smaccatamente, nel ricorso ad appellativi allusivi: «cavaliere errante»²¹⁹, «cavaliere antico»²²⁰, «due templari su un unico cavallo»²²¹, «l'eroe e il suo scudiero»²²².

Il ricorso al codice mitico consente a Siti di dare una spiegazione a eventi percepiti come fuori dalla media e il rimando a divinità decisionali definisce l'ineluttabilità di azioni che, soprattutto per quanto riguarda il matricidio, sono di difficile comprensione. Il passato, in tal senso, si presenta contemporaneamente come epoca definitivamente perduta, idilliaca per Filippo e drammatica per Ruggero,

217. Ivi, pp.126-127.

218. Ivi, p.136.

219. Ivi, p.36.

220. Ivi, p.48

221. Ivi, p.70.

222. Ivi, p.72.

e come periodo che determina e continua a riproporsi nelle esistenze dei due protagonisti – impossibile non guardare al dramma edipico, interpretando l'uccisione di Laio come il mezzo attraverso cui Edipo si vendica, inconsapevolmente, del suo primordiale e nefasto abbandono. La predeterminazione è il motivo fondamentale della caratterizzazione tragica, particolarmente evidente nella costruzione del personaggio di Filippo («Tutto questo peso cosmico sulle spalle di un diciassettenne disperato»²²³), la cui vicenda nasce all'incrocio di un destino raccontato come inevitabile e una paradossale responsabilità individuale. Sebbene l'adulterio di Rosa sia il prodotto coerente della sua crescente frustrazione e del suo congenito bisogno di indipendenza («Come se tutto il mondo volesse spingerla tra le braccia di quel ragazzo che a dir la verità non le piace nemmeno»²²⁴), Filippo rifiuta questa interpretazione dell'evento («il destino ce lo costruiamo noi»²²⁵) e si riconosce una colpa individuale («io ci ho portato il gallo in casa»²²⁶) che lo spinge, insieme alla vigliaccheria del padre, a difendersi dall'accaduto. L'urgenza e la necessità dell'azione, istintivamente percepite dal protagonista, non sono, nel momento in cui svolge la vicenda, interpretate nella loro complessità, ma si chiariscono, così come la progressiva sostituzione padre-figlio («capisce da subito [...] che tutti considereranno il figlio maggiore come il vero cornuto»²²⁷), solo mentre il Filippo ripercorre la vicenda a posteriori insieme al narratore («praticamente avevo preso il posto di mio padre»²²⁸).

223. Ivi, p.100.

224. Ivi, p.91.

225. Ivi, pp.104-105.

226. Ivi, p.100.

227. *Ibidem*.

228. Ivi, p.106.

Condizione privata e collettiva si uniscono e al dolore dell'abbandono materno, diventato una vera e propria ossessione («La madre fa cose sessuali con quello, cose sessuali con quello, cose sessuali con quello: più cerca di cancellare l'idea più la ripete»²²⁹), si aggiunge, la necessità di agire coerentemente alle norme sociali e morali della comunità di appartenenza: Filippo diventa una sorta di eroe epico che si immola per ripristinare l'ordine attraverso il delitto d'onore («Tocca a me ristabilire la giustizia»²³⁰). La caccia agli amanti è percepita, per questo, come una vera e propria missione, lunga, piena di peripezie e sempre trionfante, ma espelle un umanizzante dolore infantile («la madre dev'essere punita perché ha tradito il marito e soprattutto ha abbandonato i bambini (tra questi 'bambini', ma non lo ammetterebbe mai, conta anche se stesso)»²³¹). Infine, l'idea di Filippo come eroe tragico è tematizzata nel testo attraverso il recupero di temi e stilemi propri di questa caratterizzazione, quali l'eredità delle colpe paterne («un ragazzo che per il padre sacrifica la propria giovinezza»²³²), le apparentemente casuali azioni del protagonista («stacca prima dal lavoro, nemmeno lui sa bene perché, e mentre arriva nella strada senza uscita del suo palazzo gli sembra (ma non è sicuro) che da dietro la rete metallica stia partendo Benedetto col motorino e il casco»²³³), e il presagio della tragedia imminente («Non sa quando succederà ma è sicuro che succederà: l'acqua, prima delle rapide, non premedita di cadere»²³⁴).

Anche il passato di Ruggero è raccontato attraverso uno sguardo retrospettivo e non mancano, come abbiamo

229. Ivi, p.99.

230. Ivi, p.105.

231. Ivi, 112-113.

232. Ivi, p.112.

233. Ivi, p.93, (corsivo nostro).

234. Ivi, p.127.

visto, elementi anticipatori. Il protagonista si presenta come una sorta di picaro postmoderno che, conquistata finalmente una certa sicurezza economica, può dedicarsi alla narrazione delle peripezie affrontate nel corso della propria esistenza. La storia di Ruggero è infatti un susseguirsi di eventi casuali e mirabolanti che lo costringono a fare i conti con un mondo che ne mina l'integrità morale. L'azione individuale è, in questo caso, completamente sottomessa a una fortuna alterna, tanto casuale quanto implacabile: l'emancipazione dalla famiglia problematica si realizza per intercessione di uno sconosciuto incontrato in un appartamento dove trascorre la notte una volta che ha perso le chiavi di casa, il provvidenziale viaggio in Canada avviene per una casuale conoscenza virtuale, la Colt lo ingaggia come pornoattore dopo aver visto alcune foto caricate su internet durante una annoiata pausa lavorativa. Lo stesso Ruggero è consapevole di questa subordinazione («il Caso è l'unica divinità che valga la pena rispettare»²³⁵), ma agisce imperterrito nel terrore di vedersi regredire o, peggio ancora, arrestarsi. In questo senso la tragicità del personaggio non risiede solamente in una predeterminazione travestita da casualità, ma soprattutto in un'ansia di vivere che si risolve in una spinta autodistruttiva e mortifera e che Ruggero presagisce e non riesce, fino alla fine, ad elaborare. Il codice eroico, declinato nella sua variante mitica e favolosa, è usato in maniera più consapevole rispetto a *Resistere non serve a niente* e, infatti, è più testualmente sfacciato; Siti vi ricorre, come vedremo, per la costruzione di un'eroicità di cui vuole testare la resistenza nel mondo contemporaneo.

2. La costruzione della seconda parte è solo parzialmente per opposizione: Filippo sconta in carcere l'omicidio della madre, Ruggero incontra e sposa il Principe Giovanni del

235. Ivi, p.140.

Drago, ma nelle pagine conclusive entrambi conducono una vita che si consuma nel grigiore. In *Via del teatro greco*, 3 l'eroismo di Filippo inizia a essere problematizzata: una volta confessato l'omicidio il protagonista si rivela «un ragazzino un po' stortignaccolo con gli occhi chiari»²³⁶, costretto a fare i conti con un gesto che solo adesso gli si rivela in tutta la sua mostruosità. Si rende conto che la celebrità sognata per lui dalla madre e perseguita più o meno consapevolmente, alla fine, si è concretizzata «per una via diversa e molto più dolorosa»²³⁷. La dimensione eroica e avventurosa dei primi capitoli lascia spazio a una dimensione più riflessiva e spazialmente chiusa, al mondo aperto e pieno di possibilità proprio della realtà cittadina si sostituisce quello claustrofobico e routinario del carcere, in cui la «smania di vivere»²³⁸ diventa «sospensione di vita»²³⁹. Il narratore è sempre più presente sulla pagina, costretto a gestire una materia narrativa che, concentrandosi ora sulla vicenda giudiziaria, assume una forma sempre più cronachistica e richiede uno sforzo consapevole per non trasformarsi in inchiesta: «per fortuna questo è un romanzo e non un resoconto giornalistico, a noi ora interessa come Filippo (il nostro protagonista) si sia giustificato dentro di sé per l'accaduto e come, eventualmente, la mancata verità abbia influito sui suoi comportamenti successivi»²⁴⁰. Siti cerca quindi di universalizzare la vicenda di Filippo muovendosi dal generale condivisibile al particolare sentire del protagonista²⁴¹, ricostruendo ciò che accade dopo l'evento eccezionale e attuando un vero e proprio processo di

236. Ivi, p.183.

237. Ivi, p.187.

238. Ivi, p.36.

239. Ivi, 196.

240. Ivi, p.193.

241. Si veda il paragrafo due del capitolo, in cui Siti inizia con una generica prima persona plurale per poi chiudersi su

avvicinamento di quello che ora è un omicida reo confesso. La narrazione delle modalità attraverso cui Filippo elabora l'evento delittuoso è quanto di più lontano dalla cronaca giornalistica: solo il romanzo può concedersi di andare contro il senso comune ed empatizzare con le ragioni di un matricida. Ma fare questo significa anche rinunciare alla dimensione di alterità garantita prima dall'eroismo e ora dalla mostruosità (o dall'eroismo nero) per preferirne una più umanizzante e quindi normalizzante. Diverso il discorso per Ruggero, il cui matrimonio con Giovanni del Drago è considerabile «il punto più romanzesco della propria vita»²⁴². Anche in questo caso la narrazione è più serrata, ma la cronaca, volta a ricostruire la biografia del principe e le conquiste accademiche di Ruggero, trova il proprio contrappeso nel resoconto inevitabilmente fiabesco dell'ascesa economica di quest'ultimo, finalmente ricoperto di sfarzo e doppiamente amato dal principe e dal pornoattore Gustavo Luguizamòn, suo futuro secondo marito.

Ciò che accomuna questi ultimi capitoli è, però, la graduale scomparsa della dimensione eroica e avventurosa che dominava la prima parte. Il regime di semilibertà e la morte del principe determinano l'inizio della mediocrità: venuti meno gli spazi ancora eccezionali del carcere e dei palazzi nobiliari, le esistenze di Filippo e Ruggero procedono all'interno di un'imprevedibile realtà domestica e familiare. Il narratore prende sempre più spesso la parola e invece di narrare commenta stupito l'evoluzione dei suoi protagonisti, rinunciando esplicitamente alla dimensione mitico-favolosa dei primi capitoli («i nostri dèi antropomorfi fanno fagotto»²⁴³) e denunciando apertamente la sostituzione dell'eccezionalità con la medietà: «chissà che proprio tra loro due [...] non stia cominciando una

Filippo, espressione fenomenologica di quanto appena spiegato in generale.

242. Ivi, p.308, nota 7.

243. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.345.

di quelle storie medie di cui non c'è esempio in questo libro»²⁴⁴. Se nei confronti di Filippo, lo stupore deriva dal constatare il sereno superamento del matricidio, al punto tale che l'uomo può vivere senza troppi scrupoli morali in una casa distante poche centinaia di metri dal luogo del delitto («Dove sono le Furie, è bastata la legge Gozzini per trasformarle in Eumenidi?»²⁴⁵), nei confronti di Ruggero esso sembra riguardare il lento depotenziamento della sua esistenza, da principessa a saltuario ospite televisivo, da picaro a «moglie orgogliosissima»²⁴⁶. In tal senso, i due finali contraddicono gli schemi narrativi di partenza, quello della tragedia per Filippo²⁴⁷ e quello della fiaba per Ruggero: il primo sembra conquistare un imprevedibile lieto fine, mentre il secondo vi rinuncia angosciosamente, accontentandosi di un surrogato di celebrità. Si tratta di un dato fondamentale per l'analisi del romanzo, poiché il lento depotenziamento della carica eccezionale delle due biografie non va imputato al naturale evolversi degli eventi reali, ma risulta il frutto di una precisa scelta narrativa, il cui scopo, come vedremo nell'analisi delle parti commentative dell'opera, è di interrogare il cosiddetto *storyworld* romanzesco.

3. Le parti non narrative di *La Natura è innocente* inseriscono le storie di Filippo e Ruggero all'interno di un quadro interpretativo più ampio e generale, ponendo due questioni teoriche, una eminentemente autoriale e, potremmo dire tipicamente sitiana, e una più prettamente letteraria,

244. Ivi, p.327.

245. Ivi, p.270.

246. Ivi, p.325.

247. Residuo di questo schema è la decisione da parte dell'autore di collocare alla fine dei capitoli su Filippo il racconto dell'omicidio, senza seguire quindi l'ordine cronologico che lo avrebbe voluto dopo l'*Intermezzo vulcanico*.

riguardante il genere romanzesco e la tipologia dei suoi personaggi. Iniziamo dalla prima. Nell'*Epilogo*, dopo aver passato in rassegna i molti motivi per cui le storie di Filippo e Ruggero potevano essere raccontate parallelamente, il narratore confessa:

La ragione per cui ho raccontato insieme le loro storie è più sotterranea e radicale: perché, sommandosi, i miei due eroi hanno fatto quello che avrei voluto fare io. Uno come soggetto e uno come oggetto della frase: avrei voluto uccidere mia madre per essere libero di possedere tutti i pornoattori muscolosi del mondo²⁴⁸.

Non si tratta di una novità, abbiamo già visto come Siti utilizzi in tutti i romanzi successivi alla trilogia la narrazione delle vite degli altri per approfondire la biografia di Walter, questa volta, però, il procedimento è più programmatico, annunciato già nel *Prologo* e portato avanti attraverso simmetrie via via più esplicite. Le storie di Filippo e Ruggero sono presentate sin dall'inizio come un mezzo attraverso cui approfondire questioni che riguardano il narratore, come scrittore e come essere umano. In questo senso, Walter adotta, con le storie di Filippo e Ruggero, un atteggiamento simile a quello di Tommaso Aricò, per cui la narrazione della propria vita si presentava come lo strumento attraverso cui «collegare i segmenti»²⁴⁹ della propria esistenza. Nel *Prologo*, infatti, il narratore si interroga sulla struttura del romanzo (perché raccontare le due storie insieme?) e sul suo rapporto con la materia narrata (perché l'attrazione verso storie amorali?), e presenta i capitoli successivi, quindi la narrazione delle biografie, come un mezzo attraverso cui rispondere a questi due interrogativi: «Comunque staremo a vedere: se le due storie comincio a

248. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.333.

249. W. Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p.227.

raccontarle dall'inizio, forse alla fine capirò»²⁵⁰. Il racconto delle storie di Filippo e Ruggero non è disinteressato ma è sin da subito lo strumento attraverso cui avviare una precisa autoanalisi da parte del narratore.

Nella stessa sede testuale, Walter istituisce una prima generica simmetria con i suoi personaggi ipotizzando che le proprie scelte narrative rispondano alla tendenza vitalistica che informa la società contemporanea²⁵¹. Ampiamente approfondito nell'*Intermezzo vulcanico*, il vitalismo viene presentato dal narratore come un concetto interclassista consistente in un desiderio onnivoro e sfrenato di esperienze. Simile al lacaniano obbligo di godere²⁵² per potere omologante e per ambiti di interesse (l'idolatria della vita materialistica, il presente come unica dimensione temporale possibile, la partecipazione consumistica), il vitalismo se ne differenzia eliminando la dimensione ingiuntiva e camuffandosi da pulsione istintiva, naturale e, quindi, innocente²⁵³. L'*Intermezzo vulcanico* fornisce il quadro teorico attraverso cui interpretare le esistenze di Filippo e Ruggero: le azioni illegali del primo «sono state

250. Ivi, p.18.

251. «Qui si tratta piuttosto di capire perché, invece che da vite civilmente ammirevoli, sono stato attratto da due storie diversissime ma entrambe immorali, anzi completamente amorali; forse perché mi forniscono un modello di 'non voler sapere', lasciando che il mondo delle responsabilità navighi al largo? Sono così succube dello Zeitgeist contemporaneo?», W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.19.

252. J. Lacan, "Du Discours psychanalytique", in *Lacan in Italia 1953-78 Lacan en Italie*, La Salamandra, 1978.

253. «Perfino chi, nella propria sete o fame di ipervita, lascia che si risvegli in lui l'animale che ha dentro viene guardato con tolleranza se non con simpatia: basta che non esageri e che adduca come alibi la naturalezza dell'istinto ("ho agito di pancia, m'è venuta così" – ovviamente a meno che non appartenga a quella categoria di sottouomini che la cultura qualifica come animale-schi, negri e simili)», W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.169.

istintive, niente più che un supplemento di vita»²⁵⁴; la decisione di prostituirsi del secondo è giustificata dall'«orrore di tornare alla vita pre Colt e [dal]la paura di recuperare l'interezza psichica»²⁵⁵.

Soprattutto, l'*Intermezzo* ascrive l'esperienza di Walter tra le espressioni fenomenologiche di questa tendenza. Durante il viaggio a Lanzarote, il narratore incontra un ammirato turista francese che, in un italiano spagnoleggiante, gli racconta di aver abbandonato la serena vita familiare e la possibilità di una carriera politica per poter godere della compagnia di ragazzi a pagamento, sua ossessione e unico orizzonte di senso. Il monologo sembra fare il verso ai brani sul nudo maschile contenuti nella trilogia, noti all'uomo per sua stessa ammissione, («il biondo è la mia ragione di essere, io sono un devoto de la blondité... bronzati e blonds, tendrement blonds... loro sono de razza superiore, de otro mundo»²⁵⁶) e sembra ridicolmente compendiare l'esistenza del narratore. La scena, isolata in un paragrafo a sé stante, stride con l'atmosfera apocalittica e solenne propria di questo capitolo, e funziona come una sorta di specchio deformante in cui Walter può osservarsi nella sua originaria pochezza, nell'omologante necessità di «divorarsi la vita»²⁵⁷ obbedendo, come Filippo, Ruggero, e il turista francese, a «un desiderio distruttivo [che] hanno scambiato per istinto di natura»²⁵⁸.

Un'ulteriore simmetria, poi, può essere recuperata proprio all'incrocio dell'identificazione dichiarata con i protagonisti e la spinta vitalistica che li accomuna. Il rapporto tra Walter e Filippo e Ruggero ricorda quello

254. Ivi, p.34.

255. Ivi, p.153.

256. Ivi, p.174.

257. Ivi, p.329.

258. G. Simonetti, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, cit..

descritto da Pier Paolo Pasolini a proposito di Manzoni e Renzo: «Renzo è una proiezione nostalgica del Manzoni, una figura di figlio-padre quale egli non è mai stato né mai avrebbe potuto essere: una possibilità perduta per sempre nel mondo»²⁵⁹. Il protagonista dei *Promessi sposi* è letto come il simbolo di un'integrità psico-fisica («la gioventù solida e ben piantata»²⁶⁰) che manca al suo creatore e che svolge, per quest'ultimo, la stessa funzione del «sano, rozzo e giovane, e quindi libero»²⁶¹ servo del malato Ivan Il'ič, fatto venire in stanza dal personaggio tolstojano per sentirsi guarito. Si tratta, in entrambi i casi, di un furto di vitalità certamente noto al Siti studioso di Pasolini e che, a prescindere, illumina il processo di identificazione proposto in *La natura è innocente*. Walter, come Manzoni e Ivan Il'ič, soddisfa, attraverso Filippo e Ruggero, un residuo di vitalismo, vivendo per procura esperienze che percepisce come precluse²⁶². In tal senso, i personaggi sono una proiezione del narratore, una sorta di sua ipotesi estrema e, proprio per questa, più compiuta.

La maggior parte delle recensioni su *La natura è innocente*²⁶³ si è concentrata su questo esplicito e prevedibile

259. P. P. Pasolini, *Alessandro Manzoni*, I promessi sposi (1973), in *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 2016, p.208.

260. Ivi, pp.208-209.

261. Ivi, p.209.

262. Lo stesso narratore in una nota al testo sembra confermare questa interpretazione: «Il che rende le loro storie divertenti da raccontare durante un aperitivo o una cena, vera esca al mio proprio peccato di vitalismo, al quale sto cercando di dire addio in questo che probabilmente sarà il mio ultimo romanzo», W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.330.

263. Pensiamo ad esempio alla tavola rotonda virtuale proposta da «La balena bianca», *Restando fuori: un focus su 'La natura è innocente' di Walter Siti*, 24 aprile 2020 [ultima cons. 17/10/2023]

ritorno dell'io autobiografico, sebbene adesso il meccanismo sia così consapevole e programmato da dotarsi di un nome specifico, coniato dallo stesso narratore: «autobiografia bifida e appaltata – cioè non appesa a personaggi immaginari di carta, come accade di solito, ma reale e simbolica, gettata sulle spalle di persone viventi iscritte nei registri dell'anagrafe»²⁶⁴. Se nelle parti commentative, Walter prende direttamente la parola, chiarisce le simmetrie, teorizza, nomina e riconosce per primo la natura claustrofobica della propria produzione romanzesca, in quelle narrative non mancano importanti rimandi tematici che, come in *Resistere non serve a niente*, seminano i germi di una finale approssimazione (la centralità delle figure del culturista²⁶⁵ e della madre, il decadimento fisico e lo svuotamento erotico del personaggio di Giovanni del Drago che ricordano quelli del protagonista di *Exit strategy*). Infine, un'ulteriore rimando è il finale di *La natura è innocente*, che ricorda da vicino quello di *Troppi paradisi*: anche qui Walter dichiara la conquista di una consapevolezza letteraria («ho capito che, comunque la rigiri, tutto il mio sforzo letterario si può riassumere in un'unica, gigantesca negazione del Padre»²⁶⁶) foriera di nuovi orizzonti narrativi, più estroflessi ed eterobiografici («Forse ora potrei costruire; potrei raccontare l'esterno senza tremore, ora che l'interno si inaridisce e sfolla»²⁶⁷).

4. Proprio per la loro natura saggistica, *Prologo*, *Intermezzo vulcanico* ed *Epilogo* sono anche uno spazio

264., W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.333.

265. Quest'ultimo trova però, una rappresentazione aggiornata: non più personaggio piatto e bidimensionale, ma dotato di una sua interiorità e di una certa evoluzione narrativa, cfr. S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione*, cit., p.61.

266. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.339.

267. *Ibidem*.

in cui il narratore può concedersi di ragionare sulla struttura stessa del proprio romanzo. Veniamo quindi alla seconda questione proposta dalle parti commentative, quella che all'inizio abbiamo definito più prettamente letteraria. Nella distanza del commento, il vitalismo si mostra nella sua natura di compromesso, come atteggiamento, cioè, che, pur aspirando all'eccezionalità dell'ipervita, alla fine «solleva dalla fatica di scegliere da sé il proprio profilo di individuo»²⁶⁸. In nome di questo, come abbiamo visto, il narratore istituisce la prima simmetria implicita con i suoi personaggi, presentando le loro azioni eccezionali come il risultato di un atteggiamento che, a ben vedere, è ampiamente condiviso. Nel progressivo venir meno dell'eccezionalità, *La natura è innocente* sembra seguire la stessa parabola che struttura la trilogia: all'inizio abbiamo due protagonisti eccezionali che ambiscono, proprio per questo e in accordo con il narratore, a vedere rappresentata la loro vita, alla fine abbiamo due personaggi campioni di mediocrità, perfetti rappresentanti della società occidentale contemporanea. Se è vero, come ha scritto Simonetti, che «c'è romanzo quando le vicende dei singoli alludono a un destino collettivo»²⁶⁹, e che il tipo, come ha spiegato Lukács, consiste nell'inserimento dell'azione individuale in un orizzonte generale, è vero anche che Siti sembra interrogare entrambi i procedimenti proprio nel momento in cui vi fa ricorso. *La natura è innocente* è, infatti, anche un libro «per difendere la letteratura da chi la vorrebbe morta (o mutilata, o asservita); per capire che cos'è una storia e se ha senso raccontarla»²⁷⁰ e che, proprio per questo, riflette a più riprese sul proprio statuto romanzesco.

Nell'*Epilogo*, vera e propria auto-esegesi, Siti, attraverso il narratore, ragiona sull'eccezionalità dei suoi

268. Ivi, p.168.

269. G. Simonetti, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, cit..

270. W. Siti, *La natura è innocente*, p.340.

personaggi e sulla loro validità come tipi di un romanzo. Quest'ultima è stata data per assodata nel *Prologo*, quando Filippo e Ruggero si candidano come protagonisti e il narratore asseconda la loro proposta, ma viene messa in crisi nell'*Epilogo*: «Forse è proprio per rendere omaggio all'universale indifferenza che ho voluto raccontare queste due storie apparentemente vistose: nessuna delle due meritava un libro intero, nessuna delle due è più esemplare o tipica di nulla»²⁷¹. Ciò che il narratore nega adesso ai suoi protagonisti è l'eccezionalità che riconosceva all'inizio e che si rivela, alla fine, nient'altro che «un postulato di necessità editoriale»²⁷². L'espressione ci interessa perché fa da innesco a una possibile reinterpretazione del romanzo, considerabile una sorta di esperimento letterario attraverso cui testare la validità della tradizionale tipizzazione del personaggio romanzesco. Siti sceglie due esistenze unanimemente considerabili eccezionali e tipizzabili, le racconta dotandole di significato attraverso il ricorso a precisi modelli letterari, infine, le mette in prospettiva con il contesto di riferimento per mostrarle come il prodotto coerente di quest'ultimo, ma è proprio in questa fase conclusiva che il meccanismo di tipizzazione tradizionale smette di funzionare. L'affondo sul vitalismo contenuto nell'*Intermezzo vulcanico* e nell'aneddoto di Baldacci mette in crisi l'eccezionalità di partenza neutralizzando i due vertici narratologici: il matricidio e il matrimonio si rivelano esperienze irrilevanti, perseguite in nome di un'autolesionistica e onnivora voglia di esperire e che, proprio per questo, si perdono nelle altrettante esperienze teleguidate dalla spinta vitalistica. La narrazione del post-evento sconvolge il narratore non tanto per la ritrovata tranquillità dei suoi protagonisti, ma per la loro capacità di sorpassare²⁷³ vicende

271. Ivi, p.332.

272. Ivi, p.340.

273. «[...] una 'civiltà del sorpasso' in cui gli eventi tragici sono macinati in una spirale di comunicazione, ablazione e

che tutti e tre avevano considerato degne di narrazione per la loro straordinarietà. Filippo e Ruggero non smettono per questo di essere tipici, certamente le loro esistenze funzionano per un'analisi creaturale e sociologica, ma non più di quelle di tanti altri individui.

La scelta di due storie apparentemente opposte è funzionale all'esperimento perché non viene messa in crisi solamente l'eccezionalità positiva, ma anche quella nera e mostruosa, aprioristicamente considerata come alterità: Filippo e Ruggero erano gli estremi di un ampio spettro di personaggi tipici e possibili che, nel corso di un romanzo, si è sfaldato lasciando un informe «orizzonte di greggi»²⁷⁴. Coerentemente alla regola mimetica dell'infrazione, Walter narratore-autore sceglie di rappresentare due storie apparentemente incredibili, ma nel corso della narrazione si rende conto che l'eccezionalità di queste esistenze è posticcia, perché entrambi gli eventi rispondono all'imperativo ampiamente condiviso di «divorarsi la vita». In tal senso, la scelta di raccontare le vite di Filippo e Ruggero non è solo il pedinamento inconsapevole della propria «vocazione irrealizzata e inconfessabile»²⁷⁵, ma anche un'azione programmata per dimostrare che «oggi né uccidere la madre né sposare un principe, tradizionali vertici letterari della tragedia e della fiaba, bastano per acquistare una fisionomia o (come raccomandano i social) un profilo»²⁷⁶. Il degradarsi degli schemi narrativi di tragedia e fiaba è, in questo senso, la dimostrazione del fallimento di Filippo e Ruggero come personaggi eccezionali. È alla luce di questa interpretazione che la dimensione eroica

velocità – tutto si supera, tutto si dimentica in un “che altro viene poi adesso?”. La musa del nostro tempo è la distrazione.», Ivi, p.270.

274. Ivi, p.332.

275. G. Simonetti, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, cit..

276. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.331.

della prima parte può essere interpretata come un tentativo di mimesi classica, di rappresentazione ancora basata sull'eccezionalità, a cui si contrappone, nella seconda parte, il disvelamento di una mediocrità antiromanzesca.

Come ha scritto Valentina Sturli, ciò che rende complessa l'analisi della produzione di Walter Siti è «la cifra marcatamente saggistica che assume la sua narrazione, con una continua auto-analisi e auto-esegesi, [...] la voce narrante svela, smaschera, spiega, confessa, analizza senza farsi pregare le spinte del suo agire, le sue motivazioni e nevrosi»²⁷⁷. Le parti propriamente commentative di *La natura è innocente* mettono in scena un narratore, che come già in *Scuola di nudo*, «scippa al lettore/interprete il suo ruolo, occupando, con la lucidità implacabile della sua visione, l'intero orizzonte del dicibile»²⁷⁸. Questo atteggiamento torna utile, però, per comprendere l'importanza teorica che il romanzo assume in questo libro. Non solo Siti utilizza qui, in maniera programmatica ed estremamente consapevole, la strategia della narrazione delle vite altrui per raccontare la propria, ma introduce una questione letteraria a cui il suo testo cerca di rispondere: il genere romanzesco può, ancora oggi, ricercare la tipicità in personaggi straordinari? Il finale di *La natura è innocente* rompe infatti il rapporto tra mimesi ed evento eccezionale («Mille storie che non racconterò, perché le più interessanti sarebbero le meno spettacolari»²⁷⁹), alludendo alla possibilità di una tipicità nuova, ricercata nel grigiore della mediocrità o nell'eccezionalità di massa. In tal senso, la dialettica di eccezionale e standard viene utilizzata dall'autore per estremizzare la tipizzazione teorizzata da Lukács e creare

277. V. Sturli, *Estremi occidenti*, cit., p.123.

278. A. Grilli, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, cit., p.428.

279. W. Siti, *La natura è innocente*, cit., p.344.

personaggi da mandare in avanscoperta non solo del mondo, ma del genere romanzesco: Filippo e Ruggero sono due personaggi eccezionali, non semplicemente particolari, che nel tentativo di diventare generali e uscire dalla propria accidentalità individuale, si rivelano mediocri e standard, privi di fisionomia. Alla strategia narrativa, già roduta in *Resistere non serve a niente*, di utilizzare il narratore come termine medio tra chi legge e il personaggio amorale o immorale, Siti aggiunge una disanima sul personaggio eccezionale *tout court*, negandone sostanzialmente la possibilità. Figlia di un vizio squisitamente contemporaneo e trasversale, l'eccezionalità è una finzione capace di sopravvivere solo all'interno di un contesto di intrattenimento, che la elabora e veicola come anomalia, sia essa positiva o negativa. Dopo aver rivelato la non straordinarietà dell'io autofinzionale, Siti ridimensiona l'eccezionalità apparentemente innegabile degli altri proprio ponendoli in un rapporto di prossimità con quest'ultimo. In tal senso, il romanziere non nega la possibilità di un tipo, ma nega la possibilità di un tipo eccezionale: in un contesto in cui la ricerca dell'azione fuori la media è il frutto di una spinta autolesionistica e inconsapevole, la vera tipicità risiede nell'assenza di fisionomia, nella normalità euforica, ricca di tentativi lasciati a metà.

STORIA DELLA DIALETTICA: PRIMA E DOPO *L'AVVERSARIO* DI EMMANUEL CARRÈRE

1. *Prima di L'Avversario*: A sangue freddo

All'inizio di *La natura è innocente*, Walter Siti cita Truman Capote, riconducendo alla visione dell'omonimo film la scelta di una «trama delittuosa» per il suo nuovo libro. Uscito nel 2005, *Capote*¹ racconta i sei anni (1959-1965) che lo scrittore americano ha dedicato alla stesura di *A sangue freddo*, proponendo una vera e propria contro storia del romanzo e mostrando ciò che in quest'ultimo è attentamente censurato: il coinvolgimento emotivo dell'autore. Al contrario di Walter, che fa sfoggio della sua fascinazione per le storie di Filippo e Ruggero e dichiara una potenziale condivisione biografica, Capote in *A sangue freddo* si serve di un narratore extradiegetico e mai intrusivo che, osservatore silente, registra in modo neutro l'accadere dei fatti. Siti non è il primo a utilizzare una voce narrante (pseudo)autobiografica per raccontare un fatto di cronaca, prima di lui Emmanuel Carrère aveva sperimentato una narrazione omodiegetica, capace di ridimensionare l'eccezionalità nera del suo protagonista. *L'Avversario* (2000) ricostruisce la storia del pluriomicida Jean-Claude Romand dal punto di vista del narratore/autore che, inserendosi nella narrazione come personaggio, indaga e cerca di comprendere una vicenda apparentemente assurda, questionando sulle proprie sensazioni e sul proprio coinvolgimento empatico. Si tratta di un'operazione narrativa a lungo meditata, pensata come reazione alla scelta stilistica di Capote, che inaugura una nuova tipologia di *non-fiction*, in cui rientra anche *La natura è innocente*. Tale soluzione

1. B. Miller, *Capote*, 2005.

formale, grvida di conseguenze, rivoluziona il processo di tipizzazione del personaggio abietto².

Partendo da *A sangue freddo* e arrivando, attraverso Carrère, alla narrativa dell'immediato presente, questo capitolo intende ricostruire la fenomenologia della dialettica di eccezionale e standard mostrata nel capitolo precedente: si cercherà di storicizzare la tecnica del narratore come strumento di normalizzazione del personaggio moralmente problematico e di osservare le varie modalità di tipizzazione che coinvolgono quest'ultimo.

1.1. Capote bifido: *New Journalism* e *Non-fiction novel*

Uscito a puntate sul "New Yorker" tra il settembre e l'ottobre del 1965 e poi pubblicato in volume nel 1966 per la casa editrice Random House³, *A sangue freddo* racconta il pluriomicidio commesso ad Holcomb, in Kansas, la notte tra il 15 e il 16 novembre del 1959, di cui è vittima la famiglia Clutter, più precisamente il padre Herbert, la madre Bonnie e due dei loro quattro figli, gli adolescenti Nancy e Kenyon. Gli assassini sono invece due pregiudicati in libertà vigilata, Perry Smith e Dick Hickock, che, venuti a sapere di una cassaforte presente in casa Clutter, decidono di rapinarla nella notte e uccidere ogni eventuale testimone. Capote venne a conoscenza del fatto attraverso un breve articolo sul "New York Times" e decise di recarsi a Holcomb per seguire da vicino la vicenda, parlando con gli abitanti della piccola cittadina, con la polizia e, una volta catturati, con gli assassini stessi. La raccolta del

2. Nel senso di abiezione che repelle perché mette in crisi i limiti e le regole del senso comune, J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* (1980) trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali Edizioni, 1980.

3. Sulle differenze tra le varie pubblicazioni ed edizioni si veda J. De Bellis, *Visions and Revisions: Truman Capote's 'In Cold Blood'*, in «Journal of Modern Literature», vol. 7, n. 3, settembre 1979, pp.519-36.

materiale durò sei anni e il romanzo poté essere terminato solo quando Perry e Dick furono effettivamente giustiziati nel 1965. La dichiarazione di Capote, riportata sulla copertina della prima edizione di *A sangue freddo*, secondo cui quest'ultimo avrebbe lo scopo di dare «un contributo alla definizione di un nuova forma letteraria seria: il non-fiction novel»⁴, ha fatto sì che il romanzo venisse e venga considerato ancora oggi il testo fondatore di questo preciso genere letterario.

A sangue freddo non nasce come un *unicum* – l'opera risponde al bisogno condiviso di un nuovo tipo di romanzo realista capace di rappresentare gli importanti cambiamenti sociali che sconvolgono l'America degli anni Sessanta del Novecento⁵ – e non è Capote a inventare l'espressione *non-fiction novel*⁶, già ampiamente utilizzata dalla critica letteraria a partire dal 1956⁷. Certamente, però, *A sangue freddo* mostra esemplarmente le caratteristiche proprie di questo genere, nato all'incrocio tra scrittura giornalistica e romanzesca. Durante la seconda metà del XX secolo queste due possibilità discorsive instaurano un rapporto di reciprocità, influenzandosi a vicenda. Da una parte, molti reporter sperimentano un nuovo modo di fare giornalismo che, pur mantenendo l'oggettività propria di questo tipo di scrittura, imita, recuperandole, le tecniche del racconto

4. Citato in M. Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, University of Illinois Press, Chicago, 1976, p.72.

5. J. Hollowell, *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, pp.3-20.

6. Sulla complessità di definire adeguatamente questo genere e sull'accezione più o meno ampia del termine si legga L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.

7. M. Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, cit., p.73.

di finzione: chi scrive si inserisce nella storia in qualità di testimone (cercando il più possibile di rendere obiettiva la voce narrante) e instaura un rapporto di prossimità con gli eventi e i personaggi della vicenda, descritti e caratterizzati dettagliatamente. Si tratta del cosiddetto *New Journalism*, il cui scopo, scrivono Tom Wolfe ed Edward Warren nell'omonima antologia, «offrire la più oggettiva descrizione dei fatti, più qualcosa che chi legge è solito ricercare nei romanzi e nei racconti, ovvero la vita soggettiva ed emotiva dei personaggi» e dimostrare «che fosse possibile scrivere un giornalismo che poteva essere letto come un romanzo»⁸. Dall'altra parte, romanzieri come Norman Mailer e Truman Capote cercano di scrivere un nuovo romanzo realista, capace di rappresentare accuratamente e adeguatamente una realtà estremamente caotica e di difficile comprensione, e ricorrono all'oggettività e all'attendibilità tipicamente giornalistiche per scrivere opere eminentemente letterarie. Il *New Journalism* e il *non-fiction novel* sono due tendenze speculari e contigue⁹: brani di *A sangue freddo*¹⁰ e di *Le armate della notte* com-

8. T. Wolfe, E. W. Johnson (a cura di), *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973, p.21 e p.9.

9. Sul rapporto tra *New Journalism* e *non-fiction novel* si veda C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, precisamente il capitolo secondo.

10. Capote, in realtà, polemizza con Wolfe e il *New Journalism*, a George Plimpton che gli chiede cosa pensi di quest'ultimo risponde: «Se ti riferisci a James Breslin, Tom Wolfe e a quel gruppo, loro non hanno nulla a che fare con il giornalismo creativo, almeno nel senso con cui uso io il termine, perché né loro né quella scuola di reportage possiedono il necessario equipaggiamento di tecniche narrative. È inutile che uno scrittore il cui talento è essenzialmente giornalistico tenti il reportage creativo, perché semplicemente non funziona. [...] la forma del reportage creativo [...], per sua natura, richiede che lo scrittore padroneggi completamente le tecniche della narrativa. Il che significa che, per essere un buon reporter creativo, devi essere un

paiono nell'antologia di Wolfe e Johnson, gli autori stessi sono spesso sia romanzieri che giornalisti e praticano entrambe queste due possibilità.

Capote, in tal senso, è un caso emblematico. In quanto giornalista, nel 1957 pubblica, per la sezione *Profiles* del "New Yorker", un testo dal titolo *The Duke in His Domain*¹¹ che rielabora un'intervista a Marlon Brando attraverso i dispositivi propri della narrazione finzionale, quali la ricostruzione ambientale (descrizione del Miyako Hotel e della cameriera giapponese), i flashback (l'incontro con Murray e il raffreddore dell'attore), il discorso diretto (usato per imitare la pronuncia inglese delle cameriere giapponesi) e, infine, la narrazione in prima persona. In quanto romanziere, invece, nel 1966 pubblica *A sangue freddo*, interessandosi a un fatto di cronaca per i suoi elementi eminentemente e naturalmente letterari («Il criterio di selezione per la scelta del materiale narrativo, che poi si è tradotto nella decisione di raccontare un omicidio reale, era assolutamente letterario»¹²): il tema senza tempo dell'omicidio («l'omicidio è un tema che non sbiadisce con il tempo»¹³), l'ambientazione sconosciuta e percepibile come esotica («Tutto sarebbe sembrato nuovo – le persone, i loro accenti e atteggiamenti, il paesaggio, i suoi contorni, il clima»¹⁴), il numero elevato di personaggi

ottimo narratore», G. Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel* (1966), in I. Malin, (a cura di), *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, Belmont, Wadsworth Pub. Co., 1968, p.27.

11. È possibile leggerlo in lingua originale sul sito della rivista: <https://www.newyorker.com/magazine/1957/11/09/the-duke-in-his-domain>, [ultima cons. 17/10/2023]; il testo è analizzato più dettagliatamente in J. Hollowell, *Fact & Fiction*, cit., pp.67-69.

12. G. Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, cit., p.25.

13. Ivi p.28.

14. Ivi, p.29.

e, quindi, di vari punti di vista narrativi. Se nel primo caso la letteratura si metteva a disposizione del giornalismo, nel secondo il materiale proprio di quest'ultimo si rende disponibile per produrre una narrazione avvincente, romanzesca senza essere finzionale.

Capote rielabora l'enorme mole di documentazione, reperita tra il 1959 e il 1965, ricorrendo ai dispositivi finzionali indicati da Wolfe nel suo testo sul *New Journalism*: la ricostruzione scena per scena, l'uso del discorso diretto, la descrizione dettagliata di ambienti e personaggi e il ricorso a vari punti di vista¹⁵. Le prime tre tecniche hanno lo scopo di rendere più avvincente e realistico il racconto, l'ultima, invece, è una soluzione adottata per eclissare il narratore senza rinunciare a una narrazione emotivamente ed eticamente orientata, per fingersi oggettivi ed evitare al contempo il «il tono apatico [*pale beige tone*]» proprio della voce giornalistica¹⁶. La manipolazione dei punti di vista consente a Capote di costruire un narratore contemporaneamente onnipresente e assente dalla scena, «come se non esistesse che in una forma superiore e pulviscolare, [...] non emette valutazioni e non interrompe il racconto per proporre riflessioni con la sua propria voce»¹⁷. Nell'intervista a George Plimpton, lo scrittore ribadisce l'importanza di questa strategia narrativa, proponendo l'eclissi del narratore come una condizione necessaria per la scrittura di un *non-fiction novel*: «Io credo che, affinché la forma del *non-fiction novel* funzioni, l'autore non dovrebbe mai comparire [*appear*] all'interno del testo»¹⁸. L'uso del verbo *appear* al posto del verbo essere è fondamentale per il tipo di analisi che si intende fare in questa sede:

15. T. Wolfe, E. W. Johnson, *The New Journalism*, cit., pp.31-33.

16. Ivi, pp.17-21.

17. L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p.24.

18. G. Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, cit., p.32.

Capote non elimina la sua presenza testuale, ma la nasconde ricorrendo a una strategia narrativa (e a un narratore) che gli consente di esprimersi attraverso la gestione e la scelta dei punti di vista, la selezione e la collocazione degli eventi a disposizione. E infatti, lungi dall'essere assente, Capote manipola il proprio materiale narrativo universalizzandolo, dispone gli eventi secondo una prospettiva mitizzante, caratterizza i suoi personaggi come eroi tragici e, proprio attraverso questi ultimi, consente al proprio io, ostentatamente espulso dalla narrazione, di farvi ritorno sotto mentite spoglie.

1.2. Lo spazio di intervento dell'autore

Collocata dopo la dedica a Jack Dunphy e Harper Lee e prima della citazione in epigrafe di François Villon, la dichiarazione di veridicità firmata con le iniziali di Truman Capote è l'unico spazio testuale di *A sangue freddo* in cui l'autore compare esplicitamente. Tuttavia, la sua presenza, irrintracciabile in quanto voce narrante, si manifesta nella messa in intrigo della storia e, più precisamente, nella fase che, attingendo non a caso al lessico cinematografico, potremmo definire di montaggio. In linea con i dispositivi finzionali sopra elencati, Capote gestisce la trama suddividendo la vicenda in blocchi (scene) narrativi giustapposti con lo scopo di raccontare simultaneamente gli eventi che compongono la storia. Il primo capitolo è, in tal senso, esemplare: dopo una ricostruzione ambientale in cui Holcomb è presentata come un microcosmo sereno e sconosciuto, in cui la vita scorre soddisfatta della propria normalità, Capote compie un affondo sui vari membri della famiglia Clutter, alternando alla descrizione di ogni membro le sequenze narrative riguardanti la pianificazione della rapina-omicidio da parte di Perry Smith e Dick Hickock. I blocchi narrativi sono affiancati per analogia, per opposizioni caratterizzanti o per contiguità: «Come il signor Clutter, il giovanotto che faceva colazione in un

caffè chiamato il Piccolo Gioiello, non beveva mai caffè. Preferiva root-beer. Tre aspirine, root-beer gelata e una serie di Pall mall, quello era il suo concetto di un 'rancio' come si deve»; «Risuonò un clacson. Finalmente. Dick. / "Bontà divina, Kenyon! Ti ho sentito." Al solito, Kenyon era indiavolato. I suoi urli continuavano a echeggiare su per le scale: "Nancy! Telefono!"»¹⁹. Più rapido e compulsivo dell'*entrelacement* sitiano, tale narrazione per blocchi paralleli ricorda la tecnica cinematografica del *crosscutting*, certamente nota al Capote sceneggiatore, che, insieme al primo piano, alla carrellata e allo *zoom*²⁰, tradisce, parafrasando Stanley Kauffmann, la presenza della mano di un artefice che spinge, dispone e organizza la materia narrativa²¹.

Analogamente, le molte analessi e prolessi rivelano un'istanza narrativa forte, non solo per ragioni di *dispositio* ma soprattutto per la presenza di uno sguardo retrospettivo che risignifica gli eventi alla luce di un fatto centrale, l'omicidio appunto. Le analessi servono principalmente a contestualizzare le esistenze degli assassini, le prolessi, invece, presenti soprattutto nel primo capitolo, determinano la natura ineluttabile dell'omicidio: «Al momento neppure un'anima di Holcomb, villaggio immerso nel sonno, li udì: quattro colpi di fucile che, a conti fatti, posero fine a sei vite umane», «Ora, in quel suo ultimo giorno di vita, la signora Clutter appese nell'armadio la vestaglia di cotonina che indossava», «Quella sera [...] prese dall'armadio gli indumenti che avrebbe indossato l'indomani mattina per

19. T. Capote, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966, trad. it. *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 1975, p.19 e pp.22-23.

20. La descrizione di Perry Smith dà conto di queste tre tecniche, Ivi, pp.19-21.

21. S. Kauffmann, *Capote in Kansas*, in «New Republic», 22 gennaio 1966, consultabile qui: <https://newrepublic.com/article/114887/stanley-kauffmann-truman-capotes-cold-blood>.

andare in chiesa: calze di nailon, scarpe nere, un abito di velluto a coste rosso, il più grazioso che aveva, fatto da lei stessa. L'abito con cui sarebbe stata seppellita»²².

Infine, assente come voce narrante che dice 'io', la presenza di un autore-narratore è rintracciabile anche nei brani prudentemente introspettivi presenti nel testo: «[il signor Clutter] Era stato felice di rivedere Bonnie tra la gente, nervosa ma sorridente, che chiacchierava con gli altri, e tutti e due si erano sentiti orgogliosi di Nancy che aveva recitato bene», «Dick era in ritardo di mezz'ora; comunque, se Dick non avesse tanto insistito sull'importanza di ogni minuto per le ventiquattro ore seguenti, [Perry] non ci avrebbe fatto caso», «Dewey può quasi vederli: la famiglia prigioniera, docile e spaventata ma senza alcuna premonizione del suo destino. Herb, il suo amico Alvin Dewey ne era certo, avrebbe lottato fino alla morte per difendere la vita di Bonnie e quella dei suoi figli»²³. David Guest, recuperando la concezione foucaultiana del *panopticon* in cui tutto è osservabile senza che l'osservatore si palesi²⁴, paragona *A sangue freddo* alla suddetta struttura carceraria, per cui Capote commenta e spia i personaggi senza mai effettivamente palesarsi sulla pagina²⁵. La possibilità di intervistare le persone più o meno coinvolte nel caso e di consultare il diario di Nancy Clutter e le perizie psichiatriche di Smith e Hickock ha consentito a Capote di costruire la narrazione di *A sangue freddo* come il resoconto di un occhio onnipresente, capace di intercettare e seguire i moti esterni e interni di tutti i personaggi. Queste

22. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.9, p.37, p.67.

23. Ivi, p.12, p.21, p.265.

24. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014.

25. D. Guest, *Sentenced to Death: The American Novel and the Capital Punishment*, Jacksonville, University Press of Mississippi, 1997, pp.104-130.

brevi incursioni introspettive, la narrazione simultanea e la ricollocazione degli eventi secondo uno schema mitico consentono all'autore di canalizzare l'attenzione e il coinvolgimento emotivo di chi legge e, soprattutto, di risignificare i fatti secondo una prospettiva più universale e generale.

1.3. Mitizzazione e tipizzazione: la necessità del romanzesco

Se come scrive Gianluigi Simonetti, «c'è un romanzo, e non semplice storia vera, quando le vicende dei singoli alludono a un destino collettivo»²⁶, allora *A sangue freddo*, nel tentativo di emancipare gli eventi raccontati dalla loro contingenza, è certamente anche un romanzo. Le strategie narrative a cui ricorre sono quelle proprie del genere romanzesco, che abbiamo visto agire anche in Siti: la mitizzazione e la tipizzazione. Attraverso la prima, Capote rappresenta l'omicidio come un evento ineluttabile e simbolico che non si esaurisce nella morte dei Clutter e nell'impiccagione dei due assassini; per mezzo della seconda, mette in relazione il destino singolare dei propri personaggi con il loro contesto storicossociale di appartenenza e ne universalizza l'esperienza.

Il primo capitolo del romanzo descrive dettagliatamente i membri della famiglia Clutter: Herbert è «il cittadino più eminente della comunità, importante sia a Holcomb sia a Garden City»²⁷; Bonnie è una donna «timida, pia, delicata»²⁸, più schiva e riservata del marito, meno dedita alla vita sociale, ma comunque capace di sostenerlo e accompagnarlo durante gli eventi pubblici; Nancy e Kenyon fanno parte dell'organizzazione 4H (*Head, Heart, Hands*,

26. G. Simonetti, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, cit..

27. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.10.

28. *Ibidem*.

Health), la prima è attenta e operosa nello svolgimento delle faccende domestiche, il secondo trascorre il tempo con «fucili, cavalli, attrezzi, macchine o perfino con un libro»²⁹. La famiglia, di discendenza tedesca, è caratterizzata come allegoria del bene, i suoi membri diventano dei tipi noti (il marito intraprendente e magnanimo, la moglie dedita e accudente, i figli giovani e forti), incarnazione dei valori e delle speranze proprie del sogno americano³⁰, espressione che allude, già di per sé, a una condizione mitica e idealmente giusta. Atemporale è, poi, anche Holcomb, «una zona desolata che nel resto dello stato [del Kansas] viene definita 'laggiù'»³¹, fuori dai circuiti industriali delle grandi città americane e per questo caratterizzata dalla vita bucolica dei suoi abitanti, per cui la cittadina è, significativamente, un potenziale «pezzetto di quel paradiso, di quel verde Eden profumato dai meli»³². Capote costruisce un forte rapporto di coerenza e somiglianza tra la famiglia Clutter e la cittadina di Holcomb, per cui la violenza subita dalla prima colpisce anche la seconda, assumendo un significato simbolico:

L'impressione non sarebbe stata neppure la metà se fosse accaduto a chiunque altro che non fossero i Clutter. Chiunque altro meno ammirato. Prospero. Sicuro. Ma quella famiglia rappresentava tutto ciò che la gente di qui apprezza e rispetta veramente, e che una cosa simile possa essere accaduta a loro... be', è come sentirsi dire che Dio non esiste. Fa apparire inutile la vita. Credo che

29. Ivi, p. 48.

30. J. Hollowell, *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, cit., pp.80-82.

31. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.7.

32. Ivi, p.17.

la gente non sia tanto spaventata quanto profondamente depressa³³.

Altrettanto allegorica è la caratterizzazione degli assassini: Smith e Hickock sono, come recita il titolo del secondo capitolo dell'opera, *Persone sconosciute*, estranee cioè all'ideale microcosmo di Holcomb, portatori di violenza e devastazione, e incarnazione, per questo, dell'incubo americano. La narrazione per blocchi paralleli è funzionale a tale caratterizzazione per antitesi: alla tranquillità domestica dei Clutter si oppone la pianificazione della rapina e del possibile omicidio, alla colazione frugale di Herbert quella a base di «tre aspirine, root-beer gelata e una serie di Pall Mall» di Smith, alla cittadina di Holcomb le «logore cartine di tutti gli stati dell'Unione, di tutte le province canadesi, di ogni paese sudamericano»³⁴ utilizzate da quest'ultimo, alla soddisfazione di Nancy e Jolene per aver cucinato un dolce l'analogo compiacimento di Dick per aver portato a termine la revisione dell'auto con cui arrivare fino a Holcomb³⁵. Soprattutto, Smith e Hickock differiscono dai Clutter per la loro condizione di reietti, le loro biografie sono state costellate di abusi e fallimenti sia economici che familiari, le loro azioni, lungi dall'attrarre lodi e stima, sono state invece già state una volta definitivamente punite dalla legge³⁶.

Tuttavia, Capote non si limita a questa tipizzazione stereotipata e astratta, per cui la strage della famiglia Clutter non è altro che espressione fenomenologica della lotta mitica tra bene e male. Al contrario, l'autore problematizza l'evento, approfondendo soprattutto la caratterizzazione dei due assassini, con lo scopo di mettere in crisi proprio

33. Ivi, p. 99.

34. Ivi, p.19.

35. Ivi, p.30.

36. Si leggano, in tal senso, le dichiarazioni autobiografiche scritte dai due imputati per consentire la perizia psichiatrica, Ivi, pp.300-306.

questa visione dicotomica e parziale. Perry e Dick, infatti, non sono rappresentati come naturalmente malvagi, ma come il prodotto coerente di uno specifico contesto socio-culturale, diametralmente opposto a quello dei Clutter. Il determinismo alla base della caratterizzazione dei due personaggi trasforma questi ultimi in veri e propri eroi tragici, contemporaneamente colpevoli e innocenti, per cui, come scrive John Hollowell, *A sangue freddo* «è una sorta di allegoria morale, per cui una famiglia innocente è colpita da assassini che sono a loro volta vittime del destino»³⁷. Problematizzando e decostruendo il semplicistico manicheismo iniziale, Capote relativizza la vicenda di Hickock e Smith e la utilizza per ragionare sul loro contesto storico-sociale e, più precisamente, per mostrare l'incongruenza di un sistema giudiziario che agisce replicando il gesto che condanna:

«Cosa è disonesto?»

«Tutto il processo. Quei ragazzi non hanno la minima speranza.»

«Una bella speranza hanno dato a Nancy Clutter.»

«Perry Smith. Mio Dio. Ha avuto una vita così spaventosa...»

Parr rimbeccò: «Ce ne sono tanti che possono raccontare storie lacrimevoli che fanno il paio con quella di quel piccolo bastardo. Me compreso. Forse io bevo un po' troppo, ma sicuro come l'oro che non ho mai ammazzato quattro persone a sangue freddo.»

«Già, e cosa mi dite dell'impiccarlo, quel bastardo? Anche quella è una faccenda che si farà con una buona dose di sangue freddo.»³⁸.

37. J. Hollowell, *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, cit., p.82.

38. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., pp.335-336.

L'ambiguità del titolo, allusa in molte interviste e chiarita all'interno dell'opera stessa, dà conto del duplice movimento narrativo operato dall'autore, per cui *A sangue freddo* è contemporaneamente cronaca fedele di un particolare omicidio e resoconto romanzesco di una vicenda, che adeguatamente narrativizzata, allude a un orizzonte generale e collettivo.

1.4. La caratterizzazione di Smith tra normalizzazione e immedesimazione

Il ricorso al romanzesco emerge soprattutto nella caratterizzazione di Perry Smith, vero e proprio protagonista di *A sangue freddo*. Nel 1966, Philip K. Tompkins contattò i referenti empirici dei personaggi presenti nel testo e pubblicò un articolo, *In Cold Fact*³⁹, in cui mostrava le varie discrepanze tra la versione della strage raccontata da Capote e i fatti reali, dimostrando che molte di queste incongruenze riguardavano proprio il personaggio di Smith⁴⁰. Lo scrittore avrebbe inventato per quest'ultimo l'infermità mentale nel momento del delitto, il pentimento dopo la condanna definitiva alla pena di morte e la richiesta di perdono poco prima di essere giustiziato. Tompkins analizza attentamente ogni brano, confrontandolo con gli atti giudiziari a disposizione, e ne spiega la finzionalità ricorrendo sia alla non intenzionalità dell'autore, costretto a confrontarsi con una documentazione estremamente

39. P. K. Tompkins, *In Cold Fact*, «Esquire», LXV, giugno 1966, presente nel già citato volume *Truman Capote's In Cold Blood: a Critical Handbook*, pp.44-58

40. Altri episodi inventati con lo scopo di manipolare il coinvolgimento emotivo di chi legge sarebbero anche la vendita del cavallo di Nancy, Babe, e l'incontro finale tra Dewey e Susan Kidwell. Sull'uso romanzesco di questi brani si veda M. U. Jadwe, *Towards a Rhetoric of Fictionality in the Nonfiction Novel: A Study of Truman Capote's In Cold Blood*, AL-Fatih Journal, 4, 36, 2008, pp.267-286.

ampia e difficile da controllare⁴¹, sia alla tentazione di Capote di proiettare su Smith la propria visione del mondo, costruendo una sorta di alter-ego. Questi brani interessano alla nostra analisi per due motivi: da una parte, per la loro funzione universalizzante sono squisitamente romanzeschi e quindi analizzabili come tali; dall'altra, se confrontate con le lettere private e gli altri testi dell'autore danno prova del coinvolgimento empatico che questi ha cercato di censurare.

1. La prima discrepanza analizzata da Tompkins riguarda «l'eclissi mentale»⁴² riconosciuta a Smith da Capote e definitivamente negata dall'agente Dewey durante il processo. Nel romanzo, l'omicidio dei Clutter è reso dall'autore attraverso la testimonianza⁴³ di Perry che, finalmente, confessa e descrive nei dettagli la notte della strage. Ricostruendo le dinamiche, Smith afferma di aver agito in preda a una profonda spersonalizzazione («E in quel momento fu come se io fossi al di fuori. Come se mi vedessi in una specie di film»⁴⁴), vinto da una forza superiore che non gli consentiva di scegliere autonomamente («E mi dissi: perché non me ne vado? [...] Eppure... come posso spiegarlo? Era come se io non c'entrassi, come se stessi leggendo una storia. E dovevo sapere cosa succedeva poi»⁴⁵). Questo resoconto, che stando a Tompkins sarebbe assolutamente inventato, è coerente allo schema tragico utilizzato da Capote per la caratterizzazione del suo protagonista, il cui gesto violento è spiegato sin dall'inizio attraverso un'infanzia dolorosa e costellata da abusi

41. P. K. Tompkins, *In Cold Fact*, cit., p.55.

42. T. Capote, *A sangue freddo*, p.331.

43. Anche in questo caso non mancano incongruenze, irrilevanti per il nostro discorso ma riportare in P. K. Tompkins, *In Cold Fact*, cit., pp.44-49.

44. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.265.

45. Ivi, p.266.

(debitamente recuperata attraverso un massiccio uso di analessi) e una predestinazione fatale, che sembra gravare su tutti i membri della sua famiglia⁴⁶. La caratterizzazione di Smith come personaggio tragico, contemporaneamente colpevole e innocente, serve a Capote per decostruire lo stereotipo dell'assassino mostruoso e spietato, e di contestualizzare l'evento attraverso dinamiche sociali e fatali, esterne al protagonista stesso. La gestione della falsa confessione di Perry è funzionale a questo schema: il brano è costruito in modo tale da far emergere l'indole viziata ma naturalmente buona di quest'ultimo, prima attraverso il confronto serrato con il più crudele Hickock⁴⁷ e poi per mezzo dei commenti favorevoli di Bonnie e Dewey.

La superiorità di Smith emerge, anzitutto, nel diverso tipo di testimonianza rilasciata agli agenti: Hickock fornisce «una versione alquanto purgata del proprio comportamento»⁴⁸; Perry, al contrario, descrive dettagliatamente il pluriomicidio opponendo alla vigliaccheria del suo complice una coraggiosa, sebbene ambigua e problematica, presa di responsabilità. La viltà di Dick, anticipata attraverso la

46. «[La sorella di Perry] Aveva detto di avere paura di Perry, ed era vero, ma era semplicemente Perry che temeva, o si trattava di un'immagine di cui egli faceva parte, il terribile destino che pareva riserbato ai quattro figli di Florence Buckskin e di Tex John Smith? Il maggiore, il fratello da lei preferito, si era sparato; Fern era caduta da una finestra, o si era buttata; e Perry era un violento, un criminale. Così, in un certo senso, lei era l'unica sopravvissuta e ciò che la tormentava era il pensiero che con il tempo anche lei sarebbe stata sopraffatta: sarebbe impazzita, o le sarebbe venuto un male incurabile, o avrebbe perso in un incendio tutte le cose più preziose per lei: casa, marito, figli», Ivi, p.200.

47. Lo schema Smith-Hickock, che struttura l'intero romanzo, si definisce attraverso specifiche coppie dicotomiche che contribuiscono alla vittimizzazione di Perry: moralismo/ossessione sessuale; infanzia infelice/infanzia felice; abbandono/vicinanza.

48. Ivi, p.269.

sua falsa testimonianza, è tematizzata all'interno del resoconto di Perry, che lo descrivono come un uomo gratuitamente violento e «troppo occupato a fare il bullo. A fare il padreterno con il signor Clutter»⁴⁹. Centrale, in tal senso, è l'episodio del tentato stupro ai danni di Nancy Clutter, significativamente non menzionato nella testimonianza di Dick⁵⁰, evitato grazie all'intervento dello stesso Perry: il brano consente di osservare non solo la violenza gratuita e vile esercitata da Hickock su persone inermi («La gloria di avere tutti alla sua mercè, ecco cosa lo eccitava»⁵¹), ma soprattutto di caratterizzare il secondo come una sorta di eroe Smith, istintivamente mosso verso la giustizia e costretto a commettere il male da una forza superiore e incomprensibile. Questa doppiezza emerge soprattutto nel comportamento schizofrenico che Smith assume nei confronti della famiglia Clutter la notte dell'omicidio: immobilizza e poi copre il corpo di Nancy, uccisa dopo poco, per evitare che Dick la stupri; procura una sedia alla signora Clutter prima di chiuderla in bagno e ucciderla; cerca un cartone su cui far stendere comodamente il signor Clutter prima di spargli. Capote prova a rappresentare fenomenologicamente l'«oscurità schizofrenica»⁵² in cui gli psichiatri sostengono si trovasse Smith nel momento dell'omicidio, opponendo all'inconsapevole ed eccezionale gesto di commettere il male un'abitudine all'umanità e alla compassione. Non solo, la vittoria umana di Smith su Hickock è siglata anche

49. Ivi, p.262.

50. Sarà invece citato nella deposizione per la perizia psichiatrica: «Prima ancora di andare in quella casa sapevo che ci sarebbe stata una ragazza. Credo che la ragione principale per cui andai là non fosse il derubarli ma violentare quella ragazza. Perché continuavo a pensarci. Questo è uno dei motivi per cui non ho mai voluto fare marcia indietro. Anche quando vidi che non c'era nessuna cassaforte», Ivi, p.306.

51. Ivi, p.264.

52. T. Capote, *A sangue freddo*, p.331.

attraverso i commenti di vittima e polizia: durante la sua testimonianza, Perry riferisce che la signora Clutter «non si fidava di lui [Dick], ma disse che io le parevo un giovanotto a posto. Sono sicura che lo siete, disse, e mi fece promettere che avrei impedito a Dick di fare del male a qualcuno»⁵³; l'agente Dewey, ascoltando il dettaglio dello scatolone su cui far sdraiare il Signor Clutter e «notando altri particolari analoghi, altre frammentarie indicazioni di una pietà ironica, assurda», aveva convenuto che «almeno uno degli assassini non era stato completamente privo di misericordia»⁵⁴, tant'è che «riusciva a guardare senza collera l'uomo [Smith] al suo fianco, semmai con una certa misura di comprensione, perché la vita di Perry Smith non era stata un letto di rose, ma una misera, laida, solitaria corsa verso un miraggio dopo l'altro»⁵⁵.

Anche, gli altri falsi episodi rintracciati da Tompkins contribuiscono a un ridimensionamento della carica mostruosa del protagonista, come, per esempio, l'inventata amicizia tra la signora Meier e Perry, in nome della quale, nel romanzo, la prima può affermare che Smith «non era il giovanotto peggiore che avess[e] mai visto»⁵⁶, attribuendogli un pentimento mai verificatosi nella realtà: «Piangeva come un bambino [...]. Mi ha teso la mano. Voleva che gliela tenessi, e così gliel'ho tenuta tra le mie e lui disse soltanto: "Sono sopraffatto dalla vergogna"»⁵⁷. Altrettanto inventata, ma utile alla caratterizzazione benevola di Smith, sarebbe la dichiarazione pronunciata da questi di essere giustiziato:

53. Ivi, p.267.

54. Ivi, p.266.

55. Ivi, p.273.

56. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.277.

57. Ivi, p.338.

«Penso», disse, «che sia una cosa bestiale togliere una vita in questo modo. Non credo nella condanna capitale, né moralmente né legalmente. Forse avevo qualcosa da dire, qualcosa...» La sua sicurezza venne meno; la timidezza gli smorzò la voce riducendola a un volume appena udibile. «Sarebbe senza senso chiedere perdono di quel che ho fatto. È fuori luogo. Ma lo faccio. Chiedo perdono»⁵⁸.

Non mancano brani in cui Perry Smith è rappresentato in quanto assassino spietato e sfacciato⁵⁹, ma nel complesso il personaggio è rappresentato da Capote come un uomo la cui umanità è stata costantemente messa alla prova da un destino crudele, che lo ha condannato all'esclusione e all'emarginazione.

Convintamente confutati da Tompkins, questi brani sono interessanti proprio per la loro natura eminentemente romanzesca e rivelano la duplice intenzione di Capote di ridimensionare l'alterità del suo personaggio e di rappresentare criticamente una società che si rifiuta di riconoscere l'umanità di quest'ultimo. Nel paragrafo che chiude la terza parte del romanzo, significativamente intitolata Risposte, l'autore descrive la folla rumorosa che aspetta Perry e Dick davanti alla piazza del carcere: «Sebbene

58. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.374.

59. Emblematici, in tal senso, due passaggi. Nel primo Perry Smith parlando della strage all'amico Don Cullivan afferma: «Se mi dispiace? Se è questo che intendi, no. Non provo nulla. Vorrei il contrario. Ma non c'è niente che mi angusti di quest'episodio. Mezz'ora dopo l'accaduto, Dick ci scherzava sopra e io ridevo. Forse siamo disumani. Sono abbastanza umano da sentirmi addolorato per me stesso. Mi spiace non potermene uscire di qui quando tu te ne andrai. Ma nient'altro», Ivi, pp318-319. Nel secondo, venuto a sapere del desiderio della sorella di rendersi irreperibile per la paura suscitata da Smith, quest'ultimo esclama: «Vorrei che fosse stata in quella casa, quella notte. Che spettacolo di gioia!», Ivi, p.284.

nessuno dei giornalisti avesse previsto atti di violenza, molti si aspettavano urla ingiuriose. Ma quando la folla scorse gli assassini, scortati dagli agenti della stradale in divisa blu, tutti si fecero silenziosi, come stupiti al vedere che avevano forma umana»⁶⁰.

2. All'inizio della quarta sezione di *A sangue freddo*, Capote descrive l'arrivo di avvocati e imputati in tribunale: i primi, come Dick, sono estremamente eleganti, «solo Perry Smith, che non possedeva né giacca né cravatta, appariva fuori posto. [...] aveva un'aria desolata e assurda come un gabbiano in un campo di grano»⁶¹. La similitudine animale non è peregrina, Smith è, infatti, a più riprese rappresentato con «un'aura di animale scacciato, di creatura ferita»⁶², simile ai due gatti che abitano la piazza di Garden City e che, proprio come lui e Dick, sono «due randagi magri, sporchi, con strane e ingegnose abitudini»⁶³, e risulta coerente alla caratterizzazione empatica appena analizzata. Il trattamento narrativo riservato a Perry può essere motivato anche attraverso il coinvolgimento emotivo di Capote. L'affinità tra l'autore e il suo protagonista è, infatti, ampiamente testimoniato dalle lettere private del primo, scritte tra il 1959 e il 1966, e comprensibile a partire dalla produzione letteraria precedente.

La rappresentazione di Smith come «uomo-bambino, quasi nanerottolo, seduto sulla sedia metallica, i piccoli piedi negli stivaletti che non sfioravano neppure il

60. Ivi, p.274.

61. Ivi, pp.298-299.

62. Ivi, p.374. Sul ruolo degli animali nell'immaginario di *A sangue freddo* si legga G. R. Creeger, *Animals in Exile: Criminal and Community in Capote's 'In Cold Blood.'*, «Jahrbuch Für Amerikastudien», vol. 14, 1969, pp. 94-106.

63. Ivi, pp. 272-274.

pavimento»⁶⁴ e la biografia dolorosa di quest'ultimo non sono una novità nella produzione letteraria di Capote. Come hanno notato diversi critici⁶⁵ e come è stato ammesso dallo stesso autore⁶⁶, nel suo essere abbandonato e maltrattato durante l'infanzia, contemporaneamente bambinesco e intellettualmente precoce, artisticamente talentuoso ed esteticamente grottesco, Perry Smith si propone come un personaggio tipico della narrativa di Capote, simile a Joel Knox di *Altre voci, altre stanze* del 1948 e a Collin Fenwick e Dolly Talbo di *L'arpa d'erba* del 1951. La stessa deformità di Smith, scrive Robert K. Morris, «simboleggia una vita privata dell'amore, della speranza, della gioia o, semplicemente, del contatto umano»⁶⁷ e diventa l'immagine plastica del sentimento di esclusione e di oppressione provato da quest'ultimo. In tal senso, la rappresentazione di Perry come animale braccato è funzionale alla resa di questa condizione esistenziale, ulteriormente enfatizzata da un desiderio di libertà che non si esaurisce nella contingente esperienza di individuo carcerato:

Per tutta la sua vita, bambino povero e maltrattato, giovane scapestrato, adulto chiuso in carcere, l'uccello giallo, enorme, dalla testa di pappagallo, si era librato nei sogni di Perry, angelo vendicatore che aggrediva i suoi nemici o, come ora, lo soccorreva in momenti di pericolo

64. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., p.374.

65. M. J. Friedman, *Towards an Aesthetic: Truman Capote's Other Voices*, in *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, cit., p.174; R. K. Morris, *Capote's Imagery*, in *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, cit., pp. 183-186; J. Hollowell, *Fact & Fiction*, cit., pp.75-76.

66. «Perry was a character that was also in my imagination», W. L. Nance, *The worlds of Truman Capote*, New York, Stein & Dein, 1970, p.210.

67. R. K. Morris, «Capote's Imagery», in *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, cit., p.184.

mortale: «Mi sollevò in alto, quasi fossi leggero come un topolino, e andammo su, su, vedevo la piazza sotto di me, gli uomini che correvano, gridavano, lo sceriffo che ci sparava, tutti furibondi perché ero libero, stavo volando, stavo meglio di tutti loro»⁶⁸.

Tale preferenza tipologica per i personaggi emarginati potrebbe essere spiegata attraverso il desiderio dell'autore di comprendere e problematizzare l'anormalità senza ridurla a mera categoria⁶⁹ – un'interpretazione, tra l'altro coerente con il processo di decostruzione e normalizzazione a cui viene sottoposto Perry –, ma potrebbe anche essere motivata da questioni autobiografiche. Una lettura incrociata di *A sangue freddo* e dell'epistolario⁷⁰ di Capote consente di ragionare sulle possibili corrispondenze biografiche tra questi personaggi e l'autore stesso. In una lettera del 7 agosto del 1963⁷¹ a Perry Smith, Capote inserisce la prima strofa di *The Men That Don't Fit In* di

68. T. Capote, *A sangue freddo*, cit., pp.291-292.

69. W. L. Nance, *The worlds of Truman Capote*, cit., p.17.

70. Delle lettere spedite a Smith, tre sono state pubblicate in G. Clarke (a cura di), *Too Brief a Treat. The Letters of Truman Capote* (2004), trad. it. *Truman Capote. È durata poco la bellezza. Tutte le lettere*, Milano, Garzanti, 2021: la prima del settembre 1963 contiene la poesia *The Men That Don't Fit In* di Robert W. Service; la seconda, datata 15 dicembre 1963, contiene una breve biografia emotiva dello scrittore; la terza, del 24 gennaio 1965, contiene alcune osservazioni religiose di cui Capote aveva già discusso con Perry.

71. Lettera di Truman Capote a Perry Smith del 7 agosto 1963 pubblicata in G. Clarke (a cura di), *Too Brief a Treat. The Letters of Truman Capote* (2004), trad. it. *Truman Capote. È durata poco la bellezza. Tutte le lettere*, Milano, Garzanti, 2021, cap. 1959-1966 *Quattro omicidi e un ballo in cravatta nera*, ed. digitale.

Robert W. Service⁷². Si tratta di una poesia che Perry aveva esplicitamente richiesto a Capote e che quest'ultimo scopre di aver parzialmente trascritto in un suo quaderno tre anni prima. Lo scrittore non commenta la coincidenza, ma poi inserisce questa stessa strofa in *A sangue freddo*, utilizzata da Smith, che la spaccia per propria, nel congedarsi da un'infermiera con cui aveva intrattenuto una breve relazione amorosa. E infatti *The Men That Don't Fit In* si adatta bene all'esistenza di Perry e riassume il disagio provato da molti personaggi di Capote, la cui esistenza è caratterizzata dall'emarginazione e da una costante peregrinazione. Sarebbe plausibile, però, pensare che lo stesso scrittore sentisse una certa prossimità con quella stirpe di uomini senza posto nel mondo, come emerge da una lettera inviata sempre a Smith il 15 dicembre 1963:

Non conosci nemmeno gli aspetti più biografici della mia vita – che presenta talune analogie con la tua. Sono figlio unico, e da sempre molto piccolo per l'età – ero sempre il più piccolo a scuola. Quando avevo tre anni, mia madre e mio padre divorziarono. [...] Sono sempre stato intellettualmente e artisticamente precoce – ma emotivamente immaturo. E indubbiamente ho sempre avuto problemi emotivi [...]»⁷³.

72. «There's a race of men that don't fit in, / A race that can't stay still; / So they break the hearts of kith and kin, / And they roam the world at will. / They range the field and they rove the flood, / And they climb the mountain's crest; / Theirs is the curse of the gypsy blood, / And they don't know how to rest. / If they just went straight they might go far; / They are strong and brave and true; / But they're always tired of the things that are, / And they want the strange and new.», R. W. Service, *The Men That Don't Fit In* (1907), in *The Spell of the Yukon and Other Verses*, New York, Dodd, Mead & Company, 1939.

73. Lettera scritta da Truman Capote a Perry Smith il 15 dicembre 1963, G. Clarke, *Truman Capote. È durata poco la*

Tornano, nella descrizione che Capote fa di se stesso, i tratti che caratterizzano i suoi personaggi, Perry compreso: l'aspetto grottesco («ero sempre il più piccolo a scuola»), l'infanzia nomade e all'insegna dell'abbandono, la colpa dei genitori, la maturità artistica e l'im maturità emotiva. Inoltre, che esistesse un'affinità tra Capote e Smith è esplicitamente dichiarato dagli amici del primo⁷⁴. Non mancano, infine, in *A sangue freddo* coincidenze che, apparentemente innocue, possono essere rilette alla luce di questa somiglianza biografica, come ad esempio l'uso dell'espressione “*changeling face*”, usata da Capote per descrivere prima se stesso in un'intervista e poi per definire Perry nel romanzo⁷⁵; altrettanto curioso è il nome del divo che Smith sogna e vorrebbe diventare, Perry O'Parsons, il cui cognome ricorda quello originale di Capote, Truman Persons⁷⁶.

Le lettere spedite agli amici negli anni di stesura di *A sangue freddo* sono, infine, la prova inconfutabile del coinvolgimento emotivo dell'autore nella vicenda di Dick e Perry, a prescindere dalla somiglianza con quest'ultimo. Capote seguì il caso Clutter dal 1959 al 1965, anno in cui i due colpevoli furono giustiziati; gran parte del romanzo era già stata scritta prima di questa ultima data, ma lo scrittore fu costretto ad aspettare la sentenza definitiva, e quindi la morte dei due imputati, per poter chiudere il libro e darlo

bellezza. Tutte le lettere, cit., cap. 1959-1966 *Quattro omicidi e un ballo in cravatta nera*, ed. digitale.

74. «Harper Lee, che aveva conosciuto bene Capote, disse al “Newsweek”, “Ho sempre pensato che quando Truman guardava Perry rivedesse la sua stessa infanzia”», P. K. Tompkins, *In Cold Fact*, cit., p.56.

75. Ivi, p.57.

76. M. U. Jadwe, *Towards a Rhetoric of Fictionality in the Nonfiction Novel: A Study of Truman Capote's In Cold Blood*, cit..

alle stampe⁷⁷: la morte di Dick e Perry assumeva, così, un ruolo ambivalente, significando, da una parte, la perdita di due esseri umani e due amici, dall'altra, il via libera per la pubblicazione di un'opera che Capote sentiva come la migliore della propria vita. Le lettere scritte durante questi anni restituiscono sia l'entusiasmo iniziale⁷⁸, sia il dolore provato dallo scrittore a causa di questo epilogo tormentoso⁷⁹. Era inevitabile che un tale carico emotivo entrasse anche all'interno del testo.

La prossimità biografica tra Truman Capote e Perry Smith ha certamente pesato sulla rappresentazione del personaggio ed ha probabilmente determinato la centralità

77. Si vedano la lettera di Truman Capote ad Alvin e Marie Dewey del 26 marzo 1961 e la lettera di Truman Capote a Bennett Cerf del 10 settembre 1962, G. Clarke, *Truman Capote. È durata poco la bellezza. Tutte le lettere*, cit., cap. 1959-1966 *Quattro omicidi e un ballo in cravatta nera*, ed. digitale.

78. «Dio sa che materiale straordinario ho, e parecchio: più di 4000 pagine dattiloscritte di appunti. Certe volte, quando penso a quanto potrebbe essere bello, quasi mi manca il respiro. Be', l'intera faccenda è l'esperienza più interessante della mia vita e, a dire il vero, mi ha cambiato la vita, ha cambiato il mio punto di vista su quasi tutto – è un Gran Lavoro, credimi, e se fallisco avrò vinto comunque», lettera di Truman Capote a Newton Arvin datata 25-31 luglio 1960, Ivi.

79. «Sto malissimo per la tensione e l'ansia. Perry e Dick attendono l'esito del ricorso alla Corte Federale per avere un Nuovo Processo: se dovessero ottenerlo (un nuovo processo) avrò un esaurimento nervoso o qualcosa del genere. L'Udienza è per il 9 ott. e la sentenza dovrebbe essere emessa entro il 15. In realtà, non credo che avranno davvero un nuovo processo. Ma non si sa mai. Comunque, se tutto va bene, dovrei essere in grado di finire il libro per la primavera. Se reggerò tanto a lungo», lettera di Truman Capote a Cecil Beaton datata 17 settembre 1963; «Martedì scorso, Perry e Dick sono stati giustiziati. Ero lì perché loro volevano che ci fossi. È stata un'esperienza terribile. Una cosa da cui non mi riprenderò mai», lettera di Truman Capote a Cecil Beaton datata 19 aprile 1965, Ivi.

di quest'ultimo in *A sangue freddo*. Tuttavia, sarebbe miope e riduttivo ricondurre solamente a questo potenziale innamoramento dello scrittore per il personaggio una caratterizzazione coerente e funzionale all'opera nella sua interezza. *A sangue freddo* si apre con una citazione della *Ballade des pendus* di François Villon: il rimando alla condizione di *povres* e *pendus* di Smith e Hickock è esplicito e l'invito ad essere umani che gli impiccati rivolgono alla comunità di cui rivendicano di fare parte anticipa, altrettanto chiaramente, il tema centrale e strutturante del romanzo. *A sangue freddo* è, infatti, scritto all'insegna della reintegrazione dei due colpevoli nel consorzio umano e le strategie narrative adottate sono finalizzate proprio alla riuscita di questo progetto letterario. La narrazione simultanea ha, allora, il duplice scopo di rappresentare e decostruire l'estraneità dei due assassini, sia rappresentandoli in opposizione alla più conforme e moralmente accettabile famiglia Clutter, sia inserendoli, anche proprio da un punto di vista testuale e narrativo, all'interno della quotidianità che anima la comunità di Holcomb, rendendoli parte di quest'ultima. Analogamente, la caratterizzazione di Smith come personaggio tragico che evolve nel corso della vicenda, passando dall'essere un assassino a sangue freddo all'essere un uomo vinto dalla vergogna, capace di chiedere scusa, che legge avidamente e trascorre il proprio tempo in cella a dipingere, è funzionale a questo processo di decostruzione, di reintegrazione e di ambiguità.

È nello sviluppo di queste due strategie narrative che emerge l'importanza del romanzesco e il ruolo dell'autore-narratore: ricorrendo al primo, Capote può rileggere e riscrivere la strage della famiglia Clutter al di là della sua natura evenemenziale, ragionando e decostruendo una narrazione manichea basata proprio sull'eccezionalità del mostro e sulla normalità delle vittime; attraverso la manipolazione del materiale a opera del secondo, lo scrittore può canalizzare il coinvolgimento emotivo ed empatico di

chi legge e di chi scrive, partendo dal proprio sentire privato. Non si tratta, chiaramente, di un procedimento così esplicito e netto, *A sangue freddo* non diventa mai un romanzo allegorico di critica sociale, ma è proprio nella sua capacità di lasciare, come spiega Clotilde Bertoni, «il *fait divers* impigliato nella sua confusione, senza scioglierlo nel nitore della denuncia, né dipanarlo in un mondo di finzione» che può alludere a «una colpevolezza multiforme, che va dalla violenza degli assassini ai torti dell'apparato, alle responsabilità dell'autore stesso»⁸⁰, raccontando una vicenda che può essere sentita come prossima e paradossalmente tipica.

2. Intermezzo

Poco meno di cinquant'anni dopo, Emmanuel Carrère recupera la lezione di Capote e la stravolge scrivendo un *non-fiction novel* in cui il narratore-autore, palesandosi all'interno del testo, esplicita il rapporto di prossimità che sussiste tra se stesso e il proprio personaggio problematico. Nei prossimi paragrafi si approfondiranno le modalità attraverso cui Carrère reagisce al proprio modello, sondando anche le motivazioni alla base di questo gesto narrativo e si ripercorrerà la genesi tormentata e complessa di *L'Avversario*, a partire dal suo romanzo complementare, *La settimana bianca*.

2.1. Carrère e Capote

1. Come *A sangue freddo*, anche *L'Avversario* si occupa di un fatto di cronaca a cui Carrère si interessa dopo averne letto su “Libération”: nel gennaio 1993, Jean-Claude Romand tenta il suicidio e incendia la propria casa dopo aver ucciso i propri genitori, la moglie e i figli, temendo che questi presto avrebbero scoperto che per circa diciotto anni aveva mentito dicendosi ricercatore presso

80. C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., p.69.

l'Organizzazione Mondiale della Sanità ma non avendo, di fatto, mai superato il secondo anno di medicina all'Università. A livello di contenuto, la prima somiglianza tra *A sangue freddo* e *L'Avversario* è la strage di una famiglia borghese, apparentemente serena e bene inserita nel proprio contesto socio-antropologico; la prima differenza, gravida di conseguenze, è, invece, che nel primo testo la famiglia Clutter viene massacrata da due estranei che pensavano di rapinarla, mentre in *L'Avversario* la rovina della famiglia Romand è tutta endogena, essendo quest'ultima cariata dalla menzogna e decimata da un membro interno a essa.

Come Capote, Carrère è sia romanziere che giornalista: fino al 2000 ha pubblicato solo testi di *fiction*, ad eccezione della biografia dello scrittore Philip K. Dick, ed è stato critico cinematografico e giornalista. Tra gennaio e marzo 1990 pubblica tre articoli su «L'Événement du jeudi», in cui racconta un matricidio, un infanticidio e un omicidio gratuito⁸¹. Oltre a testimoniare un interesse per la cronaca nera, i testi sono l'esempio di una scrittura giornalistica debitrice di quello stesso *New Journalism* di cui Capote è tra i membri di punta: ritroviamo la narrazione suddivisa in scene, il discorso diretto, soprattutto nei passaggi più tesi, le incursioni nella mente dei vari protagonisti, spesso attraverso l'uso dell'indiretto libero, l'attenzione ai dettagli quotidiani e, infine, la manipolazione dei punti di vista. Soprattutto, questi articoli sono interessanti per la loro capacità di raccontare in miniatura un procedimento che poi si replicherà anche nella lunga gestazione di *L'Avversario*: la graduale intrusione nel testo della voce narrante. Nel primo articolo, quest'ultima si limita a una precisazione di ordine giudiziario; nel secondo si inserisce esplicitamente

81. I tre articoli sono consultabili in E. Carrère, *Il est avantageux d'avoir où aller* (2016), trad. it. *Propizio è avere ove recarsi*, Milano, Adelphi, 2017, capitolo: *Tre fatti di cronaca*, ed. digitale.

nella narrazione per confrontare due processi; nel terzo, si palesa definitivamente scrivendo una lettera pubblica molto personale alla madre dell'assassino. Non solo, gli articoli risultano anticipatori anche da un punto di vista tematico, affrontando quella mostruosità quotidiana che diventerà centrale in *L'Avversario* e analizzando tre gesti criminali di cui Jean-Claude Romand è, in quanto padre e figlio assassino, il catalizzatore.

Tenendo conto del curriculum letterario dello scrittore francese, non stupisce, quindi, che inizialmente Capote si ponga come modello incontrovertibile per la scrittura di *L'Avversario*: Carrère si reca nel Gex per conoscere i luoghi abitati dal suo protagonista proprio come, prima di lui, lo scrittore americano si era stabilito a Holcomb, raccoglie le testimonianze di amici e conoscenti e si fa consegnare, divenendone il custode per venti anni, l'intera istruttoria. Soprattutto, decide di replicare la forma narrativa di *A sangue freddo*, raccontando la storia di Romand attraverso una narrazione extradiegetica a focalizzazione interna mobile. Dopo pochi mesi, però, si rende conto che questo tipo di scrittura gli risulta impossibile: «A differenza di quanto pensavo all'inizio, il problema per me non è reperire informazioni, ma trovare una mia collocazione rispetto alla sua storia. Quando mi sono messo al lavoro, credevo di poter eludere il problema cucendo insieme pezzo per pezzo tutto quello che sapevo e sforzandomi di restare obiettivo. Ma in una vicenda come questa l'obiettività è una mera illusione»⁸². L'impossibilità di replicare il gesto creativo di Capote, approfondita da Carrère in un articolo pubblicato su "Telérama" l'8 marzo 2006⁸³, determina una scelta di poetica rivoluzionaria e diametralmente opposta a quella dello scrittore americano, la cui enunciazione è

82. E. Carrère, *L'Adversaire* (2000), trad. it. *L'Avversario*, Milano, Adelphi, 2013, p.157.

83. Ripubblicato in E. Carrère, *Propizio è avere ove recarsi*, cit., capitolo: *Capote, Romand e io*, ed. digitale.

curiosamente ospitata, anche in questo caso, dalla quarta di copertina:

Sono entrato in contatto con lui e ho assistito al processo. Ho cercato di *raccontare con precisione*, giorno per giorno, quella vita di solitudine, di impostura e di assenza. Di *immaginare* che cosa passasse per la testa di quell'uomo durante le lunghe ore vuote, senza progetti e senza testimoni, che tutti presumevano trascorresse al lavoro, e che trascorreva invece nel parcheggio di un'autostrada o nei boschi del Giura. Di *capire*, infine, che cosa, in un'esperienza umana tanto estrema, mi abbia così profondamente turbato – e turbi, credo, ciascuno di noi⁸⁴.

Al gesto non finzionale di «raccontare precisamente» seguono immediatamente due azioni romanzesche: immaginare e capire. Carrère rivendica, in questo senso, non solo la propria aderenza alla realtà, ma anche e soprattutto il proprio compito di romanziere, il cui scopo principale è, come dichiarato anche nel testo stesso, colmare e comprendere «le lunghe ore vuote, senza progetti e senza testimoni»⁸⁵ di Romand. Laurent Demanze ha notato che «la fascinazione angosciosa per ciò che resta fuori portata e senza testimoni»⁸⁶ è una vera e propria ossessione della produzione di Carrère, spiegabile a partire dalle potenzialità narrative di questi vuoti biografici [*blanc biographique*] che, se da una parte minacciano il processo di autocoscienza dell'individuo-personaggio, dall'altra consentono a chi scrive di dare fondo al proprio impulso romanzesco e

84. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., corsivo mio.

85. Ivi, p.29.

86. L. Demanze, *Entre journalisme et littérature: l'ombre portée d'Emmanuel Carrère*, in L. Demanze e D. Rabaté (a cura di), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Parigi, P. O. L, 2018, p.419.

colmare, attraverso ipotetiche traiettorie esistenziali, questo bianco sfuggente e inafferrabile.

Il punto di partenza di *L'Avversario* non è molto distante da quello di *A sangue freddo*: entrambi gli autori puntano a esplicitare l'umanità che pure risiede in un'esperienza tanto estrema e condividono la decisione iniziale di raccontare precisamente la vicenda. La differenza tra i due testi si consuma, negli ultimi due punti della dichiarazione di poetica, quando Carrère non solo accetta esplicitamente la possibilità del romanzesco, ma decide di ricostruire la vicenda attraverso il filtro esplicito della propria voce, adottando dispositivi narrativi diametralmente opposti a quelli del suo modello di partenza.

2. Sia Truman Capote che Emmanuel Carrère lavorano sulla natura evenemenziale del *fait divers*, cercando di relativizzare la straordinarietà nera dell'avvenimento. Le strategie narrative di cui si servono per il ridimensionamento della vicenda eccezionale sono, in parte, le stesse: rinunciano a una descrizione sensazionalistica del delitto e non esauriscono l'esistenza del protagonista nella pratica della violenza. Differenti sono invece la costruzione dell'intrigo e lo schema di caratterizzazione del personaggio. Capote si concentra sul *fait divers* costruendo una narrazione centripeta volta a spiegare e a raccontare il contesto dell'omicidio della famiglia Clutter, che resta, dall'inizio alla fine, il centro gravitazionale dell'opera; Carrère, al contrario, subordina il fatto di sangue alla menzogna quotidiana di Jean-Claude Romand, relegando la narrazione del delitto negli spazi liminari del testo. In questo senso, *A sangue freddo* ricostruisce con la stessa accuratezza la pianificazione del delitto, il delitto e la fase processuale, mentre *L'Avversario* si concentra soprattutto sull'esistenza di Romand prima dell'omicidio, prestando particolare attenzione alla sua quotidianità. Ciò è spiegabile, anzitutto, con il diverso rapporto che i due autori instaurano con la documentazione a disposizione e con il genere letterario

scelto: Capote è più puntuale e resta coerente all'obiettivo di produrre un resoconto preciso e oggettivo; Carrère dichiara, sin dall'inizio, di non essere interessato ai fatti e alla vicenda giudiziaria, ma di preferire «che cosa gli [a Romand] passasse per la testa durante le giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio»⁸⁷. Secondariamente, in *A sangue freddo* gli assassini sono due sconosciuti che dall'esterno distruggono la calma di Holcomb e della famiglia Clutter, pertanto Capote adotta una contestualizzazione e una caratterizzazione volta a decostruire questa estraneità, servendosi della vicenda di Smith e Hickock per parlare in generale dell'emarginazione e disumanizzazione a cui vengono sottoposti in generale i *pendus* di cui parla anche Villon. Al contrario, Carrère non deve praticare alcun processo di reintegrazione poiché Romand fa già parte della comunità dei giusti, dei padri per bene, degli uomini integritati, motivo per cui si concentra proprio sull'ambiguità di questa violenza quotidiana, familiare e affatto estranea. Lo schema metonimico che soggiace alla struttura di *A sangue freddo* viene sostituito in *L'Avversario* da uno schema metalettico, per cui il rapporto tra caso particolare e contesto generale risulta più labile e sfumato. Se Capote utilizza la strage dei Clutter per mostrare e criticare le aporie del sistema giudiziario americano e per decostruire una disumanità d'ufficio, Carrère, al contrario, ricorre alla quotidianità menzognera di Romand per mostrare la relatività e la precarietà delle consuetudini sociali su cui si fonda la nostra esistenza⁸⁸.

A livello testuale questa differenza determina due differenti strategie narrative: il rifiuto della mitizzazione⁸⁹ e la

87. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.29.

88. D. Viart, *Fiction et faits divers*, in D. Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent*, Parigi, Bordas, 2008, pp.249-250.

89. Tendenza tipica, secondo Viart, della letteratura francese contemporanea, Ivi, pp.248-249, si veda anche, B. Cerquiglini,

preminenza sul fatto di cronaca del «discours du sujet»⁹⁰. L'assenza della prima tecnica, definita nell'articolo del 1990 una «trappola retorica»⁹¹, fa sì che il recupero dell'infanzia di Romand e la ricostruzione della sua bugia primordiale (la cosiddetta «biforcazione»⁹²), pur tradendo un tentativo di coerenza e sistematizzazione, non esauriscono il gesto estremo del protagonista. Il secondo si esprime nella preferenza che l'autore accorda alla cornice del fatto di sangue (le passeggiate nel Giura e non la pianificazione della strage, l'adolescenza solitaria di Romand e non la sua vita sociale, la menzogna quotidiana e non l'assassinio eccezionale) e alla ricezione, soprattutto la propria, dell'*affaire Romand*. Alla molteplicità dei punti di vista presente in *A sangue freddo*, si sostituisce il dominio della voce riflessiva del narratore, che ricostruisce, analizza e interpreta la vicenda. Questa strategia narrativa è certamente una novità rispetto al *non-fiction novel* di Capote, ma è coerente a una dinamica che Dominique Viart, interrogandosi sull'attuale uso del *fait divers*, riscontra in gran parte della letteratura francese contemporanea: «Il discorso intorno all'evento conta più dell'evento stesso. È importante ciò che se ne può dire, la parola che esprime come i fatti si dispongono all'interno di una coscienza, che espone come questi risuonano soggettivamente»⁹³. Nel caso specifico di Carrère questo discorso soggettivo, declinato anche attraverso i personaggi di Luc e Jean-Claude, assume carattere strutturante: *L'Avversario* è, prima ancora di essere

Des hommes et des mythes. Le fait divers, in J. Y. Tadié e B. Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, Parigi, Gallimard, 2012, pp.321-338.

90. D. Viart, *Fiction et faits divers*, cit., pp.238-239.

91. E. Carrère, *Propizio è avere ove recarsi*, cit., capitolo: *Tre fatti di cronaca*, "III. Lettera alla madre di un assassino", ed. digitale.

92. E. Carrère, *L'Avversario*, p.61.

93. D. Viart, *Fiction et faits divers*, cit., p.238.

il resoconto dell'affaire Romand, la narrazione di come Carrère ha approcciato e deciso di raccontare tale vicenda. La relazione autore-narratore-personaggio è esplicitata nel testo e il rapporto di somiglianza tra Carrère e Jean-Claude non è più ricostruibile a posteriori attraverso l'epitesto come nel caso di Capote e Smith, ma espressamente dichiarato e rivendicato nel testo. È questa la differenza più vistosa tra *L'Avversario* e *A sangue freddo*, Carrère vi ragiona approfonditamente in Capote, Romand e io, sostenendo che «la storia dei rapporti fra lui e i suoi personaggi Capote l'abbia cancellata dal libro non solo per ragioni estetiche, parnassiane, perché l'«io» gli sembrava insopportabile, ma anche perché quella storia era troppo atroce per lui, e in ultima analisi inconfessabile»⁹⁴.

Tuttavia, ricondurre questa assenza a motivazioni squisitamente etiche sarebbe parziale. È più interessante, invece, rileggere queste prese di posizione narrative tenendo conto del panorama culturale a cui appartengono i due autori e del diverso rapporto che questi intrattengono con il giornalismo: il bisogno di un nuovo tipo di realismo, smaccatamente oggettivo, per Capote; la predilezione di una narrazione ibrida, orientata da un'ingombrante figura autoriale, e la necessità di problematizzare una cronaca altrimenti sensazionalistica per Carrère.

2.2. *Una genesi complessa: La settimana bianca*

In diverse occasioni, Emmanuel Carrère ha parlato di *La settimana bianca* come il libro gemello di *L'Avversario*, per cui «uno esplora l'immaginazione letteraria, l'altro l'esattezza documentaria»⁹⁵, ma precisando che «è un po' esagerato definire *La settimana bianca* come la versione

94. E. Carrère, *Propizio è avere ove recarsi*, cit., capitolo: *Capote, Romand e io*, ed. digitale.

95. J.P. Tisson, *Entretien. Emmanuel Carrère*, "L'Express", 2000, https://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carre-re_803526.html, [ultima cons. 23/01/24].

finzionale di *L'Avversario*»⁹⁶. In questo paragrafo analizzeremo il romanzo del 1995 per comprendere in che modo Carrère rielabora, in prima istanza, la vicenda di Jean-Claude Romand e per osservare i punti di contatto e le differenze tra questi testi complementari.

1. La gestazione di *L'Avversario* incrocia il destino di tre libri scritti e pubblicati da Carrère e di un progetto abortito, il cui titolo e trama ricordano non poco il testo qui preso in esame: i primi sono citati all'interno dell'opera stessa e sono la biografia di Philip K. Dick, *Io sono vivo e voi siete morti*, che l'autore pubblica proprio nel 1993 e spedisce a Romand per farsi conoscere⁹⁷; *La settimana bianca*⁹⁸, testo di compromesso che rielabora romanzescamente la vicenda di Romand, pubblicato nel 1995⁹⁹; la nuova traduzione della Bibbia, e più precisamente del Vangelo di Marco¹⁰⁰, che allude al lungo lavoro di ricerca che nel 2014 terminerà con la pubblicazione de *Il Regno*¹⁰¹. Il progetto abortito è invece citato in quest'ultima opera, che fornisce non poche informazioni sulla genesi di *L'avversario*: nel 1990 Carrère si converte al cristianesimo e vive un'importante

96. I. Leoni, T. M. Lussone, *Fait divers et roman : le cas de L'Adversaire. Entretien avec Emmanuel Carrère*, «SigMa. Rivista di Letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», 2, 2018, p.494.

97. E. Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993), trad. it. *Io sono vivo, voi siete morti*, Milano, Adelphi, 2016.

98. E. Carrère, *La classe de neige* (1995), trad. it. *La settimana bianca*, Milano, Adelphi, 2014, ed. digitale.

99. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.31.

100. Ivi, p.164.

101. E. Carrère, *Le Royaume* (2014), trad. it. *Il Regno*, Milano, Adelphi, 2015. Sul rapporto tra questo testo e *L'Avversario* si legga A. Cinquegrani, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», 6.12, 2016, pp.1-24.

crisi depressiva, durante la quale si dedica alla scrittura di un libro latentemente autobiografico, *Il punto di vista dell'avversario*¹⁰², rimasto incompiuto e di cui si sono perse le bozze.

La genesi di *L'Avversario* può essere ricostruita incrociando le informazioni provenienti da questi testi e da alcuni articoli pubblicati su "Le Nouvel Observateur". Nel gennaio del 1993, quando Romand uccide la moglie, i figli e i genitori, Carrère sta terminando *Io sono vivo, voi siete morti*; otto mesi più tardi scrive una lettera a colui che sette anni dopo diventerà il suo protagonista, in cui gli propone di raccontare la sua storia: lo scrittore si dice ossessionato da quest'ultima e, quindi, intenzionato a «cercare di capire» un gesto che, a suo parere, non è quello di «un comune criminale, né di un pazzo, ma di un uomo spinto agli estremi da forze che non controlla»¹⁰³. Romand non risponde alla lettera e Carrère, non riuscendo in nessun modo a mettersi in contatto con lui, decide di ripiegare su «un romanzo 'ispirato' a questa vicenda, [...] un'opera di fantasia»¹⁰⁴ che due anni dopo è pubblicato con il titolo *La settimana bianca*. La lettura di quest'ultima da parte di Romand è determinante: l'uomo si rivede in Nicolas, il bambino protagonista, e nel settembre del 1995 risponde in ritardo alla prima lettera di Carrère accettandone il progetto narrativo¹⁰⁵. Nonostante il disgusto e la vergogna che, nel frattempo, hanno sostituito il desiderio ossessivo di comprendere, lo scrittore accetta e i due iniziano una fitta corrispondenza: Romand legge

102. Il testo avrebbe raccontato la convivenza dell'autore e della propria famiglia con una baby-sitter particolarmente problematica e pericolosa, ma attraverso il punto di vista di quest'ultima, E. Carrère, *Il Regno*, cit., capitolo I, paragrafo 20, ed. digitale.

103. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.30.

104. Ivi, p.31.

105. Ivi, p.32.

Lacan per capire il proprio gesto, Carrère rilegge ossessivamente *A sangue freddo* e nel 1996 pubblica due articoli su “Le Nouvel Observateur”¹⁰⁶, utilizzando lo stesso stile degli articoli pubblicati tre anni prima su “L’Évenement du Jeudi”. *L’affaire Romand* è raccontato, qui, attraverso il susseguirsi di scene narrative costruite a effetto, con rapide sequenze a focalizzazione interna e descrizioni ambientali particolarmente dettagliate. A novembre dello stesso anno, però, Carrère rinuncia al progetto poiché non riesce a imitare quella focalizzazione interna mobile che ha fatto la fortuna di *A sangue freddo*: dopo aver rifiutato il punto di vista di Luc Ladmiraal e quello del cane di Romand, lo scrittore prova inutilmente ad appropriarsi di quello di quest’ultimo ma fallisce¹⁰⁷, e decide di dedicarsi alla traduzione della Bibbia. Tuttavia, la corrispondenza tra i due continua, Carrère riprende in considerazione il progetto, e nel gennaio del 1999 termina *L’Avversario*. La scrittura di quest’ultimo è descritta come «un lungo e lento incubo»¹⁰⁸, Carrère, infatti, si vergogna profondamente di essere stato affascinato da quello che ora descrive come un «criminale mostruoso» e impiega ben sette anni per riuscire a trovare la forma narrativa attraverso cui raccontare una storia che, per quanto assurda, ha sentito e sente prossima («*L’Avversario* è uno dei nomi che nella Bibbia viene attribuito al diavolo. Quando ho dato questo titolo al mio libro non volevo riferirmi allo sventurato Jean-Claude Romand, ma a un’istanza presente in lui come in ciascuno di noi, con la differenza che in lui ha preso il sopravvento»¹⁰⁹).

106. Il primo è del 20 giugno, il secondo del 4 luglio, ripubblicati in *Propizio è avere ove recarsi*, cit., nel capitolo intitolato *Il caso Romand*, ed. digitale.

107. E. Carrère, *L’Avversario*, cit., pp.157-161.

108. E. Carrère, *Il Regno*, cit., capitolo III, paragrafo 39, ed. digitale.

109. *Ibidem*.

Ricostruire dettagliatamente la gestazione di *L'Avversario* consente di osservare i molti modi attraverso cui Carrère ha cercato di approcciare la vicenda e di comprendere come la narrazione omodiegetica, lungi dall'essere semplicemente una scelta narrativa per reagire a Capote, sia invece il risultato di vari tentativi compiuti o incompiuti. In questo senso il succitato progetto abortito, *Dal punto di vista dell'avversario*, dava già conto di un'intenzione autobiografica che interessa Carrère già dieci anni prima della pubblicazione di *L'Avversario*, e anticipa quel desiderio di rileggere la propria quotidianità da un punto di vista straniente e perturbante che nel testo del 2000 diventerà strutturante. Allo stesso modo, gli articoli su "Le Nouvel Observateur" manifestano la tentazione di un racconto oggettivo e non finzionale alla Capote, mentre *La settimana bianca* rappresenta la necessità di un progetto diametralmente opposto, romanzesco appunto, utile per simbolizzare una vicenda incomprensibile e complessa.

All'interno della produzione di Carrère *L'Avversario* inaugura un tema e una scelta stilistica destinati a condizionare tutte le sue opere successive. Il primo riguarda proprio la vicinanza tra l'autore e Romand e, più in generale, tra l'autore-narratore e il sentimento di insoddisfazione e di costante clandestinità di cui Romand finisce per diventare il simbolo e che, in *Yoga*¹¹⁰, è definitivamente sentito come proprio. La seconda riguarda, invece, la narrazione omodiegetica e testimoniale che, da *L'Avversario* in poi, diventa la regola, rivendicando una scrittura parziale, soggettiva ed egoriferita:

questa faccenda della prima o della terza persona per me è cruciale. Ciò si spiega [...] soprattutto, con una forma d'incertezza assai più intima, assai meno comoda e persino un po' vergognosa [...]. Ciò che voglio dire, in breve,

110. E. Carrère, *Yoga*, trad. it. *Yoga*, Milano, Adelphi, 2021, cap. I, par. *I pianti*, ed.digitale.

è che io scrivo in prima persona perché non mi riconosco l'accesso alla specie di oggettività, d'imparzialità che la terza persona implica. La verità è fuori della mia portata, posso tutt'al più, in un misto di egocentrismo e di umiltà, dire qualcosa della mia verità – di cui so benissimo che è ristretta, parziale, sottomessa a ogni sorta di determinazioni da cui cerco di affrancarmi¹¹¹.

Intanto, è interessante notare come questo tipo di narrazione venga inaugurato proprio all'interno di un libro in cui il concetto di verità è costantemente relativizzato e messo in discussione; poi, questa affermazione ci fornisce l'orizzonte di lettura di *L'Avversario* che, come vedremo, non è tanto la storia dell'*affaire Romand*, quanto piuttosto la storia di come Carrère ha approcciato l'*affaire Romand* (la sua verità, appunto). Alla luce di questa dichiarazione diventa ancora più importante analizzare l'ultimo suo romanzo tradizionalmente eterodiegetico per comprendere come questa differenza agisce a livello testuale, narrativo e tematico.

2. *La settimana bianca* è l'ultimo testo di *fiction* pura scritto da Carrère (dopo *Bravura*, *I baffi* e *Fuori tiro*¹¹²), elaborato in un momento in cui l'autore intendeva scrivere un *non-fiction novel* dell'*affaire Romand*. Del caso di cronaca, il romanzo mantiene alcuni aspetti macroscopici, quali la menzogna, l'ambito lavorativo medico-sanitario e lo sfondo ambientale desolato e innevato: durante una vacanza scolastica, Nicolas scopre che il proprio padre, lungi

111. E. Carrère, *Il laboratorio Houellebecq a Phuket*, in A. Novak-Lechevalier (a cura di), *Michel Houellebecq. Cahier* (2017), Milano, La nave di Teseo, sezione III. *Michel Houellebecq dalla A alla Z*, par.2.

112. E. Carrère, *Bravoure* (1984), trad. it. *Bravura*, Milano, Marcos y Marcos, 1991; *La Moustache* (1986), trad. it. *I baffi*, Milano, Bompiani, 2000; *Hors d'atteinte* (1988), trad. it. *Fuori Tiro*, Roma, Theoria, 1989.

dall'essere un agente di commercio in dispositivi medici, è un trafficante di organi, nonché l'assassino del piccolo René, un abitante del paesino in cui la classe sta soggiornando. Sebbene all'interno di *L'Avversario* Carrère parli del romanzo sempre facendo riferimento alla centralità della figura paterna¹¹³, in realtà la storia di *La settimana bianca* è raccontata prediligendo il punto di vista di Nicolas, un bambino sperduto e bugiardo, abitato da incubi di morte; mentre, il padre, privato del nome proprio e anche di una sua propria concretezza fisica, è presente sulla scena solo in quanto voce che definisce l'immaginario orrorifico di Nicolas attraverso racconti spaventosi che, nel corso della trama, si trasmettono di personaggio in personaggio¹¹⁴.

Come succederà in *L'Avversario* l'orrore dell'omicidio è, anche in questo caso, subordinato alla menzogna, che diventa il vero grande tema del romanzo, declinato macroscopicamente attraverso la bugia paterna e microscopicamente attraverso le microfinzioni endemiche di Nicolas. La bugia è, in entrambi i casi, il mezzo attraverso cui costruire narrazioni capaci di manipolare l'altro e sfuggire a una realtà sempre deludente e non condivisibile: così come Romand mente per non confessare il proprio fallimento universitario e inventa di essere malato di cancro per ottenere la consolazione e la pietà degli altri, Nicolas costruisce per sé e il padre (che a sua volta mente a

113. «Ho cominciato un romanzo, la storia di un uomo che ogni mattina baciava moglie e figli, poi usciva fingendo di recarsi al lavoro, ma in realtà andava a camminare senza meta nei boschi innevati»; «L'inverno successivo mi sono ritrovato a scrivere il libro che, senza saperlo, inseguivo da sette anni. [...] Ruotava intorno all'immagine di un padre assassino che vagava da solo in mezzo alla neve», E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.31.

114. M.-P. Huglo, *Voyage au pays de la peur : rumeur et récit dans La Classe de neige d'Emmanuel Carrère*, «Protée», 32, 3, 2004, pp.101-112.

proposito della propria professione) un destino eroico per essere accettato dai compagni di classe.

Il primo capitolo condensa rapidamente le dinamiche testuali e tematiche del romanzo (la figura paterna angosciata e misteriosa, la forza immaginativa del figlio, l'incomunicabilità tra i due personaggi e la delusione del reale), presentandosi come una mappa dei motivi che poi verranno ulteriormente approfonditi. Terrorizzato dalla possibilità di un incidente stradale, il padre ha deciso di accompagnare personalmente Nicolas allo chalet in cui soggiornerà durante la settimana bianca, compromettendone l'integrazione all'interno del gruppo che, invece, viaggia in autobus già dal giorno precedente. Durante il tragitto, il bambino spera che il padre riesca a fare rifornimento presso un distributore di benzina Shell, in modo tale da accumulare altri buoni utili per accaparrarsi «un bambolotto di plastica con il torace che si apriva come il coperchio di una scatola, rivelando scheletro e organi: potevi estrarli e rimetterli a posto, cominciando così a prendere confidenza con l'anatomia del corpo umano»¹¹⁵. L'oggetto ha una duplice funzione rivelatoria: da una parte viene posto in relazione al non meglio identificato mestiere paterno, anticipando allusivamente e figurativamente il traffico di organi di cui l'uomo, alla fine del romanzo, si scoprirà essere responsabile; dall'altro, introduce l'ossessione del protagonista per i corpi smembrati e sanguinolenti, variamente tematizzata anche nel finale del capitolo stesso («con il naso incollato al finestrino, sperava di vedere le macchine accartocciate a fisarmonica, i corpi insanguinati distesi sulle barelle nella luce intermittente dei lampeggianti»¹¹⁶).

Il romanzo si propone come cronaca precisa del pensiero ipertrofico di Nicolas, costantemente costretto a confrontarsi con un mondo sempre al di sotto delle proprie

115. E. Carrère, *La settimana bianca*, cit., capitolo I, ed. digitale.

116. *Ibidem*.

aspettative. *La settimana bianca*, infatti, è strutturato sull'esperienza di due tipi di realtà, una effettiva, concreta, oscura e quasi sempre deludente, e una virtuale, costituita dall'attività onirica, le fantasticherie e le storie del protagonista, e generata (e influenzata) proprio dalla frustrazione e dalla paura nei confronti della prima. Nel primo capitolo, la delusione delle aspettative di Nicolas è rappresentata per ben tre volte, prima attraverso la mancata sosta presso un punto benzina Shell, poi con l'assenza di neve sulle vie secondarie che portano allo chalet, infine per la mancanza di cadaveri nel luogo dell'incidente. Mentre la prima divergenza tra aspettativa e realtà si risolve attraverso una vaga promessa paterna, l'ultima coinvolge sia il padre che il figlio, provocando una comune delusione: per quanto nefasta, la previsione di un incidente automobilistico spiegava logicamente la presenza dell'ingorgo stradale, che resta, invece, incomprensibile e senza causa. Il finale quasi aforistico del capitolo («Scomparso l'ingorgo, permase il mistero»), che nella versione originale è ancora più significativo, grazie all'uso del pronome possessivo, «Le bouchon disparu, son mystère subsista»¹¹⁷) sembra alludere proprio a questa duplicità del reale, per cui l'evento, che non si risolve mai nella sua esteriorità, prevede sempre una dimensione di difficile comprensione, in cui e da cui più facilmente può germinare la menzogna. La figura paterna è un'analoga incarnazione del tema: è un trafficante di organi che si presenta come venditore di protesi mediche¹¹⁸, visibile al figlio solo di tre quarti (in francese «profil perdu»¹¹⁹), e la cui nuca «tradisc[e]», ma non dice chiaramente, «ansia, e una rabbia amara, tenace»¹²⁰.

117. E. Carrère, *La settimana bianca*, cit., cap.I; *La classe de neige*, Parigi, Gallimard, 1997, p.11.

118. Di nuovo, si noti la prossimità dei due profili, volta proprio a mostrare la contaminazione tra realtà virtuale e fattuale.

119. E. Carrère, *La classe de neige*, cit., p.11.

120. E. Carrère, *La settimana bianca*, cit., cap.I.

La sua duplicità incoerente è enfatizzata dalle reazioni di Nicolas che fatica a comprendere il tono sollevato con cui il padre sembra compiacersi della presenza di un incidente stradale: «Il padre di Nicolas emise un sospiro e si rilassò: probabilmente era solo un incidente, disse. Nicolas fu colpito da quel tono di sollievo: come se un incidente, dal momento che si limitava a causare un breve ingorgo smaltito con l'arrivo dei soccorsi, potesse essere una cosa da augurarsi»¹²¹.

L'ambiente domestico e familiare è lo spazio di elezione del tema della menzogna (e quindi della duplicità del reale), intossicato e irrimediabilmente inquinato dal mistero paterno: la madre «le rare volte in cui il telefono squillava, soprattutto in assenza del padre, [...] si avvicinava all'apparecchio visibilmente angosciata. Se Nicolas era in casa, chiudeva la porta perché non sentisse, quasi avesse paura e volesse risparmiargli il più a lungo possibile una cattiva notizia»¹²²; Nicolas messo a disagio dal padre che vaga «ansimando, con il pigiama color vinaccia semiaperto, tutto spiegazzato, [...] quasi non sapesse quale porta aprire per imboccare il corridoio, tornare in camera sua, rimettersi a letto»¹²³, rifiuta la consolazione materna perché «sapeva che gli stava nascondendo qualcosa, che non si poteva fidare»¹²⁴; sempre il protagonista decide di non utilizzare una piccola cassaforte regalatagli dai genitori, poiché non può essere certo che il padre non abbia letto la combinazione assegnata a quest'ultima in fase di fabbricazione¹²⁵. Come il bambolotto dagli organi estraibili, anche la cassaforte, introdotta nel primo capitolo, è ciò che la psicoanalisi definirebbe un oggetto specchio, utilizzato da

121. *Ibidem*.

122. Ivi, cap.IX.

123. Ivi, cap.VII.

124. Ivi, cap.XXIV.

125. Ivi, cap. XI

Carrère per rappresentare plasticamente l'ambiente all'interno del quale si muove il protagonista, per cui la casa è il luogo per eccellenza del nascondimento: «le rare volte in cui i genitori lo lasciavano solo in casa, [Nicolas] ne approfittava per frugare tra le loro cose, nel comò di sua madre, nei cassetti della scrivania di suo padre, senza sapere esattamente che cosa stesse cercando, quale segreto, ma con l'oscura certezza che per lui fosse una questione di vita o di morte, e che se l'avesse scoperto i suoi non dovevano assolutamente saperlo»¹²⁶.

Nel primo capitolo Carrère definisce lo spazio tematico del romanzo (realtà fattuale-immaginazione, menzogna, segreto) e decide di declinarlo in un ambiente inusuale, tradizionalmente confortevole: la casa e la famiglia, spacciate dai racconti paterni come il luogo dentro cui mettere in sicurezza i bambini, sottraendoli ai malsani luoghi comunitari dominati da violenza e morte, si trasformano in una gabbia claustrofobica e spaventosa.

3. La menzogna, in quanto affabulazione narrativa, funziona anche come elemento strutturante. In *La settimana bianca* la vacanza scolastica di Nicolas fa da cornice a tutta una serie di storie che popolano l'immaginario del protagonista, puntualmente riportate sulla pagina e suddivisibili in tre macrogruppi, che analizzeremo in questo ordine: le storie lette da Nicolas, le storie raccontate dal padre di Nicholas, le storie fabbricate da Nicolas.

Descritta come luogo insidioso, la casa del protagonista nasconde, tra le altre cose, anche dei libri dalla trama spaventosa, debitamente posizionati dietro bambole e altri oggetti innocui; si tratta di storie accomunate tra di loro dall'ambientazione familiare e, ancora una volta, dallo smembramento dei corpi dei loro personaggi. Dalla raccolta *Storie spaventose*, Nicolas legge il racconto sul ragazzo che bevendo un elisir si liquefa sul pavimento della

126. Ivi, cap.XIV.

propria camera, e quello intitolato *La zampa di scimmia mozzata*, la «versione molto più agghiacciante»¹²⁷ della fiaba *I tre desideri* pubblicata da Perrault nel 1703¹²⁸. A queste letture si aggiungono quella compulsiva del mito di Iside e Osiride, di nuovo un dramma familiare e un corpo smembrato, e quella del dizionario medico, che, presente nella libreria del padre insieme ai manuali di bricolage, è l'ennesimo oggetto simbolico e rivelatore di un orrore che si nasconde nei luoghi della quotidianità. Tra le fiabe preferite da Nicolas ci sono, poi, *La Sirenetta* e *Pinocchio*. La prima, al centro di una specifica fantasia erotica¹²⁹, ha allusioni autobiografiche: come la sirenetta che, diventata umana, comprende di non appartenere più né al mare né alla terra, Nicolas, scoperta la reale occupazione del padre, alla fine si rifiuterà di fare parte sia della realtà virtuale delle proprie menzogne, sia di quella fattuale che lo vuole figlio di un trafficante di organi, e si chiuderà in un isolamento definitivo, rinunciando alla propria voce. *Pinocchio*, invece, è citato rapidamente due volte e allude in maniera fin troppo didascalica alle due grandi ossessioni di *La settimana bianca*: la menzogna e il corpo di legno,

127. *Ibidem*.

128. La storia di Perrault racconta di una coppia che, avuta l'occasione di esprimere tre desideri, spreca questi ultimi desiderando prima una salsiccia arrosto, poi che quest'ultima diventi il naso della moglie furibonda, infine che a questa venga rimosso il naso-salsiccia. Quella letta da Nicolas, e riportata da Carrère, narra invece di una famiglia che, avendo trovato una zampa di scimmia mozzata, scopre di poter esaudire tre desideri: il primo viene ingenuamente utilizzato dal marito per riparare il tetto della propria casa; il secondo per riportare in vita il figlio che, proprio in quel frangente, scoprono essere stato fatto a pezzi da un macchinario a cui questi stava lavorando. Il ragazzo viene resuscitato, ma ricompare sulla porta fatto a pezzi e sanguinolento, i genitori sono talmente orripilati e terrorizzati che utilizzano il terzo desiderio per chiedere che il figlio scompaia per sempre.

129. Ivi, cap.XV.

costruito pezzo per pezzo, del burattino. Nel penultimo capitolo del romanzo, la fiaba viene recuperata attraverso il personaggio della Fata turchina, ricordata a Nicolas da una donna incontrata prima di tornare a casa e prendere definitivamente coscienza del proprio dramma familiare. Come già la Sirenetta, questa presenza femminile, capace di «far scomparire l'orrore, fare sì che quel che era stato non fosse»¹³⁰, diventa una figura di evasione e protezione, opposta ai genitori crudeli delle fiabe dell'orrore, così coerenti all'esperienza familiare di Nicolas.

Queste storie influenzano l'immaginario e la capacità esperienziale del protagonista, la cui comprensione del reale è sempre filtrata, e poi trasfigurata, dall'esperienza di lettura: l'incapacità di esprimere un desiderio gli ricorda immediatamente l'angosciosa situazione dei coniugi della *Zampa di scimmia mozzata*, il pigiama bagnato a causa di una polluzione notturna è il presagio che sta per liquefarsi come il protagonista di una delle *Storie spaventose*, l'angosciosa notte trascorsa in automobile, nel parcheggio innevato, è sopportabile solo immaginandosi sirennetta e l'ultimo momento di disperata speranza, prima della catastrofe, è possibile solo grazie alla comparsa di una improbabile fata turchina.

Se per la comprensione e la sopportazione di esperienze private e intime Nicolas ricorre alle proprie letture, per la codificazione della realtà esterna e dell'altro si serve, invece, delle storie del padre raccontategli «per illustrare le solite raccomandazioni di prudenza»¹³¹. Le storie paterne non vengono mai narrate come fiabe, ma sono sempre presentate come esperienze assolutamente vere e hanno un'esplicita funzione pedagogica. Tra queste troviamo quella del compagno di classe che giocando con un fucile spara e ferisce mortalmente il proprio fratellino; quella di un bambino risvegliatosi sordo, muto e cieco dopo

130. Ivi, cap.XXX.

131. Ivi, cap.12.

un'operazione; infine, quella più importante di tutte, vero e proprio cuore narrativo del romanzo, del ragazzino rapito al luna park e poi ritrovato stordito e privo di un rene¹³². Fatta eccezione per il primo aneddoto, tornato in mente a Nicolas mentre gioca compiaciuto con l'idea che il padre possa essere morto in un incidente stradale, le storie paterne sono usate dal protagonista per decodificare eventi reali di grande portata, come l'improvvisa scomparsa di René, subito interpretata catastroficamente. In tal senso, le storie orrorifiche servono a Nicolas per ordinare in uno schema narrativo l'orrore caotico e spaventoso del reale: René è immaginato, prima, chiuso nel cofano del suo rapitore, sepolto vivo come il ragazzino dopo l'operazione andata male, poi, vivisezionato dai trafficanti di organi, come il bambino del luna park. La realtà è riletta a partire dalla menzogna, sia essa fiabesca o meno, e «Nicolas è una sorta di corpo conduttore che, dall'esterno all'interno, esplicita la mediazione congiunta di memoria e immaginazione nella nostra conoscenza effettiva del reale»¹³³.

Le dimensioni della memoria e dell'immaginazione agiscono soprattutto nella fabbricazione delle proprie storie personali, vere e proprie ucronie¹³⁴ in miniatura che, sistematizzate dal narratore, danno conto della realtà virtuale che il protagonista allo stesso tempo teme e desidera. Da una parte ci sono le storie di evasione, come quelle innescate dal ricordo della sirenetta o della fata turchina, dall'altra quelle spaventose, ma eroiche, costruite

132. Ivi, rispettivamente cap.XII, cap.XXII e cap.VI.

133. M.-P. Huglo, *Voyage au pays de la peur : rumeur et récit dans La Classe de neige d'Emmanuel Carrère*, cit., p.102.

134. È dello stesso avviso anche Francesca Lorandini che recupera il termine per utilizzarlo a proposito delle opere finali di Carrère, quelle cioè scritte prima dell'*Avversario*, F. Lorandini, «Dire quelque chose de 'ma' vérité». *Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo*, in «SigMa - Rivista Di Letterature Comparate, Teatro E Arti Dello Spettacolo», 2, p.66.

a partire dalle narrazioni paterne. In entrambi i casi lo schema narrativo resta pressoché invariato: inizialmente solo ed emarginato, il protagonista è riscoperto sia nella sua vulnerabilità emotiva che nella sua eroicità d'azione ed è, per questo, ammirato e apprezzato da chi lo circonda. Se nella realtà dei fatti Nicolas è schivo, timido e privo di personalità, all'interno delle sue fantasticherie si pone al centro del gruppo, interpretando ora «il ruolo dell'orfano, eroe di una tragedia»¹³⁵ a causa della vagheggiata morte del padre, ora quella del guerriero che riesce a difendere Hodkann dagli assassini arrivati allo chalet per massacrare i suoi compagni di classe¹³⁶. Tali fantasie non sono, però, il semplice prodotto di una mente iperattiva e dotata di grande forza immaginativa, ma narrazioni capaci di esorcizzare l'incomprensibilità del reale, producendo eventi dotati di senso, esperibili anche solo virtualmente e in grado di risolvere il mistero permanente della realtà fattuale: l'ipotizzata morte paterna a causa dell'incidente stradale consente a Nicolas di spiegarsi perché questi, tanto apprensivo, non sia tornato allo chalet per consegnargli la valigia dimenticata; l'azione epica per difendere Hodkann dagli assassini che perseguitano lui e sua madre provvede a un riscatto virtuale dall'umiliazione di non essere considerato (o di essere considerato solo per essere bullizzato) da quest'ultimo.

Secondo Harald Weinrich, «quanto più la frottola si distanzia dalle dimensioni reali, tanto più è innocente la bugia»¹³⁷; pertanto le menzogne di Nicolas possono essere in parte ricondotte a ingenue fantasticherie infantili. Il problema si pone quando la menzogna non solo viene verbalizzata e comunicata all'altro, ma risulta pericolosamente

135. E. Carrère, *La settimana bianca*, cit., cap.IX.

136. Ivi, cap.XIII.

137. H. Weinrich, *Il segno di Giona. Sul molto grande e il molto piccolo in letteratura*, in *Il segno di Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, p.195.

prossima al dato reale che intende per manipolare («Non è pericoloso quanto [la frottola] si allontana molto dal vero, ma quanto se ne discosta solo leggermente e astutamente»¹³⁸). La storia paterna che più terrorizza Nicolas è, come accennato, quella dei trafficanti di organi: il padre la confida in totale segretezza al figlio quando, durante una gita al luna park, quest'ultimo insiste affinché il fratello minore venga temporaneamente affidato a uno sconosciuto per salire accompagnato su una giostra ad accesso limitato. Il padre nega questa possibilità e all'insistenza di Nicolas risponde:

Benissimo, sei abbastanza grande perché te lo spieghi. Però non devi raccontarlo a nessuno, né ai tuoi compagni né a nessun altro. È una cosa che ho saputo dal direttore di una clinica, i medici sono tutti al corrente ma non vogliono che se ne parli, per non allarmare la gente. Non molto tempo fa, in un luna park come questo, è scomparso un ragazzino. Così, è bastato un attimo di distrazione dei genitori. È successo molto in fretta: è molto facile sparire, sai. L'hanno cercato per tutto il giorno e finalmente la sera l'hanno trovato, privo di sensi dietro una staccionata. L'hanno portato all'ospedale, hanno visto che aveva un grosso cerotto sulla schiena, da cui fuoriusciva del sangue, e allora i dottori hanno capito, sapevano già cos'avrebbe rivelato la radiografia: il ragazzino era stato operato, gli avevano asportato un rene. C'è gente che fa cose del genere, pensa. Gente cattiva. Si chiama traffico di organi. Hanno dei furgoni con tutta l'attrezzatura per operare, si aggirano nei dintorni dei luna park, o all'uscita delle scuole, e rapiscono i bambini. Il primario mi ha detto che preferivano non divulgare la cosa, ma che capita sempre più spesso. Soltanto nella sua clinica hanno curato un bambino al quale era stata tagliata una mano e un altro a cui avevano cavato gli occhi. Capisci

138. *Ibidem*.

adesso perché non volevo affidare tuo fratello a uno sconosciuto?¹³⁹

La segretezza richiesta dal padre non viene rispettata da Nicolas che utilizza l'aneddoto per ottenere azione e stima da Hodkann: il protagonista spiega all'amico che la scomparsa di René è dovuta a dei trafficanti di organi e che il padre, proprio perché a conoscenza di questi fatti terribili, si è messo all'inseguimento di questi ultimi per regolare con loro un conto in sospeso, ovvero il precedente rapimento del proprio figlio minore, fratello del protagonista, durante una giornata al luna park. La bugia di Nicolas è doppiamente pericolosa, perché manipola ulteriormente una bugia già piuttosto prossima alla realtà e coinvolge definitivamente il padre nella vicenda di René.

Le bugie di Nicolas germinano sempre dall'insoddisfazione nei confronti dell'effettivo evolvere dei fatti. Anche in questo caso, deluso dalla mancata reazione di Hodkann alla notizia della scomparsa di René, il protagonista inventa la storia dei trafficanti per fuggire all'umiliazione di non risultare interessante. Nella fabbricazione della bugia agiscono proprio quella memoria e quella immaginazione di cui parlava Huglo: mentre racconta a Hodkann il mistero da risolvere, Nicolas ha in mente le avventure dei ragazzi della serie tv *La banda dei cinque*, di cui immagina di replicare le mosse, e lo schema del racconto giallo, attraverso cui attribuisce a se stesso il ruolo del detective esperto e a Hodkann quello dell'aiutante laborioso. L'immaginazione del protagonista si dispiega soprattutto nella rielaborazione e precisazione dei dettagli originali, per cui la «luce gialla

139. E. Carrère, *La settimana bianca*, cit., cap.VI. La storia tormenta Nicolas e subisce, all'interno del romanzo, varie riscritture, tra cui quella in cui il protagonista riesce a salire sulla giostra accompagnato dall'adorato animatore dello chalet e scorge, mentre si trova nel punto più alto del percorso, suo fratello trascinato via da uno sconosciuto, Ivi, cap.VII.

che si spostava sotto di lui, poi scompariva: probabilmente i fari di una macchina»¹⁴⁰ e che aveva visto nella notte passata nel parcheggio, diventa, nel racconto a Hodkann, «un uomo [che] si aggirava con una torcia»¹⁴¹; il bambino rapito e mutilato al luna park della storia paterna si incarna in un referente reale, suo fratello minore. L'invenzione consente a Nicolas di catturare l'attenzione del compagno («lo sentiva soggiogato, e godeva di quel nuovo ruolo che aveva assunto»¹⁴²), di esercitare su di lui lo stesso fascino provato durante la lettura delle *Storie spaventose*, e di realizzare, così, le fantasie di condivisione e solidarietà con cui si era trastullato dal primo giorno di settimana bianca.

La narrazione assume per Nicolas un valore demiurgico in quanto mezzo attraverso cui ristabilire un ordine nel reale, dotandolo di senso: «Gli era venuta così, senza averci pensato prima, ma davanti ai suoi occhi già prendeva corpo un'intera storia, tutto quel che era accaduto negli ultimi giorni trovava una spiegazione, a cominciare dalla sua malattia»¹⁴³. Il racconto è così ben congegnato e avvincente, che lo stesso protagonista «dimentic[a] che tutto ciò si fondava su una menzogna»¹⁴⁴ e non si rende immediatamente conto della catastrofe a cui potrebbe portare «quella valanga di invenzioni che non avrebbe più potuto rimangiarsi»¹⁴⁵. In *L'Avversario*, Carrère, definisce «bifurcation» («bivio» nella traduzione italiana) il momento in cui Romand decide definitivamente di mentire a proposito della propria carriera universitaria: quando decide di svelare, manipolandolo a sua volta, il segreto paterno, Nicolas si trova davanti allo stesso bivio, e preso dalla spontaneità

140. Ivi, cap.XV.

141. Ivi, cap.XX.

142. *Ibidem*.

143. *Ibidem*.

144. *Ibidem*.

145. *Ibidem*.

della bugia, dall'autocompiacimento, dall'attenzione finalmente catturata dell'altro, prosegue sul «sentiero tortuoso della menzogna»¹⁴⁶, ma Hodkann non mantiene il segreto e preoccupato per la sorte del padre di Nicolas riferisce tutto alla polizia che incastra l'assassino di René, rivelando il reale profilo dell'eroe fantoccio.

4. Quando Jean-Claude Romand legge *La settimana bianca* dice a Carrère che «quel libro raccontava esattamente la sua infanzia»¹⁴⁷. E in effetti, proprio come questi, Nicolas trascorre il suo tempo a immaginare una realtà virtuale in cui, lungi dall'essere il bambino timido e schivo che non viene invitato alle feste, è un detective capace, un eroe valoroso, stimato dalle persone che lo circondano, le quali, a seconda delle circostanze, lo consolano e lo glorificano. Ancora, come Romand, il protagonista di *La Settimana bianca* cerca di vivere questa esistenza altra, dimenticando per primo che si tratta di una finzione, ed esattamente come lui, per colpa di quella bugia ucciderà (sebbene simbolicamente, ma comunque dopo averlo a lungo fantasticato) il proprio padre. Al contrario, la somiglianza tra Romand e l'anonimo padre di Nicolas è più sfacciata, quindi più meccanica e meno approfondita: entrambi fingono di lavorare in ambito medico, entrambi mentono sul proprio lavoro, entrambi trascorrono molte ore in automobile, entrambi sono depressi.

In questo primo tentativo di controllare la vicenda di Romand attraverso la letteratura, Carrère sdoppia quest'ultimo in due personaggi, delegando al padre l'evento mostruoso e più incomprensibile – e che resta tale per tutto il romanzo – e indagando la bugia endemica, la duplicità del reale, la menzogna come strumento di approvazione per mezzo di Nicolas, un bambino ingenuo per definizione.

146. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.61.

147. Ivi, p.44.

Non stupisce che Romand si riveda soprattutto nel piccolo protagonista. Ricorrendo alla finzione, Carrère cerca di spiegarsi e spiegare fenomenologicamente come possa essere evoluta la vicenda di Jean-Claude e, come Nicolas, ricorre a una menzogna per riordinare il caos del reale. In questo senso, il romanzo è davvero il gemello *L'Avversario*, la sua controparte immaginifica e simbolica¹⁴⁸.

Come anticipato, però, tra i due testi sussiste un'importante differenza stilistica: *La settimana bianca* è un romanzo con un narratore extradiegetico e onnisciente, *L'Avversario* è un testo ibrido, narrato in prima persona da un ambiguo narratore-autore che manipola la narrazione pur rivendicandone la veridicità. Carrère spiega tale scelta narrativa a partire da questioni etiche e distinguendo tra l'imparzialità della narrazione in terza persona e la parzialità di quella in prima. Curiosamente, però, l'autore adotta l'oggettività della narrazione extradiegetica per un romanzo in cui è libero di inventare ed essere parziale, mentre sceglie la soggettività del racconto omodiegetico per un testo che vuole essere anche un *non-fiction novel*. Questa apparente contraddizione può essere spiegata attraverso una riflessione dello stesso Carrère sullo statuto ontologico dei personaggi:

I personaggi che portano dei nomi immaginari, dei nomi inventati dall'autore senza corrispondenza nella realtà, sono dei personaggi di invenzione. È possibile far dire e pensare loro qualsiasi cosa si voglia. È questo il privilegio del romanziere: questi ha un accesso senza limiti all'interiorità delle sue creature e, poiché sono sue invenzioni, non ha alcuna responsabilità nei loro confronti. Se invece sceglie di raccontare un personaggio reale, e sceglie di raccontarlo a partire dal suo nome reale, corre il rischio

148. E. Rabaté, *Lecture de L'Adversaire, d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction*, in *Faire effraction dans le réel*, cit., pp.289-300.

che questo personaggio si ribelli se non è d'accordo, e che lo trascini in tribunale¹⁴⁹.

In tal senso, la finzionalità di Nicolas consente a Carrère di muoversi liberamente all'interno della sua mente e delle sue emozioni, facendosi mezzo attraverso cui l'autore può veicolare la propria verità rispetto alla vicenda narrata; al contrario, la fattualità di Romand ostacola costantemente le incursioni introspettive di chi scrive, il quale può immaginarle e raccontarle solo a partire dalla propria esperienza personale. È alla luce di questa diversa caratterizzazione dei personaggi, uno inventato e aperto all'autore, l'altro reale e impenetrabile, che bisogna rileggere la struttura narrativa dei due testi e ragionare sulla capacità di *La Settimana bianca* di rispondere all'interrogativo che resta irrisolto *L'Avversario* («che cosa gli passasse per la testa»). È possibile osservare testualmente questa differenza comparando due brani simili per ambientazione: la notte in auto di Nicolas e i pomeriggi invernali che Romand trascorre in automobile fingendo di essere a lavoro.

Impaurito da una indecifrabile polluzione notturna, Nicolas esce dallo chalet innevato, scalzo e in pigiama, e si rifugia nell'auto di uno dei due animatori addetti al controllo della scolaresca: il bambino è tristemente compiaciuto all'idea di essere solo, dove non avrebbe dovuto essere, privo di testimoni («e nessuno lo sapeva, e nessuno mai lo avrebbe rivisto»¹⁵⁰). Carrère si sofferma sulle sue

149. E. Carrère, *L'écrivain, les assassins et la petite dame au fond de la province*, in *Faire effraction dans le réel*, cit., p.532. Per lo stesso motivo Carrère decide di cambiare il vero nome dell'amico di Romand da Marc a Luc L'Admiral, come racconta in C. Devairreaux, *Emmanuel Carrère. 'Une instance psychique qui vous précipite dans cet espèce d'enfer'*, «Libération», 6 gennaio 2000, https://www.liberation.fr/livres/2000/01/06/emmanuel-carrere-une-instance-psychique-qui-vous-precipite-dans-cet-espece-d-enfer_314354/, [ultima cons. 18/10/2023]

150. E. Carrère, *La settimana bianca*, cit., cap.XV.

sensazioni fisiche (il pigiama bagnato, il sedile immediatamente umido, il ventre ancora caldo, la pelle morbida delle gambe, il freddo sempre più insopportabile) e sul suo stato d'animo (la paura di essere vittima di un assassino che si aggira intorno allo chalet, il desiderio di non essere più al mondo come la sirenetta, la consolazione di essere pianto, una volta morto, dai propri compagni), fornendo una descrizione completa del modo con cui Nicolas ha sentito la notte passata in automobile, mentre tutti lo credevano addormentato nella propria stanza. Al contrario, le giornate che Romand trascorre nelle più svariate stazioni di servizio sono descritte nello spazio di poche righe, inanellando una serie di attività assolutamente concrete ed esteriori:

I primi tempi andava all'OMS ogni giorno, poi solo ogni tanto. [...] In una qualsiasi edicola comprava un fascio di giornali: quotidiani, periodici, riviste scientifiche. Poi andava a leggerli in un bar – che si premurava di cambiare spesso e di scegliere abbastanza lontano da casa –, oppure in macchina. Si fermava in un parcheggio o in un'area di servizio e restava lì per ore a leggere, prendere appunti, sonnecchiare. A pranzo mangiava un panino e il pomeriggio riprendeva a leggere in un altro bar o in un'altra area di servizio. Quando questo programma gli veniva a noia passeggiava per le città, a Bourg-en-Bresse, a Bellegarde, a Gex, a Nantua e soprattutto a Lione dove, in place Bellecour, si trovavano la Fnac e Flammarion, le sue librerie preferite. Certe volte sentiva la mancanza della natura, dei grandi spazi, e allora saliva sul Giura. [...] Durante la settimana non c'era nessuno. Lui beveva un bicchiere, camminava nei boschi¹⁵¹.

I gesti sempre uguali del protagonista sono debitamente riportati, al contrario il suo stato d'animo sembra espulso

151. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.75.

dalla narrazione o, quanto meno, non esplicitato, ma alluso facendo riferimento alla desolazione ambientale che ospita le sue azioni clandestine. L'indagine introspettiva è resa possibile solo dall'operazione immersiva dell'autore-narratore che, recandosi negli stessi luoghi frequentati da Romand («Ci ho sostato anche io»¹⁵²) e replicandone i gesti («Ho riletto la lettera che lui mi aveva spedito per guidarmi, ho osservato lo specchio d'acqua, ho seguito nel cielo grigio il volo di uccelli di cui ignoro il nome [...]. Faceva freddo, così ho rimesso in moto per accendere il riscaldamento»¹⁵³), può immaginare le emozioni del personaggio a partire dalle proprie:

Pensavo al monolocale in cui vado ogni mattina [...]. Ma so che cosa significa passare le proprie giornate senza testimoni, sdraiati a guardare il soffitto per ore, con la paura di non esistere più. Mi sono chiesto che cosa provasse Romand seduto in macchina. Un senso di appagamento? Un'euforia beffarda all'idea di riuscire a ingannare tutti quanti in modo così magistrale? Ero sicuro di no. Angoscia? Immaginava forse come si sarebbe conclusa quella storia, in quale modo sarebbe esplosa la verità e che cosa sarebbe accaduto in seguito? Piangeva, con la fronte appoggiata al volante? Oppure non provava assolutamente nulla? Forse invece, quando restava da solo, si trasformava in un automa capace di guidare, camminare e leggere, ma non di pensare né di provare sentimenti, un dottor Romand residuale e anestetizzato¹⁵⁴.

Carrère sa di non poter sapere esattamente cosa pensasse Romand nei giorni trascorsi nelle stazioni di servizio e decide, pertanto, di immaginarlo a partire da quanto di più simile gli sia capitato di provare, immedesimandosi e

152. Ivi, p.77.

153. *Ibidem*.

154. Ivi, pp.77-78.

immergendosi nell'esperienza del suo protagonista. L'io, come spiega Francesca Lorandini, diventa «uno strumento di indagine: è il modo più semplice e onesto per farsi delle domande su ciò che gli uomini fanno e provare a spiegare perché lo fanno»¹⁵⁵, anche quando questi presentano una precisa referenzialità empirica. Se la narrazione eterodiegetica delle opere di finzione serve a Carrère per costruire un rapporto tra *fiction* e realtà, la prima persona, invece, gli è necessaria per sfondare il rispetto che si deve ai «personaggi con i nomi propri», quelli cioè che possono ribellarsi al narratore-autore mettendo in dubbio i pensieri che questi decidono di attribuire loro e, soprattutto, per costruire un io capace di problematizzare la cronaca, andando oltre la sua nera spettacolarità: il padre assassino, che in *La settimana bianca* è e rimane, come titolano i giornali, un mostro, in *L'Avversario* diventa un uomo comune e comprensibile.

3. L'Avversario

L'Avversario si presenta come un testo dallo statuto ambiguo¹⁵⁶, che rivendica la propria aderenza ai fatti, ma an-

155. F. Lorandini, «Dire quelque chose de 'ma' vérité». Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo, cit., p.73.

156. In *Finzioni biografiche*, cit., Riccardo Castellana definisce il testo una *nonfiction biografica*, sostenendo che qui Carrère evita «di ricorrere a modalità finzionali» (p.146), e ritenendo che alcune soluzioni romanzesche, pure presenti nel testo, quale per esempio la presenza dell'autore come personaggio, non abbiano niente a che fare con la *fiction* propriamente detta (p.149). Di finzione parla, invece, esplicitamente Paolo Tamassia: «*L'Adversaire* di Emmanuel Carrère incarn[a] emblematicamente questa duplice tendenza della narrativa francese attuale: un *fait divers* è all'origine di un testo narrativo, 'biografico', in cui s'intersecano finzione e documento: un testo senz'altro sintomatico dell'attuale ritorno, consapevole e critico, alla narrazione del soggetto e della realtà», *Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Avversario di Emmanuel Carrère*, in M. Rizzante,

che una spinta più romanzesca che cronachistica, che rifiuta l'inchiesta giornalistica propria del *non-fiction novel* («[...] anche se fossi riuscito ad aggirare il segreto istruttorio, avrei portato alla luce soltanto dei fatti»¹⁵⁷), prediligendo una narrazione parziale, concentrata sugli aspetti della vicenda più prossimi all'autore («raccontare [...] quello che della sua storia mi riguarda e produce un'eco nella mia»¹⁵⁸). Il fine biografico si incrocia con un più compiuto intento autobiografico, per cui l'esistenza di Jean-Claude Romand non viene raccontata di per sé, ma in relazione alle emozioni che questa ha suscitato nel narratore, che sin dalle prime pagine si presenta come coincidente con l'autore Emmanuel Carrère. Quest'ultimo si fa contemporaneamente garante della veridicità dei fatti raccontati e della parzialità con cui questi vengono narrati, prediligendo un punto di vista soggettivo e personale. L'autore-narratore è, infatti, molto presente sulla pagina: informa chi legge a proposito della stesura dell'opera, ragiona sul progetto iniziale e sulle possibili alternative, riflette sui dubbi etici e morali che gli procura una scrittura di questo tipo e questiona sui modi attraverso cui reperire le notizie (interviste ai conoscenti e partecipazione ai processi)¹⁵⁹. Gli interventi metanarrativi trasformano la fisionomia del testo, il quale, da biografia non finzionale, diventa la storia di come Carrère ha scritto *l'affaire Romand*. Il progetto di partenza resiste nelle parti in cui il narratore sparisce dalla scena prediligendo una narrazione eterodiegetica con focalizzazione interna: il secondo capitolo di *L'Avversario* racconta la scoperta della strage dal punto di vista di Luc Ladmiral,

W. Nardon, S. Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2008, p.190.

157. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.29.

158. Ivi, p.158.

159. Rispettivamente Ivi, p.29-31, p.32, pp.36-39, pp.157-158, p.162.

il migliore amico di Romand, e presenta non poche somiglianze con il primo capitolo della versione del 1998, quando l'opera doveva ancora essere un *non-fiction novel* sulla scia di *A sangue freddo*¹⁶⁰. Tenendo conto di queste ibridazioni, non stupisce che molta critica abbia cercato di ragionare sul rapporto tra *fiction* e *non-fiction* all'interno di *L'Adversaire*¹⁶¹ e si sia a lungo interrogata sul ruolo di questa invadente prima persona che, inaugurata nel 2000, diventerà la cifra stilistica di tutta la produzione successiva di Emmanuel Carrère¹⁶².

In questo lavoro il rapporto con la *non-fiction* ci interessa soltanto per comprendere i motivi che spingono Carrère a rifiutare la lezione di Capote prediligendo una narrazione parziale e soggettiva. L'uso della prima persona, infatti,

160. E. Carrère, *L'Adversaire (version alternative)*, cit., pp.262-271.

161. F. Wagner, *Le 'roman' de Romand: A propos de L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*; P. Tamassia *Documento e finzione nel romanzo*, cit.; F. Fastelli, *Vero, falso, finto. L'adversaire di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, in R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi Finzioni (a cura di), *Verità, bugie, mondi possibili*, «Between», 9, 18, 2019, pp.1-22.

162. Sul ruolo della prima persona nell'opera di Carrère, vedere anche F. Lorandini, *"Dire quelque chose de 'ma' vérité"*. *Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo*, cit., pp.63-85 e M.-P. Huglo, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, in *Le sens du récit: Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp.83-94, di questo capitolo si utilizzerà la versione digitale disponibile a <https://books.openedition.org/septentrion/13849?lang=it> [ultima cons. 07/10/23], per cui da ora in poi sarà citato il capitolo e non il titolo dell'opera. Sulle somiglianze tematiche e formali con i testi precedenti e successivi a *L'Adversario* si leggano ancora l'articolo di Lorandini e E. Rabaté, *Lecture de L'Adversaire, d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction*, cit., pp.289-300.

non solo permette all'autore di entrare nella mente del proprio personaggio senza inficiare la non finzionalità dell'opera, ma gli consente anche di rileggere la vicenda a partire dalla propria esperienza, ridimensionando l'eccezionalità della vicenda e del suo protagonista. Se il genere di appartenenza del testo è di difficile identificazione, il suo scopo è invece apertamente dichiarato in più occasioni: in un'intervista rilasciata a "Libération", dopo aver parlato delle opere di Oliver Sacks, Carrère afferma:

Non si tratta di spiegare, ma di provare a mostrare, di permettere di percepire, di dire che tutto questo esiste: non solo di aver ucciso tutta la propria famiglia, ma di aver vissuto in questa terra di nessuno [*no man's land*], in questo vuoto completo, in questa menzogna che non copre niente e che non si sa se continua ancora, per circa diciotto anni. È qualcosa di abissale. Non voglio dire che l'umanità si definisca attraverso tutto questo, ovviamente, ma c'è qualcosa che comunque riguarda l'essere umano¹⁶³.

Il processo di umanizzazione a cui viene sottoposto il personaggio non si avvale però, come in Capote prima e in Siti poi, della predestinazione e della mitizzazione, ma predilige un vero e proprio tentativo di ostentata immersione nella routine di Romand, nella «no man's land» abitata per anni da quest'ultimo: Carrère lascia da parte l'omicidio e dedica la più gran parte del testo alla ricostruzione della quotidianità del suo personaggio, ripercorrendone i luoghi e i gesti, in un costante confronto con la propria quotidianità e il proprio sentire. In questo senso, il ricorso alla prima persona è necessario per penetrare e poi filtrare la vicenda di Romand, mentre la costruzione dell'opera attraverso blocchi narrativi speculari, riguardanti ora la

163. E. Carrère, *Une instance psychique qui vous précipite dans cet espèce d'enfer*, cit..

biografia del personaggio, ora quella dell'autore, dà conto, anche strutturalmente, della dialettica di eccezionale e standard su cui si struttura l'intera narrazione.

3.1. *Tre linee narrative e tre narratori*

Partendo da una veloce schematizzazione dei contenuti di *L'Avversario* è possibile rintracciare tre linee narrative attraverso cui Carrère assolve agli obiettivi proposti nella quarta di copertina (raccontare precisamente, immaginare e comprendere). Il testo si apre con un brevissimo capitolo introduttivo in cui il narratore mette in parallelo il suo 9 gennaio 1993 con quello determinante del suo personaggio:

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de Libération consacré à l'affaire Romand¹⁶⁴.

164. E. Carrère, *L'Adversaire*, cit, p.9, «La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand. Più tardi siamo andati a pranzo dai miei genitori, e Romand dai suoi. Dopo mangiato ha ucciso anche loro. Ho trascorso da solo, nel mio studio, il pomeriggio del sabato e l'intera domenica, in genere dedicati

Come spiega ampiamente Frank Wagner, il brano chiarisce immediatamente la struttura del testo e, soprattutto, il contratto di lettura e lo statuto narrativo di quest'ultimo: la ricerca su Romand è avviata a partire dall'esperienza personale del narratore (si noti, in tal senso, come le frasi riguardanti Romand occupino sintatticamente una posizione subordinata) che può ragionevolmente essere fatto coincidere con Carrère grazie ai rimandi, qui e altrove, di opere effettivamente pubblicate dall'autore; la presenza testuale dell'istanza autoriale e la citazione della fonte giornalistica consentono di considerare il testo sia come un racconto fattuale, sia come una narrazione soggettiva che esorbita dai limiti del classico *non-fiction novel* proprio a causa dell'intrusione dell'autore-narratore, imponente nell'esposizione del proprio privato¹⁶⁵. A questa parte, segue una lunga sequenza eterodiegetica a focalizzazione interna¹⁶⁶, e una terza parte di nuovo omodiegetica come l'incipit, ma che si chiude con due paragrafi metanarrativi, all'interno dei quali chi scrive illustra il proprio progetto

alla vita familiare, perché stavo finendo un libro al quale lavoravo da un anno: la biografia dello scrittore di fantascienza Philip K. Dick. L'ultimo capitolo raccontava i giorni che lo scrittore aveva passato in coma prima di morire. Ho finito il martedì sera, e il mercoledì mattina ho letto il primo articolo di "Libération" sul caso Romand», E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.9. Ho deciso di riportare il testo in lingua originale perché ci sono aspetti sintattici interessanti rintracciabili solo nella versione originale. Il testo nella prima edizione P.O.L è numerato e usato, come nell'edizione di Adelphi, in quanto incipit di *L'Avversario*; nella successiva edizione Folio è invece non numerato e relegato al peritesto, per cui la storia di Romand inizierebbe con la scoperta della strage da parte di Luc. Sulle conseguenze di questa diversa scelta editoriale si legga F. Wagner, *Le 'roman' de Romand*, cit..

165. Per un'analisi approfondita del brano si veda ancora F. Wagner, *Le 'roman' de Romand*, cit..

166. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., pp.11-25.

narrativo¹⁶⁷. Nel quarto capitolo, Carrère, a partire dalla lettera di Romand del 1996, spiega più precisamente come intende lavorare all'opera e nel quinto inizia la vera e propria storia del suo personaggio, dall'infanzia alla strage, rifacendosi ai processi, ai colloqui con lo stesso imputato e il suo avvocato e alle conversazioni con amici e conoscenti. Il libro si chiude, infine, con due capitoli metanarrativi, in cui l'autore racconta le ultime fasi di scrittura e la vita di Romand dopo la condanna all'ergastolo.

Emergono tre linee narrative: quella emotiva, a cui fanno capo, con alcune eccezioni, l'incipit, l'inizio del terzo capitolo e in generale i brani in cui il narratore riporta la propria esperienza personale o le emozioni suscitategli dalla vicenda di Romand; quella impersonale, costituita dalla narrazione più propriamente fattuale della vicenda, ovvero, ricorrendo allo schema appena messo a punto, tutta la parte più propriamente biografica, narrata a partire dal processo; quella metanarrativa, in cui l'autore ci informa a proposito della stesura dell'opera, quindi soprattutto la fine del terzo capitolo, gran parte del quarto e degli ultimi due. A ognuna di queste linee corrisponde un narratore, che definiremo di volta in volta emotivo, impersonale e metanarrativo, la cui voce, così ripartita, trova la propria unità, come spiega Marie-Pascale Huglo, «nella figura dell'autore, in un 'io' che si afferma riflettendo su se stesso»¹⁶⁸. Non si tratta, in entrambi i casi, di linee e io narrativi immediatamente distinguibili, anzi, il loro costante

167. Ivi, pp.26-31.

168. M.-P. Huglo, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, cit., par.1. La suddivisione in tre narratori differenti è abbozzata, sebbene non così schematicamente e non esattamente con le stesse caratteristiche, in questo articolo. La studiosa, a partire da una stretta analisi del testo, dà conto delle varie strategie narrative utilizzate nell'*Avversario*, alludendo anche a come esse siano utili per creare uno spazio di condivisione tra personaggio mostruoso e chi legge.

alternarsi riflette piuttosto il «percorso incerto della scrittura di *L'Avversario*»¹⁶⁹; tuttavia farvi riferimento consente di osservare non solo le varie possibilità con cui Carrère si inserisce nel testo e gestisce il proprio materiale narrativo, ma anche e soprattutto le modalità attraverso cui questi crea uno spazio di condivisione tra chi legge e il personaggio mostruoso e mediocre.

3.1.1. *Il narratore emotivo*

Lo scopo di Carrère, dichiarato in quarta di copertina, nella lettera a Romand e nella dichiarazione di intenti presente nel terzo capitolo, è di immaginare e comprendere le ore vuote presenti nell'esistenza del proprio personaggio, colmando i bianchi della sua storia. L'assunto di partenza dell'autore è lo stesso di Luc Ladamiral: la vicenda di Jean-Claude Romand non può risolversi in una strage priva di senso, «doveva mancare per forza una tessera del puzzle. Prima o poi sarebbe saltata fuori, e allora tutto avrebbe acquisito un altro significato»¹⁷⁰. Il pezzo mancante è, secondo Carrère, un segreto che la menzogna doveva nascondere e che risiedeva, quindi, nelle «giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio, giornate che non trascorrevano, come si era ipotizzato inizialmente trafficando armi o segreti industriali, ma camminando nei boschi»¹⁷¹. La narrazione emotiva è una delle tre possibilità attraverso cui l'autore cerca di recuperare questo elemento mancante: Carrère si propone come filtro attraverso cui leggere l'evento, prestando la propria biografia a Romand e costruendo un lento e costante processo di avvicinamento, volto a stemperare l'abiezione del personaggio. Questo specifico tipo di narratore, immersivo nella sua capacità di vestire i panni dell'altro ed emotivo nel suo racconto sentimentamente orientato, si presenta sulla pagina attraverso

169. *Ibidem*.

170. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.16.

171. Ivi, p.29.

ampi brani narrativi inerenti alla propria vita privata, in qualche modo ricollegabili a Romand, e incisi più o meno lunghi che danno conto delle proprie emozioni a proposito di quanto accaduto a quest'ultimo. L'incipit, strutturato attraverso uno schema oppositivo, mostra *in nuce* tale procedimento: il 9 gennaio 1993, Carrère termina la biografia di Dick e Romand massakra la propria famiglia, entrambi vanno a pranzo dai propri genitori, ma il secondo vi si reca per ucciderli; i loro figli hanno la stessa età, ma Antoine muore ammazzato dal padre e Gabriel, invece, è alla riunione dell'asilo insieme ai suoi genitori. Più esemplari di questa strategia di avvicinamento sono invece tre brani, interessanti nelle loro piccole variazioni, proposti in ordine di apparizione: l'episodio di Déa, la menzogna delle sigarette e l'esperienza a Divonne¹⁷².

Subito dopo il secondo capitolo, interamente raccontato dal punto di vista di Luc Ladmiral, Carrère smentisce la narrazione eterodiegetica alla Capote scrivendo a proposito di un'esperienza personale: il ricovero dell'amica Déa, malata terminale, nel reparto grandi ustionati, dove morirà nel giro di una settimana a causa delle ferite riportate. Il brano, apparentemente fuori contesto, serve a introdurre la decisione dell'autore di scrivere a Jean-Claude Romand per proporgli il proprio progetto letterario e istituisce non poche analogie con la vicenda centrale del libro. Dopo aver ucciso moglie, figli e genitori, e dopo aver tentato di uccidere la propria amante Corinne, Romand ingoia dei barbiturici scaduti e incendia la propria casa; i soccorsi arrivano abbastanza tempestivamente e recuperano i cadaveri semicarbonizzati di Florence, Caroline e Antoine e il corpo del loro assassino, gravemente ustionato e quindi privo di sensi, ma ancora vivo. Le analogie tra Déa e Romand sono molte: entrambi entrano in coma per le ustioni riportate a causa di un incendio domestico, entrambi, dopo un importante evento biografico (l'AIDS per la prima, la strage

172. Ivi, rispettivamente pp.26-27, pp.55-57, pp.77-79.

per il secondo), «diventa[no] molto religiosi»¹⁷³, entrambi ricordano a Carrère «quel romanzo terrificante intitolato *Ubik*, dove [Philip K. Dick] immagina ciò che accade nel cervello degli individui conservati secondo le tecniche criogeniche»¹⁷⁴, e da cui l'autore ricava il titolo per la biografia dello scrittore, *Io sono vivo, voi siete morti*, che si adatta perfettamente anche alla storia di Romand. La trama di *Ubik*, infatti, riportata sulla pagina, sintetizza anche la parabola esistenziale di quest'ultimo: «frammenti di pensieri alla deriva, segmenti mnemonici devastati, ostinata erosione dell'entropia, cortocircuiti che producono scintille di lucidità sgomenta, insomma tutto ciò che si nasconde dietro la linea tranquilla e regolare di un encefalogramma quasi piatto»¹⁷⁵. Il parallelo tra l'esperienza di Déa e quella di Romand e il riferimento dickiano si palesano nel paragrafo successivo: «Lui, ancora in coma, era l'unico a ignorare di essere vivo, e che le persone che amava erano morte per causa sua»¹⁷⁶. L'assenza del nome proprio, sostituito dal pronome personale, rivela la continuità con le pagine precedenti, mentre il tono partecipato della narrazione tradisce il coinvolgimento emotivo del narratore che, dopo un patetico confronto tra il figlio assassinato di Romand e il proprio, conclude il paragrafo con «e anche a me viene voglia di piangere»¹⁷⁷. L'infermiera come mediatrice rappresenta l'ultima allusione del brano. La figura rimanda all'imparzialità dello scrittore: sebbene consapevole dell'atroce delitto, la donna è costretta ad accogliere e curare adeguatamente il paziente, proprio come chi scrive ha il dovere di trattare da essere umano un personaggio come Romand e di non inorridire giornalisticamente

173. Ivi, p.26.

174. Ivi, p.27.

175. *Ibidem.*

176. Ivi, p.28.

177. *Ibidem.*

davanti alla sua tragedia («Desidero farle [a Romand] capire che a spingermi verso di lei non è una curiosità malsana o il gusto del sensazionale. Ai miei occhi, ciò che lei ha fatto non è il gesto di un comune criminale, né di un pazzo, ma di un uomo spinto agli estremi da forze che non controlla, e vorrei mostrare all'opera proprio queste terribili forze»¹⁷⁸). Il coinvolgimento emotivo consente a Carrère di mostrarsi capace di buoni sentimenti (l'angoscia per le condizioni di Déa, la commozione e il dolore per la morte del figlio di Romand) e di non risultare scandaloso nella decisione, motivata attraverso la metafora dell'infermiera, di superare l'orrore per scoprire e comprendere anche l'umanità di Romand. Così facendo il narratore costruisce uno spazio franco tra mostro e lettore, funzionando come filtro interpretativo.

Il secondo brano riguarda la finta aggressione di cui Romand sarebbe stato vittima ai tempi dell'università. È lo stesso protagonista a dichiararne la natura menzognera:

Dopo però non sapevo più se quell'episodio era vero o falso. Ovviamente non ricordo di aver subito una reale aggressione, so che non si è mai verificata, però non ricordo neppure di averla simulata, di essermi strappato la camicia o graffiato con le mie mani. Se ci penso, mi dico che devo averlo fatto per forza, eppure non me lo ricordo. Così alla fine mi sono convinto di essere stato davvero aggredito¹⁷⁹.

Come Nicolas, anche Romand finisce per credere alla propria bugia, indagata dal narratore per la sua natura gratuita e apparentemente ingenua. Quest'ultimo, nel tentativo di comprenderne le dinamiche, ricorre a un'esperienza personale: anche Carrère da ragazzo era solito mentire con gli amici a proposito del proprio tabagismo poiché, a causa

178. Ivi, p.30.

179. Ivi, p.55.

dell'età troppo giovane, temeva di risultare un fumatore ridicolo; pertanto, inseriva di nascosto una sigaretta all'interno delle proprie tasche così da inscenare un sorprendente ritrovamento e fumare casualmente. La storia, assurda quanto quella di Romand («O le cose stavano come dicevo io, e qualcuno mi aveva messo in tasca la sigaretta, allora la domanda era: perché? Oppure ero stato io a mettercela, e stavo mentendo, ma la domanda era sempre la stessa: perché?»¹⁸⁰), aveva lo scopo paradossale di attirare l'attenzione dei propri compagni. La bugia premonitrice di Romand è riletta alla luce di un'esperienza comune che ne riduce sensibilmente il carattere inquietantemente anticipatorio e illumina, invece, i sentimenti, per nulla mostruosi, che potrebbero motivarla: un'insicurezza di fondo e un bisogno di attenzioni quasi infantili, simili a quelle provate dallo stesso Nicolas nei confronti di Hodkann, ma soprattutto una frustrazione profonda nei confronti della realtà, impenetrabile e mai all'altezza delle proprie aspettative («non ho difficoltà a immaginare lo stupore di Romand quando i suoi amici hanno accettato tranquillamente la sua spiegazione inverosimile. Era uscito, poi era tornato raccontando che qualcuno l'aveva massacrato di botte. E allora?»¹⁸¹).

Nel terzo brano Carrère compie una vera e propria esperienza immersiva, decidendo di ripercorrere, dopo che Romand gli ha fornito una personale mappa dettagliata, i luoghi che questo ha abitato e frequentato, e soprattutto le stazioni di servizio in cui ha trascorso le ore in cui avrebbe dovuto essere a lavoro. Questa volta non sono raccontati i gesti di Romand, ma le azioni di quest'ultimo replicate da Carrère: «C'erano soltanto altre due macchine, vuote. Tirava vento. Ho riletto la lettera che lui mi aveva spedito per guidarmi, ho osservato lo specchio d'acqua, ho seguito nel cielo grigio il volo di uccelli di cui ignoro il nome

180. Ivi, p.56.

181. Ivi, p.57.

(purtroppo non so riconoscere né gli uccelli né gli alberi)»¹⁸². L'esperienza immersiva riattiva nell'autore-narratore il ricordo delle giornate trascorse in solitudine all'interno del proprio monolocale, «senza testimoni, sdraiati a guardare il soffitto per ore, con la paura di non esistere più»¹⁸³. Il brano segna il definitivo avvicinamento tra autore-narratore e personaggio e universalizza la condizione più problematica e incomprensibile vissuta da Romand. In questo senso, si assiste a una sorta di accostamento progressivo, per cui al primo tentativo di superare l'orrore e comprendere professionalmente la vicenda segue, prima, un confronto memorialistico che mantiene una certa distinzione identitaria e, poi, un'azione immersiva, per cui dall'empatia si passa all'identificazione.

La narrazione emotiva è il primo strumento di cui Carrère si serve per aprire uno spazio di condivisione e confronto con Romand. La referenzialità del personaggio, e quindi l'impossibilità, per chi scrive, di farsi portavoce tout court della sua verità, è superata dall'autore attraverso la propria sfera emotiva, messa al servizio della narrazione. Il narratore emotivo si propone, così, come intermediario, filtrando attraverso il proprio sentire le emozioni che possono aver abitato il protagonista e consentendo a chi legge un avvicinamento cauto e graduale a una mostruosità sempre più umana¹⁸⁴.

3.1.2. *Il narratore impersonale*

La ricostruzione fattuale dell'esistenza di Romand è affidata a un narratore impersonale che, a differenza di quello

182. Ivi, p.77.

183. *Ibidem*.

184. Dominique Rabaté ha scritto che chi legge «prova empatia attraverso l'empatia dello scrittore», *Comprendre le pire. Réflexions sur les limites de l'empathie*, in A. Gefen, B. Bouilloux (a cura di) *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p.276.

emotivo, interviene poco nel testo e propone uno sguardo oggettivo e cronachistico sull'evento. Questa istanza narrativa predomina soprattutto nel secondo capitolo e nei brani destinati a ricostruire la vicenda giudiziaria del protagonista; la voce narrante assume il ruolo del «testimone privilegiato»¹⁸⁵ a cui è data la possibilità di seguire le diverse fasi processuali e di parlare con gli avvocati, l'imputato e i conoscenti di quest'ultimo.

Il secondo capitolo, scritto dal punto di vista di Luc Ladmiral, residuo del primo progetto dell'opera, è l'unico strettamente eterodiegetico di *L'Avversario* e mima i modi del *non-fiction novel* alla Capote: il narratore non interviene mai ma si rivela attraverso specifiche tecniche narrative quali l'indiretto libero («Se almeno avessero potuto proteggere i loro figli!»¹⁸⁶), il discorso diretto («“Chissà,” ha obiettato Cécile quando le ha confidato i suoi rimorsi “forse avrebbe ammazzato anche te”»¹⁸⁷) e la focalizzazione interna, incongrua per una narrazione che si vuole fattuale, («A Luc è balenato un pensiero che in seguito avrebbe continuato a ossessionarlo: in quel sogno Jean-Claude era il suo doppio»¹⁸⁸). Questo capitolo serve a Carrère per esaurire tutto il materiale giornalistico, più sensazionale e cronachistico, dell'affaire Romand (l'incendio, il ritrovamento dei corpi, il ricovero, la scoperta della sua menzogna e dei suoi traffici illeciti e, infine, la sua conclamata colpevolezza), in modo tale da destinare la parte più corposa del testo alla ricostruzione biografica di quest'ultimo. La scelta di privilegiare il punto di vista dell'amico di Romand è funzionale a orientare emotivamente il testo e a esplicitare la struttura soggiacente a *L'Avversario*: attraverso Luc, Carrère può alludere alla

185. M.-P. Huglo, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, cit., par.14.

186. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.16.

187. Ivi, p.22.

188. Ivi, p.15.

quotidianità pre-evento che intende raccontare, all'interruzione e poi alla ricostruzione di quest'ultima. In tal senso, il secondo capitolo è strutturato sulla tensione di eccezionale e standard, i cui poli sono significativamente posti in sede incipitaria e conclusiva: «Il lunedì, poco dopo, le quattro del mattino, Luc Ladmiral è stato svegliato da una telefonata» e, alla fine, «La domenica uno dei sei fratelli di Luc ha detto che Sophie aveva bisogno di un nuovo padrino. Si è offerto, e le ha chiesto solennemente se accettava. Quella cerimonia familiare ha segnato l'inizio del lutto»¹⁸⁹. La straordinarietà dell'evento, espressa soprattutto a inizio paragrafo attraverso le novità contestuali dovute alla strage («Si chiedevano tutti la stessa cosa: come abbiamo fatto a vivere così a lungo accanto a quest'uomo senza sospettare nulla?»¹⁹⁰), si contrappone a una dimensione temporale ciclica, veicolata attraverso la ritualità dei gesti e l'uso dell'imperfetto iterativo («La prima sera il gruppo degli amici si era ritrovato dai Ladmiral, e così ogni sera per una settimana. Restavano lì fino alle tre [...]. Si dimenticavano di mangiare, bevevano troppo. [...] Ciascuno di loro andava almeno una volta al giorno alla polizia [...], e poi ne parlavano tutta la notte, formulavano ipotesi»¹⁹¹). Carrère inaugura, così, una dinamica tematica, per cui il male è un fenomeno endogamico che si sviluppa all'interno di un contesto conosciuto, amicale e familiare, e una dinamica strutturale, per cui l'evento eccezionale è progressivamente e variamente ricollocato all'interno di una routine poco dissimile da quella di partenza.

La contrapposizione tra evento tematicamente eccezionale e resa stilisticamente neutra torna anche nella narrazione impersonale dei cinque assassini. Il gesto straordinario di Romand è ridimensionato dalla sua stessa

189. Ivi, p.11 e p.25.

190. Ivi, p.21.

191. Ivi, p.17.

serialità¹⁹², resa anche testualmente da Carrère attraverso la ripetizione di frasi e blocchi narrativi simili, e dalla pratica, sottolineata dal narratore, dell'*undoing*:

L'aveva [Caroline] coperta con il piumone.

[...] l'ha avvolto [il padre] nel copriletto di velluto a coste color vinaccia.

[...] prima di avvolgerla [la madre] in un copriletto verde.

[...] lo ha coperto [il cane] con una trapunta azzurra¹⁹³.

Dopo essersene servito, è andato in bagno a lavarlo [il mattarello] accuratamente, in modo da togliere qualsiasi traccia di sangue visibile a occhio nudo, poi l'ha rimesso a posto.

Tornato al pianterreno, ha ripulito la carabina con l'acqua fredda, perché il sangue con l'acqua fredda se ne va più facilmente, poi l'ha riposta nella rastrelliera.¹⁹⁴

Come aveva fatto salire i figli al primo piano, uno alla volta, così ha fatto con i genitori¹⁹⁵.

Inoltre, questi gesti si inseriscono senza sforzi all'interno della quotidianità di Romand, la cui resistenza è esplitata, ancora una volta, attraverso l'accostamento degli omicidi ai gesti rituali di quest'ultimo: prima della strage

192. E. Brière, *Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'adversaire d'Emmanuel Carrère?*, in «temps zéro», n° 1, 2007, online, <http://tempszero.contemporain.info/document78>, [ultima cons. 27/10/23].

193. E. Carrère, *L'Avversario*, p.126, p.128, p.128 e p.129.

194. Ivi, p.124 e p.129.

195. Ivi, p.127.

«come tutte le sere, ha chiamato i genitori per augurarli la buonanotte»; dopo aver ucciso Florence, «ha messo nel videoregistratore la cassetta dei Tre porcellini, ha preparato le scodelle con latte e Coco Pops» per Antoine e Caroline; dopo aver sparato a questi ultimi è andato in edicola a comprare «“L'Équipe” e “Le Dauphiné libéré”, e la giornalista non ha notato in l[u]i nulla di strano»; dopo aver massacrato i propri genitori, dice: «Lasciando Clairvaux, mi è venuto spontaneo girarmi per guardare la porta di casa. Lo facevo sempre, perché i miei genitori erano vecchi e malati e ogni volta pensavo che forse non li avrei più rivisti»; terminata la strage, «come sempre quando rincassava, ha strappato la pagina del calendario e ha ascoltato la segreteria»¹⁹⁶.

Se il narratore emotivo, come abbiamo visto, cerca di comprendere e immaginare la psicologia di Romand, ricostruendo dall'interno la sua solitudine e il suo struggimento, quello impersonale, invece, rende conto dell'esteriorità di questa esistenza, recuperando i gesti quotidiani del protagonista. Nel farlo Carrère rinuncia allo sguardo retrospettivo utilizzato da Capote e Siti e predilige una narrazione neutra capace di mostrare acriticamente l'ambiente all'interno del quale si è formato il protagonista e, quindi, il suo *modus vivendi*. La menzogna quasi ventennale di Romand è contestualizzata attraverso la ricostruzione dell'infanzia di quest'ultimo, trascorsa a rispettare la paradossale regola paterna, per cui bisogna sempre dire la verità e dissimulare le emozioni che potrebbero destare preoccupazione¹⁹⁷. Tuttavia, tale ricostruzione non è funzionale a una caratterizzazione tragica, quanto piuttosto a

196. Ivi, p.122, p.124, pp.126-127, p.129, p.134.

197. «un Romand ha una parola sola, un Romand è limpido e cristallino come acqua di fonte. [...] però certe cose, anche se erano vere, non andavano dette. Non bisognava amareggiare gli altri, né vantarsi dei propri successi o delle proprie virtù», Ivi, pp.42-43.

veicolare l'abitudine menzognera di Romand e a mostrare la modalità meccanica e dogmatica con cui quest'ultimo aderisce, annullandosi, a qualsiasi tipo di comportamento imposto. La ricostruzione neutrale della vita di Romand restituisce al protagonista un'esistenza che precede l'evento culminante della strage e contestualizza quest'ultima, mostrando come il personaggio agisca in una quotidianità umana e condivisibile solitamente preclusa al mostro. Da un punto di vista stilistico e narratologico, la narrazione impersonale si serve, in questo caso, di due dinamiche narrative, per cui al racconto della pianificazione e del protrarsi della menzogna segue sempre la descrizione degli effetti concreti di quest'ultima, espressi ricorrendo a immagini, azioni e gesti routinari. Dimensione menzognera e dimensione quotidiana possono essere accostate attraverso il ricorso a due sequenze narrative differenti:

dal 1975 al 1986 [...] ogni autunno riceve dalla segreteria dell'università una nuova tessera studentesca e dalla segreteria di facoltà sempre la stessa lettera, firmata dal preside, che gli vieta di ripresentarsi a settembre.

E dopo qualche riga:

Lui seguiva le lezioni, frequentava la biblioteca universitaria. Aveva sulla scrivania gli stessi manuali e le stesse dispense degli altri, e continuava a prestare i suoi appunti ai compagni meno diligenti¹⁹⁸.

Oppure nello stesso giro di frase:

198. Ivi, p.66 e p.67.

Così Romand ha portato a termine l'intero ciclo di studi in Medicina, solo che non sosteneva gli esami e non frequentava i reparti ospedalieri¹⁹⁹.

O, ancora, omettendo o sottintendendo la pianificazione:

Caroline è nata il 14 maggio 1985, Antoine il 2 febbraio 1987. In entrambe le occasioni il loro papà ha portato a casa magnifici regali da parte dei suoi capi dell'OMS e dell'INSERM, i quali da allora non hanno mai dimenticato un compleanno. Pur senza conoscerli, Florence gli scriveva lettere di ringraziamento che il marito s'incariava di trasmettere²⁰⁰.

In questo modo, Carrère riesce a veicolare l'abitudine alla menzogna del personaggio e, soprattutto, il perdurare di quest'ultima all'interno di una quotidianità che, lungi dall'esserne intaccata, è costruita proprio a partire dalla realtà virtuale costruita dal protagonista. Infine, questa dimensione quotidiana è, a sua volta, veicolata dal narratore ricorrendo a un immaginario noto e familiare e a formule sintattiche che inseriscono Romand all'interno di un orizzonte comune e condiviso²⁰¹: la sua bugia primordiale è paragonata a quella di Antoine Doinel in *Les Quatre Cents Coups*²⁰², la sua doppia vita ricorda quella del protagonista di *L'emploi du temps*²⁰³, il suo comportamento di fronte all'inevitabile catastrofe è uguale a quello di un qualsiasi

199. Ivi, p.68.

200. Ivi, p.69.

201. M.-P. Huglo, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, cit., par.19.

202. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.60.

203. Ivi, p.78.

giocatore di scacchi che sa di aver perso²⁰⁴. Analogamente, frasi quali «come me, come Luc, come tutti i giovani padri, quando è nata sua figlia Jean-Claude ha comprato una macchina fotografica, e si è messo entusiasticamente a scattare ritratti di tutta la famiglia»²⁰⁵, brani in cui il narratore spiega che il protagonista «Sosteneva la sua lotta per la difesa degli animali, era membro della sua fondazione, della Società Protezione Animali, di Greenpeace e di Handicap international, ma anche del club Prospettive e realtà di Bellegarde, del golf di Divonne-les-Bains e dell'Automobile Club dei medici»²⁰⁶, l'uso del pronome impersonale francese 'on', in luogo del nome proprio del protagonista («On s'y calfeutre, on allume têt, on surveille la grande rue derrière les rideaux de gaze et le brouillard»²⁰⁷) contribuiscono a riportare «l'estraneità di Romand su un territorio conosciuto, 'normalmente' condiviso, che ricomponne, attraverso le *micro-fictions*, l'esperienza mostruosa alla luce di una ritrovata misura comune»²⁰⁸.

3.1.3. Il narratore metanarrativo

Il narratore metanarrativo gestisce la scrittura del libro. Questa istanza narrativa coincide con quella autoriale, garante di veridicità senza per questo rinunciare alla finzione o, almeno, alla manipolazione del testo²⁰⁹. Il narratore me-

204. Ivi, pp.113-114. Questi e altri esempi sono citati da M.-P. Huglo, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, cit., par.19.

205. E. Carrère, *L'Adversaire*, cit., p.70.

206. Ivi, p.73.

207. E. Carrère, *L'Adversaire*, cit., p.59.

208. M.-P. Huglo, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, cit., par.19.

209. Sulla finzione in *L'Avversario* rimando ancora, tra tutti, a F. Wagner, *Le 'roman' de Romand*, che affronta puntualmente la questione. L'invenzione in letteratura viene affrontata esplicitamente da Carrère in *Il Regno* e *Yoga*, nel primo attraverso la

tanarrativo si palesa commentando le varie fasi di scrittura dell'opera, e compare massicciamente all'inizio e alla fine del libro: nella prima parte dichiara le proprie intenzioni poetiche e palesa i propri dubbi morali ed etici a proposito di questo progetto letterario; nell'ultima spiega i motivi per cui rinuncia al libro nel 1996 e decide, poi, di tornare a scriverlo nel 1998. Anche questa voce narrante contribuisce alla creazione di uno spazio di condivisione, veicolando una precisa posizione morale.

Come abbiamo visto, Carrère giustifica la propria scrittura attraverso la possibilità che «tutto ciò che è accaduto, perfino l'estrema infelicità e l'estremo male, diventerà comprensibile ai nostri occhi»²¹⁰, e insiste più volte sulla difficoltà percepita durante la gestazione dell'opera. La decisione di raccontare la vicenda di Romand è descritta come una scelta sofferta e complessa, a lungo rimuginata: la lettera che l'autore-narratore scrive a quest'ultimo è «la più difficile che abbia scritto in vita mia»²¹¹; la scrittura di *La settimana bianca* una vera e propria liberazione da «quel genere di ossessioni [...] Cominciavo a sentirmi vivo»²¹²; la risposta tardiva di Romand, che riapre la possibilità di scrivere *L'Avversario*, è percepita come la disposizione di un destino nefasto («E invece ero stato scelto [...] da quella storia atroce, senza volerlo mi ero messo sulla stessa lunghezza d'onda dell'uomo che ne era responsabile. Avevo paura»²¹³). L'atteggiamento ambivalente mostrato dall'autore-narratore nei confronti di Romand, per cui questo è contemporaneamente

tensione romanzesca dell'evangelista Luca, nel secondo attraverso la sua stessa scrittura, sedicente vera, ma dichiaratamente manipolata per questioni di *privacy* in questo specifico testo.

210. Ivi, p.35.

211. Ivi, p.29.

212. Ivi, p.31.

213. Ivi, p.37.

destinatario di sentimenti empatici e di ripulsa²¹⁴, è funzionale alla creazione di un'istanza narrativa moralmente affidabile che, lungi dall'essere scandalosa e scandalizzante, è al contrario capace di discernere tanto l'atrocità del gesto del protagonista²¹⁵, quanto l'umanità che pure risiede nella sua esistenza. Se il narratore emotivo filtra l'esperienza di Romand proponendosi come termine medio tra quest'ultimo e chi legge, mentre quello impersonale ricostruisce la sua quotidianità esteriore naturalmente condivisibile, il narratore metanarrativo tiene insieme queste due istanze legittimandole, promuovendo uno spazio narrativo moralmente affidabile all'interno del quale l'autore può portare avanti la propria inchiesta.

Queste tre voci narrative si alternano all'interno dell'opera e caratterizzano simultaneamente un personaggio la cui eccezionalità non è mai annichilita dalla voce narrante. Al contrario, il carattere anomalo dell'esistenza di Romand è costantemente avvicinato, messo in prospettiva e decostruito, senza per questo essere annullato. Proponendo una narrazione emotivamente orientata ma anche attenta alla ricostruzione fattuale della vicenda, Carrère avvia un discorso soggettivo per cui il fatto di cronaca non è più importante per la sua natura eminentemente romanzesca, ma soprattutto per la sua capacità di mostrare, attraverso un evento estremo, elementi tipici di una data epoca, di un preciso contesto sociale, culturale e antropologico. La figura del narratore omodiegetico è lo strumento privilegiato attraverso cui raccontare questo processo di riflessione

214. Ivi, pp.36-37.

215. Le ultima pagine del testo sono, in tal senso, emblematiche: l'autore-narratore non riesce a mostrarsi accondiscendente nei confronti della conversione di Romand e non è capace di provare verso quest'ultimo «quell'affetto così semplice, così naturale, ammirevole e al tempo stesso quasi mostruoso» dei volontari del carcere. Ivi, pp.160-169.

e interrogare la vicenda per la sua dimensione mostruosamente ordinaria.

3.2. *Jean-Claude Romand: un personaggio tipico*

La straordinarietà di Jean-Claude Romand è ampiamente tematizzata all'interno del secondo capitolo: la strage interrompe la routine di Luc Ladmiral e di tutti gli abitanti di Prévessin; la mostruosità dell'omicidio può essere verbalizzata solo sostituendo al nome proprio uno spersonalizzante pronome indefinito («Qualcuno li aveva uccisi, qualcuno aveva fabbricato le prove per incolparlo di quei delitti»²¹⁶); la menzogna deve esser necessariamente motivata da una verità tanto terribile quanto grandiosa («traffico di armi, valuta, organi, stupefacenti. Di una vasta organizzazione criminale attiva nel blocco socialista ormai in sfacelo. Della mafia russa»²¹⁷). Il narratore riporta i titoli deumanizzanti dei giornali («Chi poteva immaginare che quel bambino additato a esempio sarebbe diventato un mostro?»; «Non capita tutti i giorni di vedere il volto del diavolo»²¹⁸) e riferisce, puntualmente, lo stordimento e l'incredulità delle persone vicine al protagonista, veicolando la ricezione più comune di un fatto di cronaca di questo tipo: Romand, identificato come mostro, è immediatamente espulso dal consorzio umano e relegato in una indicibile dimensione altra («Non lo chiamavano nemmeno Romand. Lui si trovava da qualche parte, al di fuori della vita, al di fuori della morte, senza più un nome»²¹⁹).

La mediocrità di Romand, resa a livello discorsivo attraverso l'intervento dei tre narratori analizzati nel precedente paragrafo, si rivela, a livello di trama, mediante il progressivo disvelamento della superficialità ontologica

216. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.19.

217. Ivi, p.18.

218. Ivi, p.23 e p.38.

219. Ivi, p.22.

del personaggio. L'inchiesta di Carrère su Romand prende avvio dalla volontà dell'autore di ricercare «un banale incidente, un'ingiustizia» che, come dichiarato proprio dal protagonista nel biglietto di addio agli amici scritto prima di tentare il suicidio, «possono provocare la follia»²²⁰. L'assunto iniziale di Carrère si basa su una fallace equivalenza tra verità e reale («di norma una bugia serve a nascondere una verità, magari qualcosa di vergognoso, ma reale»²²¹), per cui basterebbe indagare sotto la menzogna quasi ventennale di Romand per scoprire il senso della sua esistenza. Tuttavia, il confronto con il protagonista e con la sua biografia demolisce progressivamente questa convinzione, rivelando una coscienza unidimensionale, appiattita su una menzogna paradossalmente reale.

Come Nicolas, anche Romand ricorre alla bugia per sostituire alla realtà fattuale, percepita come insoddisfacente e ineffabile, una realtà virtuale più controllabile e comunicabile. Nel caso del protagonista di *L'Avversario*, questo processo di sostituzione si basa su un preciso schema gerarchico, per cui la realtà delle cose concrete è superiore e preferibile a quella del pensiero astratto, inverificabile e indescrivibile. Si tratta di un modello interpretativo imposto a Romand sin dall'infanzia²²² e

220. Ivi, p.260.

221. Ivi, p.78.

222. «Usciva poco, non parlava con nessuno tranne che con i genitori. Doveva confortarli nella convinzione che la sua malattia era di origine fisica, perché qualsiasi forma di dubbio o di malinconia sarebbe stata interpretata come un capriccio»; «I suoi genitori possedevano soprattutto libri 'pratici', volumi sui boschi e sull'arte di tenere la casa, qualche opera religiosa e uno scaffale intero dedicato alla seconda guerra mondiale. Diffidavano dei romanzi»; «[...] in quella famiglia era difficile distinguere tra la sofferenza psichica, rigorosamente proibita, e le sue manifestazioni organiche, che erano invece autorizzate», Ivi, pp.47-49.

soggiacente sia alla macromenzogna del Dottor Romand, sia alle molte *microfictions* che si dispongono intorno a quest'ultima: la depressione giovanile, dovuta a un rifiuto amoroso, si trasforma in un finto braccio ingessato che gli impedisce di sostenere l'esame di passaggio al terzo anno di medicina; il bisogno di attenzione da parte dei compagni diventa un rapimento inventato con conseguente aggressione fisica; la menzogna claustrofobica e corrosiva, per cui è uno stimato ricercatore dell'OMS, è simbolizzata dal linfoma di Hodgkin, «una malattia capricciosa, dall'evoluzione imprevedibile, grave ma non necessariamente fatale, che non impedisce a chi ne è affetto di condurre per anni una vita normale»²²³. L'emozione astratta è sublimata e poi definitivamente annichilita attraverso un fenomeno concreto e dimostrabile, per cui la bugia diventa, in tal senso, un dispositivo narrativo utile per rielaborare definitivamente la realtà fattuale. Non si tratta, infatti, di una sovrapposizione della finzione sul reale, per cui sotto la prima resisterebbe una verità originale recuperabile, ma di una paradossale coincidenza delle due dimensioni, come nel caso dell'aggressione, dall'incerto statuto di realtà. Nemmeno l'io di Romand trattiene la dicotomia vero/falso e, proprio come la realtà che genera, si appiattisce su una versione menzognera che corrode e fagocita gli autentici elementi di partenza, eliminandoli definitivamente. La sua sospettata duplicità iniziale si rivela, per questo, illusoria: la bugia sotto la quale intende indagare Carrère non nasconde niente²²⁴ («Sotto il falso dottor Romand non

223. Ivi, pp.64-65.

224. Nella versione originale questa assenza di io è resa attraverso il ricorso costante al colore bianco: «Je pensais au grand vide blanc qui s'était petit à petit creusé à l'intérieur de lui jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cette apparence d'homme en noir, ce gouffre d'où s'échappait un courant d'air glacial», pp. 56-57; «Mais il n'y avait pas d'autre scène, pas d'autre public devant qui jouer l'autre rôle. [...] Il retournait à l'absence, au

c'era un vero Jean-Claude Romand»²²⁵; «Uscire dalla pelle del dottor Romand significava ritrovarsi senza pelle. Più che nudo: scorticato»²²⁶) e il vuoto della sua esistenza, lungi dall'essere un incidente di percorso, si rivela essere «l'unica esperienza della sua vita. La sola che abbia mai conosciuta [...] anche prima di ritrovarsi al bivio»²²⁷.

La risposta positiva di Romand alla proposta editoriale di Carrère e la sua finale conversione al cattolicesimo vanno rilette alla luce di questo schema, e quindi in quanto possibili rielaborazioni narrative del proprio gesto estremo: la prima potrebbe farne un personaggio tragico, «vittima sventurata di forze demoniache»²²⁸; la seconda gli propone il ruolo «del grande peccatore che espia recitando il rosario»²²⁹. Alla fine di *L'Avversario*, il protagonista riconosce l'inconsistenza del proprio io²³⁰; contemporaneamente, il narratore comprende l'errore della propria iniziale equivalenza e riconosce la mediocrità ontologica di Romand, la cui impostura, lungi dal nascondere un residuo di profonda

vide, au blanc, qui n'était pas un accident de parcours mais l'unique expérience de sa vie», p. 101; «Ce défaut d'accès à vous même, ce blanc qui n'a cessé de grandir à la place de celui qui en vous doit dire 'je'», p. 204. E. Carrère, *L'Adversaire*, cit..

225. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.78.

226. Ivi, p.104.

227. Ivi, p.79.

228. Ivi, p.33.

229. Ivi, p.153.

230. «Il fatto che lei non riesca a parlare della mia storia in prima persona mi sembra in parte legato alla difficoltà che ho io a parlare di me stesso in prima persona. Quand'anche riuscissi a ottenere questo risultato, sarà comunque troppo tardi, ed è terribile pensare che se a suo tempo avessi avuto accesso a quell'io e di conseguenza al 'tu' e al 'noi', avrei potuto dire loro tutto quello che avevo da dire senza che la violenza rendesse impossibile ogni dialogo», Ivi, p.159.

autenticità, non è altro che «una misera commistione di cecità, disperazione e vigliaccheria»²³¹.

Nelle prime pagine di *L'Avversario*, Carrère parla di Romand come di «un uomo spinto agli estremi da forze che non controlla», «un uomo al quale è accaduto qualcosa di agghiacciante»²³², e sembra costruire per quest'ultimo una narrazione tragica, per cui il protagonista sarebbe vittima di un destino nefasto e tiranno. La tragicità del personaggio è, tuttavia, immediatamente inficiata dalla scoperta della natura pure truffaldina dell'impostura di quest'ultimo: Romand non è solamente un uomo che, spinto da «un'oscura fatalità», ha ucciso tutti i membri della propria famiglia, ma anche «un piccolo imbrogliatore che per prudenza si sceglie le vittime, persone anziane e ingenui, nella cerchia familiare, e che per garantirsi l'impunità spinge il suocero giù dalle scale»²³³. Non solo, l'istanza maligna, che alla fine sembra prendere il sopravvento colmando il vuoto di Romand²³⁴, è rielaborata dallo stesso autore in *Il Regno*²³⁵ come dimensione tutt'altro che straordinaria²³⁶:

In ciascuno di noi c'è una finestra spalancata sull'inferno [...], *L'Avversario* è uno dei nomi che nella Bibbia viene attribuito al diavolo. Quando ho dato questo titolo

231. Ivi, p.168.

232. Ivi, p.30 e p.33.

233. Ivi, p.84.

234. E. Rabaté, *Lecture de L'Adversaire, d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction*, in *Faire effraction dans le réel*, cit., p.293.

235. Sul rapporto tra *Il Regno* e *L'Avversario* sei vedano almeno F. Lorandini, «Dire quelque chose de 'ma' vérité». Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo, cit.; A. Cinquegrani, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, cit..

236. Analogamente, il titolo dell'opera allude proprio a questa non alterità del protagonista, E. Rabaté, *Lecture de L'Adversaire, d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction*, p.292.

al mio libro non volevo riferirmi allo sventurato Jean-Claude Romand, ma a un'istanza presente in lui come in ciascuno di noi, con la differenza che in lui ha preso il sopravvento. Noi siamo abituati ad associare il Male alla crudeltà, al desiderio di nuocere, al piacere di veder soffrire gli altri. In Romand non c'era niente del genere, a detta di tutti era una persona gentile, che desiderava compiacere gli altri e temeva di dar loro un dispiacere, e lo temeva a tal punto che ha preferito sterminare la famiglia piuttosto che essere costretto a farlo²³⁷.

Come *fait divers*, l'*affaire Romand* è l'«infrazione di una norma (giuridica, statistica, etica, naturale, logica, ecc.)», l'«evento eccezionale, che sopravviene in modo imprevedibile nel mondo quotidiano»²³⁸, quindi generato e operante all'interno di quest'ultimo. Carrère lo recupera con lo scopo di lavorare su questi due poli opposti, sfruttando un fatto di cronaca che «interrogato in un certo modo, può rivelare il mostruoso ordinario»²³⁹. È in questo senso che Carrère, come Siti, si interroga consapevolmente sui poteri della letteratura, che diventa così uno strumento attraverso cui svelare e contrapporsi alle narrazioni spettacolarmente mostruose dei mass-media. In *L'Avversario*, lo scrittore francese mette a punto una serie di tecniche e

237. E. Carrère, *Il Regno*, cit., cap III, par.39.

238. Ph. Hamon, *Introduction. Fait divers et littérature*, in «Romantisme», XXVII, 1997, 97, p.7, (corsivo nostro).

239. P. Tamassia, *Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Avversario di Emmanuel Carrère*, cit., p.190. E. Brière, *Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'indivisible dans L'adversaire d'Emmanuel Carrère?*, cit.; J.-Y. Tadie, B. Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, pp.321-338; D. Viart, *Fiction et faits divers*, cit., pp.235-251; P. Tamassia *Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Avversario di Emmanuel Carrère*, cit.; E. Brière, *Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis*, in «Études littéraires», vol.40, 3, 2009, pp.157-171.

un immaginario destinati ad avere fortuna, proponendosi come punto di riferimento per chi intende problematizzare la cronaca e, più in generale, l'agire umano.

4. Dopo L'Avversario: Cercas, Luzzatto, Albinati e Lagioia

La narrazione in prima persona, che soggettivizza una storia che si vorrebbe oggettiva, è la grande novità che Carrère apporta al genere della *non-fiction*. Con *L'Avversario*, le questioni che presiedevano *A sangue freddo* e che Capote aveva deciso di relegare al peritesto (rapporto ambiguo con i protagonisti, eticità del gesto creativo, esplicitazione dell'universalità dell'evento) entrano prepotentemente nella narrazione, facendosi esse stesse materiale narrativo. Il testo non ospita più, in tal senso, una prosa limpida e cristallina, gestita da un narratore silente e onnisciente, ma lascia spazio a un discorso soggettivo, privato, spesso incoerente. Alessandro Cinquegrani ha letto l'ingombrante presenza della figura dell'autore-narratore in *L'Avversario* come il mezzo attraverso cui Carrère resiste al rischio di «considerarsi o percepirsi come un involucro vuoto»²⁴⁰, alla stregua del suo protagonista, e ha ragionato sulla possibilità di interpretare il testo come sintomo e risposta di quell'angoscia di derealizzazione²⁴¹ che attanaglia tanta narrativa contemporanea²⁴². Analogamente, Riccardo

240. A. Cinquegrani, *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, in «ODRADEK», vol. 2, 1, 2016, p.66.

241. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

242. Soprattutto per la letteratura italiana contemporanea: R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005; D. Giglioli, *Senza trauma*, cit.; R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.; G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp.39-138; per un discorso più ampio, che coinvolga anche le altre arti, può essere un ottimo punto di partenza «allegoria», 57, gennaio-giugno, 2008; infine, sul discorso del ritorno alla realtà torna anche F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino,

Castellana, parlando di «funzione Carrère» e ragionando panoramicamente sul rapporto tra *fiction* e *non-fiction* nella letteratura contemporanea, ha osservato come l'utilizzo della forma romanzo da parte della *biofiction* contemporanea sia un modo attraverso cui tornare «su un nodo che il postmoderno aveva risolto gordianamente: quello del rapporto tra finzione e documento, e del documento come elemento di mediazione tra scrittura e realtà»²⁴³. Molte, infatti, sono le opere che hanno poi cercato di replicare le strategie narrative di *L'Avversario*, trasformando quest'ultimo in una sorta di testo apripista²⁴⁴ di un nuovo tipo di *non-fiction novel*, caratterizzato proprio dall'ingombrante presenza della figura autoriale e dal rapporto di prossimità che questa intrattiene, e poi spettacolarizza, con il proprio materiale narrativo.

In questo paragrafo ci concentreremo su quattro opere scritte negli ultimi vent'anni che più o meno esplicitamente fanno riferimento ai testi analizzati fino ad ora: *L'Impostore* di Javier Cercas, *Max Fox o le relazioni pericolose* di Sergio Luzzatto, *La scuola cattolica* di Edoardo

Einaudi, 2007 e D. Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent*, cit.. In generale, l'accesso dibattito sul rapporto tra *fiction* e *non-fiction* nel romanzo contemporaneo tornano: C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit.; R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, cit.; L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo italiano*, cit., e *Storiografie parallele*, cit..

243. R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., pp.149-150.

244. Come mostrato da Viart e Vercier in *La littérature française au présent*, cit., l'uso che Carrère fa del *fait divers* è comune a molti altri autori del panorama francese, eppure, come vedremo, è proprio *L'Avversario* il testo di riferimento degli scrittori contemporanei che approcciano questo specifico genere letterario; non a caso, come già detto, Riccardo Castellana in *Finzioni biografiche*, cit., parla di “funzione Carrère”.

Albinati e *La città dei vivi* di Nicola Lagioia²⁴⁵. Lo scopo non è fornire un'analisi esaustiva di ogni opera, ma osservare in che modo queste ricorrono alla dialettica di eccezionale e standard e storicizzare la parte più estrema della parabola che abbiamo iniziato a tracciare con *A sangue freddo*. La scelta di questo corpus, che sembra problematicamente cedere troppo spazio alla letteratura italiana contemporanea, è motivata anzitutto dalla soddisfazione, da parte dei testi, di precisi requisiti fondamentali, quali la narrazione in prima persona e la presenza del personaggio uno e trino di autore-narratore-personaggio. Inoltre, ogni opera consente di osservare un diverso stadio della dialettica di eccezionale e standard: Cercas e Luzzatto recuperano esplicitamente i modelli di partenza, citandoli nel testo, ma mentre il primo continua a interrogare la forma che ha scelto di replicare, per il secondo quest'ultima è già diventata maniera; le opere di Albinati e Lagioia, che condividono gli stessi temi ma differiscono a livello formale, ci consentono di osservare quando e come la caratterizzazione in esame non riesce a produrre personaggi credibili.

4.1. *Il demone della menzogna: L'impostore e Max Fox*

1. Nel 2014 Javier Cercas pubblica, nella collana *Literatura della Random House*, *El impostor*²⁴⁶, la cui copertina non reca nessuna etichetta di genere. Al contrario, il paratesto dell'edizione italiana pubblicata nel 2015 da Guanda ci fornisce tre possibili categorizzazioni: 'romanzo', immediatamente sotto il titolo, e «romanzo vero» e «mirabile opera di finzione» nella quarta di copertina. La finzione a cui allude quest'ultima, tuttavia, non è «frutto della

245. J. Cercas, *El Impostor* (2014), trad. it. *L'impostore*, Milano, Guanda, 2015; S. Luzzatto, *Max Fox o le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019 (d'ora in poi solo *Max Fox*); E. Albinati, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016; N. Lagioia, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020.

246. J. Cercas, *El impostor*, Barcellona, Random House, 2014.

fantasia dell'autore», ma va attribuita a Enric Marco, protagonista del libro, il quale per la più gran parte della sua esistenza ha finto di essere un sopravvissuto dei lager nazisti, arrivando a ricoprire, per questo motivo, la carica di Presidente dell'Amical de Mauthausen, associazione che raccoglie tutti i deportati spagnoli. Per quanto lo stesso autore riconosca la difficoltà quasi insormontabile di recuperare la vera storia del suo protagonista²⁴⁷, cancellata o irrimediabilmente corrotta da una menzogna trentennale, risulta tuttavia incongruo etichettare *L'impostore* come romanzo a partire da questa finzione di secondo grado, ignorando la volontà anche documentaria di chi scrive²⁴⁸. Allo stesso modo, però, risulta problematico parlare di biografia o storia vera *tout court*, sia perché la vita di Marco è raccontata a partire proprio dalla testimonianza di quest'ultimo, non sempre verificabile, sia perché la vicenda è filtrata dalla soggettività di un narratore, coincidente con l'autore²⁴⁹, che, lungi dall'essere un cronista oggettivo, si inserisce nella narrazione commentando attraverso il proprio privato gli eventi raccontati. La figura del narratore-autore domina la narrazione al pari del protagonista: il testo si apre significativamente con l'«io» di Cercas e alterna i capitoli dedicati alla storia di Marco con i capitoli destinati al racconto di come l'autore ha approcciato questa vicenda e ha deciso di scriverne.

247. J. Cercas, *L'impostore*, cit., p.19 e p.312.

248. Nel 2016 Cercas accetta che *L'Impostore* possa essere considerato un romanzo nonostante «sia privo di finzione», tenendo conto «che negli ultimi si sta acclimatando un po' ovunque un modello più libero, più plurale, più aperto e più flessibile di romanzo [...] che continua a conquistare territori nuovi», J. Cercas, *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016.

249. Come in *L'Avversario* abbiamo la citazione nel testo di altre opere pubblicate da Cercas stesso e dettagli biografici che possono essere verificati come appartenenti a quest'ultimo.

La prossimità con *L'Avversario* si manifesta, da un punto di vista strutturale, nell'analoga funzione dell'auto-re-narratore e nella gestione dell'intrigo per blocchi narrativi paralleli; da un punto di vista tematico, la somiglianza con l'opera di Carrère emerge, invece, per la centralità del topos della menzogna e per l'affinità ricercata tra Marco e Romand²⁵⁰. Inoltre, lo stesso Cercas recupera esplicitamente la lezione di Carrère e Capote (richiamato più volte anche successivamente) per ragionare, a partire dalle loro diverse soluzioni narrative, su come rappresentare il rapporto con il proprio protagonista:

Ha ragione Carrère? Si è salvato come persona, oltre che come scrittore – anche *L'avversario* è un capolavoro – includendosi nel suo racconto dell'impostura criminale di Jean-Claude Romand? Mi sarei salvato anch'io, come scrittore e come persona, se [...] non raccontavo in terza ma in prima persona il mio rapporto con il protagonista del mio libro, senza ripudiare i dubbi e i dilemmi morali che affrontavo scrivendolo, così come aveva fatto Carrère? L'argomentazione di Carrère non era forse brillante e consolatoria, ma falsa, per non dire truffaldina? Non era forse una maniera di comprare legittimità morale per autorizzarsi a fare con Jean-Claude Romand quello che Capote aveva fatto con Dick Hickock e Perry Smith

250. Oltre al generico gesto del mentire, i due personaggi presentano delle precise coincidenze biografiche: Marco, come Romand, viene licenziato e non dice niente alla propria famiglia, allo stesso modo del suo corrispettivo francese finge ogni giorno di andare a lavoro e commette furti vari per sopperire all'assenza di uno stipendio. Alla fine, però, Marco viene scoperto e arrestato in tempi relativamente brevi. Come Romand è un «delinquente comune» e un «piccolo imbrogliatore», J. Cercas, *L'impostore*, cit., pp.166-168.

e quello che io volevo fare con Enric Marco, e per farlo inoltre con la coscienza pulita e senza danni personali?²⁵¹

Cercas problematizza la soluzione di Carrère, ma decide comunque di adottarla e di testarne la resistenza rendendola ancora più esplicita all'interno del testo. Se infatti l'autore di *L'Avversario* liquida i propri dubbi morali nei primi paragrafi dell'opera, Cercas, al contrario, innerva la narrazione proprio su questi ultimi. Centrale già nel racconto *Il movente* del 1987²⁵², il rapporto tra la moralità dello scrittore e la moralità della persona che presiede a quest'ultimo trova, infatti, una sua rappresentazione esplicita in *L'Impostore*, determinando sia la struttura del testo che la caratterizzazione del protagonista. Da una parte, i capitoli metanarrativi riflettono sui risvolti etici e morali di raccontare una storia del genere e problematizzano l'ambigua affinità elettiva che lega il personaggio al narratore-autore; dall'altra, l'immoralità del proprio gesto creativo, percepita inizialmente da Cercas, e la necessità di giustificarlo determinano una caratterizzazione prima mostruosa e poi più umana del personaggio di Enric Marco.

Come Carrère, anche Cercas motiva la scrittura attraverso un apparentemente inspiegabile coinvolgimento personale («concepì immediatamente l'idea di scrivere su di lui, come se avvertissi che in Marco c'era qualcosa che mi riguardava profondamente»²⁵³), ma se nel testo francese questa perturbante prossimità con il proprio protagonista è debitamente costruita dall'autore, in quello spagnolo essa pare, al contrario, una condizione coatta, a cui il narratore vuole contemporaneamente cedere e resistere. Cercas sente, *malgré soi*, di condividere con Marco la stessa identità di impostore («avevo scelto la letteratura per condurre

251. Ivi, p.165.

252. A. Cinquegrani, *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, cit., pp.68-77.

253. J. Cercas, *L'Impostore*, cit., p.14.

un'esistenza libera, felice e autentica e invece ne conducevo una falsa, schiava e infelice, [...] ma in realtà non ero che un impostore»²⁵⁴) e, in quanto essere umano, cerca di respingere ed esorcizzare tale rivelazione, prima abbandonando più volte il progetto narrativo, poi riservando al suo protagonista un atteggiamento «freddo, teso, fiscale e reticente, come se non riuscissi a superare la ripugnanza che Marco mi ispira, o come se non volessi farlo, o forse come se temessi di farlo»²⁵⁵. In quanto scrittore, invece, Cercas riconosce in Marco un personaggio ideale²⁵⁶ e nella sua storia un richiamo quasi fatale e inderogabile («mi dissi che forse soltanto un impostore poteva raccontare la storia di un altro impostore e che, se io ero davvero un impostore, forse nessuno poteva raccontare meglio di me la storia di Marco»²⁵⁷). Da questo duplice atteggiamento deriva una soluzione di compromesso, per cui il narratore-autore decide di scrivere di Marco, ma di farlo assumendo un atteggiamento «ipocrita e ridicolo, una posa filisteica da inquisitore o catechista che in più di un'occasione mi portò a pretendere da Marco che riconoscesse il male fatto con le sue menzogne e se ne pentisse»²⁵⁸.

In un primo momento, la prossimità che Cercas riconosce con il suo protagonista non serve, come in Carrère, per ridurre l'eccezionalità di quest'ultimo, ma innesca, al contrario, una reazione di repulsione per cui Marco, lungi dall'essere mostrato nella sua umanità, è raccontato in quanto spettro perturbante a cui non bisogna assomigliare: «sognavo spesso Marco, e in quei sogni, o più esattamente in quegli incubi, discutevo corpo a corpo con

254. Ivi, p.13.

255. Ivi, p.311.

256. «mi dissi che forse era vero che Marcos era un mio personaggio», Ivi, p.25.

257. Ivi, p.25.

258. Ivi, p.311.

il nostro uomo, che, per difendersi, continuava ad accusarmi di essere un bugiardo e un commediante, di essere come lui, di essere molto peggio di lui, a volte perfino di essere lui»²⁵⁹. Cercas non rinuncia, tuttavia, alla tipizzazione del suo personaggio, e nei capitoli narrativi prosegue raccontando l'esistenza di Marco come sineddоче della storia di Spagna. In questo senso, lo scrittore spagnolo, esegue alla lettera la caratterizzazione del tipo teorizzata da Lukács, mettendo in relazione la vicenda di Marco con quella della propria nazione e mostrando quanto la sua esistenza singolare sia, a ben vedere, assolutamente coerente con il contesto storico all'interno della quale si è prodotta: «Marco si è inventato un passato [...] in un momento in cui attorno a lui, in Spagna, quasi tutti stavano abbellendo o truccando il proprio passato, o inventandoselo; [...] almeno negli anni del passaggio dalla dittatura alla democrazia, la Spagna fu un paese narcisista quanto Marco»²⁶⁰. Tale processo di tipizzazione agisce anche sui capitoli metanarrativi, per cui Cercas, con il procedere della narrazione, ridimensiona il proprio timore nei confronti di Marco e dissipa i dubbi morali²⁶¹ che tanto avevano pesato sull'iniziale caratterizzazione di quest'ultimo. L'epilogo definisce la paradossale natura, eccezionale e standard, del protagonista («Così, l'enigma finale di Marco è la sua assoluta normalità; e anche la sua eccezionalità assoluta»²⁶²) e sembra, per certi versi, anticipare (e banalizzare) quello di *La natura è innocente*, per cui Marco «è ciò che noi tutti siamo, soltanto in maniera esagerata, più grande, più

259. Ivi, p.64.

260. Ivi, pp.221-222.

261. Verso la fine del testo l'autore-narratore arriva ad affermare: «arrivò un momento in cui ciò che provai per lui fu affetto, a tratti una sorta di ammirazione che nemmeno io stesso sapevo spiegarmi, e che mi turbava», Ivi, p.316.

262. Ivi, p.394.

intensa e più visibile»²⁶³, e la sua storia, quella «prosaica e comune, piena di fallimenti, indegnità e vigliaccherie» a lungo nascosta sotto la menzogna e che Cercas ha deciso di ricostruire, si rivela essere certamente «molto meno allettante di quella che raccontava, ma anche molto più interessante»²⁶⁴.

2. Nel 2015, anno in cui *L'Impostore* viene tradotto in Italia, lo storico Sergio Luzzatto inizia a scrivere *Max Fox o le relazioni pericolose*, in cui racconta la biografia di Massimo De Caro, anche noto come 'il mostro dei Girolamini'. Nominato direttore della biblioteca più antica di Napoli, quella dei Girolamini appunto, nel 2011, De Caro viene arrestato l'anno successivo per aver prelevato migliaia di volumi con lo scopo di rivenderli nel mercato dell'antiquariato internazionale. L'indagine, partita con la denuncia di Filippo Maria Pontani e poi dello storico dell'arte Tomaso Montanari sul giornale "Il Fatto Quotidiano", non rivela soltanto il furto sistematico ai danni della biblioteca dei padri oratoriani, ma smaschera anche una menzogna durata quindici anni: Massimo De Caro non è un professore e non è laureato, ma è stato, prima di essere "ladro di biblioteche", un abile falsario di libri antichi, politicamente vicino tanto alla sinistra che alla destra italiane.

Il libro è pubblicato nel 2019 per Einaudi nella collana Frontiere, caratterizzata da testi prevalentemente saggistici, ma che presentano «una narrazione di cifra letteraria»²⁶⁵, e la copertina non reca alcuna etichetta di genere, né altre informazioni utili per costruire un orizzonte di attesa. Definire lo statuto dell'opera non è semplice, sia

263. *Ibidem*.

264. *Ibidem*.

265. La definizione della collana si trova sul sito della casa editrice <https://www.einaudibologna.it/tutte-le-collane/735-narrativa-frontiere-einaudi.html> [ultima cons. 04/12/2023].

per la porosità della categoria a cui potrebbe appartenere (certamente la *non-fiction*, e più precisamente la *biofiction*), sia perché Luzzatto, storico di professione, ha pubblicato fino a quel momento solo ed esclusivamente libri di storia, ed è presente nell'organico della casa editrice come studioso di storia moderna – anche *Una febbre del mondo*²⁶⁶ del 2016, pur aspirando a una certa letterarietà e a farsi «leggere come un romanzo»²⁶⁷, resta fedele alla disciplina storica di non inventare niente ed è costituito da brani estrapolati, non a caso, dal manuale *Dalle storie alla Storia*²⁶⁸ edito da Zanichelli. È lo stesso narratore, ancora una volta identificabile con l'autore, che all'interno dell'opera riflette e fornisce informazione a proposito della natura di quest'ultima, rivelando una duplice consapevolezza, di storico e di aspirante romanziere. Luzzatto sa bene che non sta scrivendo «un vero libro di storia»²⁶⁹, anzitutto perché ritiene impossibile fare quella che i francesi chiamano *l'histoire du présent*, in quanto i fondi d'archivio, spiega l'autore, possono essere consultati solo dai quaranta ai settanta anni dopo i fatti che documentano²⁷⁰, per cui è impossibile verificare in modo rigoroso il racconto di De Caro («La storia del presente non è nulla più che un ossimoro»²⁷¹). Inoltre, scegliendo «di non far suonare – nella ricerca, e nel racconto – nessun'altra campana che quella

266. S. Luzzatto, *Una febbre del mondo*, Torino, Einaudi, 2016.

267. M. Bucciattini, *Le vite che animano la Storia*, "Il Sole 24 ore", 5 giugno 2016.

268. S. Luzzatto, *Dalle storie alla Storia*, Milano, Zanichelli, 2016.

269. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.28.

270. Decreto legislativo 42/2004, artt. 122-127, Codice dei beni culturali e del paesaggio.

271. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.29.

di Massimo De Caro»²⁷², Luzzatto si costringe a quello che Cercas, in un articolo su “El Pais” del 2010, ha definito «il ricatto del testimone», per cui le ragioni dello storico sono annichilite dalla versione sedicente superiore di chi ha effettivamente assistito ai fatti²⁷³. In quanto aspirante romanziere, poi, Luzzatto decide programmaticamente di scrivere «un non-libro-di-storia»²⁷⁴, motivo per cui i suoi punti di riferimento sono «ambiziosamente letterari, più che disciplinatamente storiografici»²⁷⁵.

Carrère e Cercas sono esplicitamente citati come modelli²⁷⁶ e quasi giocosamente e sfacciatamente emulati: Luzzatto sceglie un protagonista simile a Romand e Marco, posseduto dal «demone della menzogna»²⁷⁷; utilizza formule che sembrano fare il verso a quelle utilizzate dallo scrittore francese («[...] io avrei bisogno soprattutto di quella fonte che è lei. Non tanto per capire meglio quello che ha fatto. Più che altro, per capire meglio quello

272. Ivi, p.248.

273. J. Cercas, *El chantaje del testigo*, “El Pais”, 26 dicembre 2010, l’articolo è riportato anche in J. Cercas, *L’Impostore*, cit., p.263.

274. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.249.

275. Ivi, p.250.

276. A questi si aggiunge, non citato ma sottinteso, Truman Capote, come scrive anche Gianluigi Simonetti, *L’impostore dei Girolamini*, “Il Sole 24 ore”, 24 febbraio 2019. L’articolo è riportato anche in C. Bertoni, N. Scaffai, *Caccia alla volpe: nel labirinto della non-fiction*, in C. Pieralli, T. Spagnoli (a cura di), *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, «Between», X, 19, 2020, pp.458-477, da cui provengono le successive citazioni. A questo specifico numero della rubrica *Campo aperto* si rimanda anche per approfondire la ricezione di *Max Fox* e per comprendere le critiche di carattere etiche mosse a quest’ultimo proprio a causa della sua indeterminatezza di genere.

277. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.27.

che lei è»²⁷⁸); riporta sulla pagina i severi ammonimenti che gli provengono dal virtuoso e responsabile Tomaso Montanari, corrispettivo italiano, da un punto di vista atanziale, dello spagnolo Benito Bermejo²⁷⁹. Si tratta, però, di un recupero quasi manierista, privato della complessità e della problematicità che caratterizza la forma di *A sangue freddo*, *L'Avversario* e *L'Impostore*. Mentre Capote, Carrère e Cercas ragionano sul proprio gesto creativo, interrogandone la validità e valutandone la tenuta narrativa, Luzzatto, al contrario, lo eredita e replica come una sorta di divertissement, per cui la scrittura di *Max Fox* è anzitutto un diversivo, una deviazione dalla sua più disciplinata professione di storico («Mi attirava la prospettiva di oltrepassare quella colonna d'Ercole della mia vita di zelante, altero, prevedibile studioso di storia»²⁸⁰). Tale aspetto emerge soprattutto nella costruzione dell'istanza narrativa e del rapporto che essa intrattiene con il proprio materiale. Rispetto ai suoi modelli, Luzzatto propone «un narratore che parla di sé in modo assai più sobrio, che si mette meno in gioco»²⁸¹, che, quindi, insiste meno sugli aspetti etici della propria scrittura, parla meno del proprio privato e istituisce un rapporto meno stringente tra la propria soggettività e quella del protagonista.

Spia della meccanicità di questo gesto creativo è il rapporto di prossimità e di coinvolgimento emotivo tra autore-narratore e personaggio che, lungi dall'essere un imprevisto (Capote), una necessità imbarazzante (Carrère) o una tentazione diabolica (Cercas), è invece attivamente

278. Ivi, p.5.

279. Come già nell'*Impostore*, alla somiglianza tra i testi concorre anche un'incredibile coincidenza biografica tra i vari protagonisti: anche Massimo De Caro, come Romand, alla fine della sua vicenda giudiziaria sviluppa un'inquietante spiritualità attraverso la quale autoassolversi.

280. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.33.

281. G. Simonetti, *L'impostore dei Girolamini*, cit., p.462.

ricercato da Luzzatto come una *conditio sine qua non* per la scrittura del proprio testo («Studiare la storia di Marino Massimo De Caro [...] avrebbe avuto senso unicamente se fossi riuscito a costruire con lui un rapporto diretto. [...] Il mio progetto avrebbe avuto senso unicamente se De Caro avesse accettato di diventare il mio impostore»²⁸²) e, quindi, privato di quella complessità etica che aveva portato i suoi predecessori a espellerlo, motivarlo o respingerlo esplicitamente. La simpatia provocatagli da De Caro, subito dichiarata nelle prime pagine, è accettata di buon grado («Quantunque avessi raccomandato a me stesso di rimanere guardingo, il detenuto domiciliare mi ha ispirato un'immediata simpatia»²⁸³) e diventa, verso la fine dell'opera, affetto dichiarato («Alla lunga, credo di poter dire, ho provato affetto per Massimo De Caro»²⁸⁴), mentre i tentativi di distanziamento e la retorica del dissidio interiore, centrali in Cercas, si traducono in pallidi commenti il cui scopo principale è ribadire, invece, una presa di posizione amorale («Una volta di più, avverto il sollievo di essere uno storico anziché un giudice»²⁸⁵).

Il tema del doppio, basato sul rapporto di somiglianza tra autore-narratore e personaggio, non è mai esplicitato nel testo, ma «non sembra esagerato ipotizzare che se quella di De Caro è un'ossessione per i libri come oggetto, quella di Luzzatto è un'ossessione per la scrittura come

282. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.4.

283. Ivi, p.6.

284. Ivi, p.222.

285. Ivi, p.244. La frase ricorre più volte con qualche variazione: «volevo aiutarlo a riconoscere la distanza che separa lo storico dal poliziotto, e più ancora dal giudice», p.8; «Lo storico non è un giudice, sicché poco importa la mia opinione sulla verità o sulla falsità delle spiegazioni di De Caro», p.188; «Lo storico non è un giudice, d'accordo. Ma lo storico non è neanche un fesso», p.191; «Lo storico non è un giudice, per fortuna, e non è neppure un confessore», p.222.

gesto; ciascuna legata a una febbre personale, ciascuna guidata dal proprio mediatore (per De Caro Dell'Utri e prima ancora Ceccantoni, amico d'infanzia d'estrazione nobile; per Luzzatto Cercas e Carrère)»²⁸⁶. La prossimità tra Luzzatto e De Caro non è mai testualmente costruita dal primo, ma solo allusa, più o meno consapevolmente. In tal senso, anche l'attività narrativa si rivela, a posteriori, un possibile terreno di condivisione, non solo perché, come Romand, Nicolas e Marco, mentendo De Caro crea un mondo più o meno finzionale alla stregua dello scrittore, ma soprattutto perché nel caso specifico di *Max Fox* narrare equivale a evadere: inventando il proprio *curriculum studiorum*, il protagonista si emancipa prima dalla severità dei propri genitori e poi dalla diligenza che gli viene richiesta in quanto allievo carabiniere, allo stesso modo Luzzatto, rifiutando di fare *l'histoire du présent* per scrivere un libro di letteratura, si svincola dalle norme storiografiche e dalla disciplina che gli richiede il suo lavoro di storico. Tuttavia, si tratta di somiglianze mai esplicitate nel testo, Luzzatto, infatti, non motiva mai la propria scrittura con il classico coinvolgimento empatico di Cercas e Carrère, e proprio per questo il rapporto con De Caro non diventa mai il mezzo attraverso cui ridimensionare la straordinarietà di quest'ultimo. Anche Luzzatto tipizza il suo protagonista, ma concependo la sua esistenza come «un'autobiografia della nazione»²⁸⁷, come una storia che parla anche «della Generazione Bim Bum Bam [...]: la generazione fattasi adulta in Italia al tempo della 'crisi delle ideologie' e della 'Milano da bere'»²⁸⁸. La storia del mostro dei Girolamini non è altro che una delle possibili «fette di vita» che Luzzatto ha raccolto in *Una febbre del mondo*, un'esistenza «che in modo diretto o indiretto, in senso proprio o traslato, in quanto campioni o in quanto

286. G. Simonetti, *L'impostore dei Girolamini*, cit., p.463.

287. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit., p.29.

288. Ivi, p.18.

eccezioni, restituiscono destini collettivi»²⁸⁹. De Caro, in tal senso, è un «campione del nostro tempo»²⁹⁰, un prototipo informativo, la cui esistenza è una «replica fuori tempo del Rosso e il nero, ma senza Julien Sorel»²⁹¹.

Dopo poco meno di venti anni la strategia narrativa che Carrère utilizza in *L'Avversario* è diventata maniera. Cercas la esaspera per misurarne la tenuta e la validità, Luzzatto la accoglie come una tecnica ormai collaudata attraverso cui fare la prima esperienza da scrittore di letteratura e sociologo del contemporaneo, senza troppe mediazioni. Non si tratta di una minore o maggiore qualità dei testi o degli scrittori, ma dell'imporsi di una nuova tradizione che non solo vede un autore-narratore sempre più presente nel testo, contemporaneamente prova della fattualità e della manipolazione di quest'ultimo, ma anche un'eccezionalità sempre più facilmente riconducibile a norma, che sembra necessitare di sempre meno strategie, in una sorta di progressiva indistinguibilità, per cui i mostri stessi si somigliano tra di loro.

4.2. «*Le visage du prochain*»: La scuola cattolica e La città dei vivi

La scuola cattolica e *La città dei vivi* ragionano intorno a due fatti di cronaca tra loro molto simili, rispettivamente il delitto del Circeo, abbreviato da Albinati in DdC, e l'omicidio di Luca Varani. I punti di contatto tra le due vicende sono vari: entrambi gli omicidi si sono consumati a Roma, gli assassini provengono da famiglie benestanti e insospettabili, le vittime sono giovani di borgata che, invitate in casa con l'inganno, vengono seviziate e uccise. I due testi, invece, si somigliano per l'indeterminatezza del

289. S. Luzzatto, *Una febbre del mondo*, cit., *Introduzione*, ed. digitale.

290. S. Luzzatto, *Max Fox*, cit, p.265.

291. *Ibidem*.

genere letterario di appartenenza, la struttura centrifuga che ritarda di molte pagine la narrazione del *fait divers* al centro della storia e la funzione intrusiva dell'autore-narratore. Sebbene nessuna delle due opere, a differenza di *L'Impostore* e di *Max Fox*, faccia sfoggio dei propri modelli letterari, è possibile rintracciare in entrambe tendenze proprie non solo del romanzo contemporaneo, ma anche più precisamente del *non-fiction novel* degli ultimi venti anni, tra cui la preminenza di «les discours du sujet»²⁹² o del contesto sulla vicenda centrale, l'intervento autobiografico del narratore-autore e la decostruzione dell'eccezionalità del personaggio problematico a partire dalla sua contestualizzazione e dalla relazione di prossimità, volontaria o meno che sia, tra quest'ultimo e chi racconta il fatto. Nonostante questi numerosi punti di contatto, *La scuola cattolica* e *La città dei vivi* sono due opere molto diverse tra loro: la prima è un romanzo fluviale²⁹³ in cui domina un'invadente ed egoriferita voce narrante, che alterna brevi sequenze narrative a lunghi brani saggistici e riflessivi; la seconda ricostruisce minuziosamente e fedelmente il contesto all'interno del quale si svolge l'omicidio, predilige la narrazione alla riflessione e propone un narratore meno esplicitamente intrusivo. La dialettica di eccezionale e standard agisce sulla struttura di entrambi i testi e ne orienta la narrazione, tuttavia, per motivi diversi, né Albinati né Lagioia riescono a sfruttarla per la caratterizzazione dei propri personaggi, i quali o si perdono in un orizzonte troppo astratto e generale o restano privi di voce e, quindi, di soggettività.

1. La prima edizione digitale e cartacea di *La scuola cattolica* reca in copertina la dicitura “romanzo”, etichetta

292. D. Viart, B. Vercier, *La littérature française au présent*, cit., pp.238-239.

293. G. Simonetti, *In edicola La scuola cattolica di Albinati*, in «Il Sole 24 ore», 20 aprile 2020.

che, come nota Cristina Savettieri, scompare nell'edizione in brossura uscita dopo la vittoria del Premio Strega nel 2016²⁹⁴. La natura del testo è effettivamente ambigua: La scuola cattolica, scrive Simonetti, intercetta molte delle tendenze del romanzo contemporaneo italiano, prima fra tutte l'ibridazione dei generi (autobiografia, autofiction, saggismo), ma poi si distingue dal panorama «per una forma lenta, avvolgente, spiraliforme nel suo avvicinarsi ai sensi ultimi strato dopo strato»²⁹⁵. Non solo, pur presentandosi come un libro sul delitto del Circeo, *La scuola cattolica* non è classificabile né come noir né come un libro inchiesta²⁹⁶, il suo scopo non è raccontare dettagliatamente il fatto di cronaca, quanto piuttosto ragionare intorno al contesto che lo ha determinato. Lo scrive chiaramente l'autore stesso nella nota conclusiva:

La scuola cattolica è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione [...]. Non ho avuto scrupoli nel mescolare il vero, il presunto vero, il verosimile fittizio e l'inverosimile reale; nell'ibridare memoria e immaginazione. Lo stesso personaggio che narra in prima persona la storia può darsi non coincida in pieno con l'autore che figura in copertina. [...] Questo libro non ha alcuna pretesa di ricostruire una verità storica o proporre una versione alternativa dei fatti: semmai di restituire un'atmosfera decontaminata dalla retorica²⁹⁷.

294. C. Savettieri, *Il saggismo ambiguo della Scuola cattolica*, «allegoria», 76, 2017, pp. 135.

295. G. Simonetti, *In edicola La scuola cattolica di Albinati*, cit..

296. A. Cortellessa, *Albinati alla ricerca del capolavoro*, «doppiozero», 29 aprile 2016.

297. E. Albinati, *La scuola cattolica*, p.1293.

Il fatto di cronaca diventa il pretesto da cui iniziare un'indagine antropologica e sociologica degli anni Settanta in Italia: il delitto del Circeo è letto da Albinati come un «fatto eccezionale»²⁹⁸ capace, in quanto tale, di fare emergere una predisposizione collettiva («è dai casi eccezionali che meglio si ricava una regola, si individua una tendenza»²⁹⁹). In tal senso, la dialettica di eccezionale e standard informa la struttura stessa del testo e agisce secondo due dinamiche: in generale, attraverso l'enunciazione della relazione assiomatica tra caso eccezionale e caso esemplare, in particolare, attraverso la biografia del narratore-autore, che avendo frequentato la stessa scuola e appartenendo alla stessa classe sociale degli assassini, ridimensiona l'eccezionalità di questi ultimi mostrando i numerosi punti di contatto esistenti tra loro. Albinati, spiega Tiziano Toracca, racconta il delitto del Circeo come «un caso esemplare e un caso personale»³⁰⁰, sottoponendolo a un'analisi socio-antropologica che può contare sulla conoscenza di prima mano del narratore-autore. Tale procedimento determina la coincidenza tra la figura del narratore e quella del testimone, che espropria così gli assassini del massacro del loro ruolo di protagonisti. Albinati, infatti, ritarda programmaticamente il racconto del massacro del Circeo in quanto evento e decide di circoscriverlo all'interno di un breve capitolo che sembra interrompere la linea narrativa principale del testo, costituita, appunto, non dal delitto in sé per sé, ma dalle centrifughe riflessioni di chi scrive³⁰¹.

298. Ivi, p.490.

299. Ivi, p.799.

300. T. Toracca, *‘Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più’: sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati*, «allegoria», 76, 2017, p.139.

301. L'omicidio è raccontato nel capitolo X della parte quarta (pp.473-485) e si presenta come un'interruzione del flusso narrativo-saggistico: il capitolo successivo inizia infatti riprendendo

Tuttavia, i protagonisti non scompaiono soltanto a causa dell'ingombrante istanza narrativa, ma anche per il preciso processo di tipizzazione a cui vengono sottoposti. Albinati non sfrutta solamente la propria prossimità biografica con gli assassini per ridimensionarne l'eccezionalità, ma rilegge il delitto del Circeo a partire da un livellante determinismo biologico, per cui qualsiasi maschio borghese nato in Italia negli anni Settanta del Novecento avrebbe potuto potenzialmente partecipare al delitto del Circeo. Questo approccio essenzialista³⁰² riservato alla violenza maschile, di cui il massacro è la massima espressione fenomenologica, è ulteriormente supportato nel testo da una tesi storica (per cui quella violenza è il prodotto di un determinato contesto spazio-temporale) e da una tesi sociologica (per cui quella violenza è figlia legittima della borghesia)³⁰³. L'ampiezza dell'analisi, da una parte, favorisce la comprensione e la relativizzazione del fatto di cronaca, ma

il discorso del capitolo IX a proposito dell'educazione borghese: «Ah sì, le buone maniere», Ivi, p.486.

302. Valga come esempio di questo essenzialismo il seguente brano: «*Premessa: prima di essere caucasico, italiano, battezzato cattolico romano, borghese, di sinistra e laziale, io sono un maschio. È questa la mia identità più ovvia, la discriminante, il mio carattere spiccato, di cui rendere conto non appena affacciato dal ventre di mia madre. Ho dunque più affinità con un musulmano nero povero, nato in Sudan, che con un'avvocata dei Parioli, o con la badante ucraina che prepara il brodo a sua madre. Del subsahariano, dal quale pure mi separano abissi, porto, fraternamente perché involontariamente, le medesime stimmate fisiologiche, le colpe e forse un analogo insensato orgoglio, nutro desideri simili, coltivo frustrazioni gemelle. Il mio corpo funziona come il suo, e al novanta per cento anche la mia mente, quella enorme parte sommersa della mente che l'ambiente in cui siamo cresciuti lui e io non riesce a sfiorare*», Ivi, p.309, (corsivo nel testo).

303. Lo spiega più diffusamente C. Savettieri, *Il saggismo ambiguo della Scuola cattolica*, cit., pp.125-136.

dall'altra, finisce per neutralizzare la soggettività dei vari protagonisti, schiacciati dall'argomentazione dell'unica voce presente all'interno del testo. Albinati estremizza il processo di tipizzazione propendendo per un orizzonte generale che finisce per espellere definitivamente il dato particolare dei suoi personaggi. Questi ultimi, lungi dall'essere dei tipi, diventano dei veri e propri caratteri, privati della loro accidentalità e della loro soggettività singolare. La caratterizzazione dei personaggi non è più dall'individuale al generale, ma dall'universale (biologicamente e socialmente determinato) a un particolare assolutamente ininteressante: «La psicologia dell'omicida è la psicologia di chiunque»³⁰⁴.

2. *La città dei vivi*, pubblicato nel 2020 per Einaudi, racconta l'omicidio del ventitreenne Luca Varani per mano di Manuel Foffo e Marco Prato (quest'ultimo morto suicida in carcere prima dell'inizio del processo) nel marzo del 2016. L'assassinio ebbe grande risonanza mediatica a causa della sua efferatezza e gratuità: dalle indagini emerse che i due colpevoli torturarono e uccisero Varani sotto l'effetto di droghe e di alcol, e con il solo scopo di testare le emozioni provocate da un gesto tanto estremo. La copertina del libro di Lagioia non reca alcuna etichetta di genere ed è lo stesso autore a rivendicare l'appartenenza del proprio testo alla categoria delle storie vere:

La storia raccontata in questo libro è realmente accaduta. La sua ricostruzione è frutto di una lunga attività di documentazione che comprende atti giudiziari con perizie, intercettazioni, sentenze ora definitive, contributi audio e video, dichiarazioni ufficiali, interviste. Ho utilizzato fedelmente questa documentazione per ricostruire gli eventi, le versioni delle persone coinvolte, la narrazione dei protagonisti. Per alcuni personaggi coinvolti nella

304. E. Albinati, *La scuola cattolica*, cit., pp.872-873.

storia, ma assenti o poco presenti nel racconto dei media, sono stati utilizzati per discrezione nomi fittizi³⁰⁵.

Tuttavia, la finzione è presente nel testo in tanti e vari modi. Anzitutto sono romanzesche le strategie narrative utilizzate per raccontare la vicenda, quali l'uso dell'indiretto libero per informare a proposito dei pensieri dei vari personaggi («Le spalle curve [di Manuel] testimoniavano la lotta che in certi periodi della vita sosteniamo per non lasciare che la nostra identità – o ciò che reputiamo tale – venga travolta dalla falsa immagine che gli altri hanno di noi»³⁰⁶), il ricorso al discorso diretto e la predominanza pressoché totale di sequenze narrative. Finzionale è anche la storia del pedofilo olandese che incornicia la narrazione dell'evento delittuoso e istituisce un rapporto tra quest'ultimo e Roma: l'omicidio si verifica in un clima apocalittico, in cui la città è commissariata e una discarica a cielo aperto su cui banchettano topi e gabbiano. Il disordine urbano viene rappresentato da Lagioia attraverso gli spostamenti e gli incontri dell'uomo olandese, per cui Roma diventa, nella sua congenita confusione e umanità («La straordinarietà di Roma non stava nel richiamo della trascendenza, che solo gli idioti potevano sentire, ma nell'onnipresente consapevolezza che tutto è umano e tutto si corrompe»³⁰⁷), il luogo in cui poter soddisfare, quasi indisturbato, le proprie ossessioni sessuali.

Come ha scritto Walter Siti, descrivendo un ambiente «all'insegna della spossatezza, dell'imprecisione, della rimozione: spazzatura fuori e dentro, assenza d'autorità, un "non so" generalizzato»³⁰⁸, Lagioia istituisce un forte rapporto di coerenza tra l'omicidio e lo spazio-tempo

305. N. Lagioia, *La città dei vivi*, cit., p.461.

306. Ivi, p.20.

307. Ivi, p.99.

308. W. Siti, *I mostri esistono solo nel cattivo giornalismo, non nella letteratura*, "Domani", 25 ottobre 2020.

all'interno del quale questo si produce. Il primo tentativo di normalizzazione della vicenda avviene proprio attraverso la compattezza tra ambiente ed evento: attraverso l'esperienza estrema del pedofilo, «in grado di rivelare, nella luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle tendenze, quelle forze operanti, la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni»³⁰⁹, mostra una città viziosa, «Il più bel cesto di queste mele marce»³¹⁰, capace di produrre e di accogliere l'omicidio Varani, che diventa così un accadimento assolutamente coerente. Il secondo tentativo di normalizzazione consiste nel restituire i due assassini a una dimensione umana: il reperimento delle molte voci raccolte nel *Coro* (la terza parte del testo, costituita dai resoconti di chi conosceva Foffo e Prato prima del delitto) ha lo scopo di ricollocare i protagonisti all'interno di una rete sociale e di riconsegnare a entrambi un'esistenza pre-omicidio, in cui uno «non è un violento. È molto empatico e compassionevole. E generoso»³¹¹ e l'altro è «un tipo tranquillo, posato, intelligente, anche molto gentile. Non è mai stato violento, non ha mai alzato la voce»³¹².

La ricostruzione operata da Lagioia è minuziosa e aspira, per quanto riguarda la biografia dei due assassini, a non tradire mai la fattualità della documentazione e delle testimonianze e ad accettare la finzione solo come strumento formale attraverso cui sceneggiare i momenti più tesi della vicenda, quali le notti che precedono l'omicidio e il delitto stesso. La fedeltà ai fatti e l'abolizione della finzione determinano, però, il fallimento della caratterizzazione dei personaggi: per quanto Lagioia sia attento, ricostruendo la vicenda, a non perdere di vista il *fait divers* che motiva

309. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., p.335.

310. N. Lagioia, *La città dei vivi*, p.173.

311. Ivi, p.205.

312. Ivi, p.229.

la sua scrittura, anche i suoi protagonisti, come quelli di Albinati, scompaiono nella trama per un problema di voce. Ampiamente descritti attraverso le testimonianze di amici e conoscenti e a partire dalla trascrizione dei molti interrogatori, Marco Prato e Manuel Foffo, più che essere caratterizzati a partire dalla loro soggettività, sembrano essere parlati dalle molte voci che l'autore-narratore raccoglie e riporta fedelmente. Emblematica, in questo senso, la parte quarta, dedicata al racconto dell'omicidio: a differenza di *A sangue freddo* e di *L'Avversario*, l'evento non è raccontato attraverso la sola testimonianza di uno dei due assassini, ma sceneggiato dall'autore-narratore che alterna le versioni di Foffo e Prato, registra puntualmente ogni movimento, riassume i loro dialoghi sconclusionati e commenta i vari momenti ricorrendo alle perizie psichiatriche di cui dispone. Più che mediare la mostruosità dell'evento, chi racconta media e organizza i documenti a disposizione, in modo tale che questi riescano a veicolare, in una forma più letteraria, il proprio contenuto. In nessun passaggio del testo è possibile entrare in contatto con l'interiorità dei due personaggi, che, anche quando tentano di spiegarsi l'accaduto, si limitano a fornire una versione superficiale della propria esistenza. Manuel, soprattutto, appare come un personaggio sconclusionato, incapace di esprimere i propri pensieri («ha appena detto che il Maggiolone l'ha costretta a cambiare personalità?»³¹³ gli chiede l'inquirente durante un interrogatorio), di cogliere i contorni della propria personalità e di comprendere gli eventi di cui sembra essere una comparsa passiva: «Cioè, io sono eterosessuale... però, comunque... frequento Marco... cioè, frequento è una parola grossa [...] abbiamo trascorso insieme capodanno... poi, che succede... io e Marco ci siamo drogati... lui ha voluto continuare a stare a casa mia con la scusa di offrirmi dell'altra cocaina... e a questo punto, che succede... succede che...

313. Ivi, p.127.

praticamente... Marco Prato mi ha fatto sesso orale a me»³¹⁴.

Lagioia non riesce a ricostruire la personalità dei suoi personaggi, i quali sembrano essere il risultato di un insieme sconnesso di citazioni, che parlano ma non hanno una voce capace di veicolare il proprio punto di vista³¹⁵. La loro soggettività rimane impenetrabile e la loro tipizzazione un esercizio retorico. Spia definitiva di questo fallimento è il tentativo dell'autore di proporsi, come Carrère, quale termine medio tra i propri personaggi mostruosi e chi legge, inserendo nel testo alcuni brani autobiografici volti a costruire un rapporto di prossimità tra se stesso e i protagonisti dell'omicidio: il lancio in strada di alcune bottiglie con il rischio di colpire una passante; la distruzione, a colpi di coltello, di *Il nome della rosa* con successivo incidente autostradale; il progetto di prostituirsi per far fronte alle spese universitarie. Tuttavia, se lo scrittore francese riesce a intercettare un terreno di condivisione universale in quella «paura di non esistere più»³¹⁶, esperita da Romand e da se stesso, al contrario, gli eventi raccontati da Lagioia non reggono, per sua stessa ammissione, il confronto con l'enormità del delitto raccontato, e restano chiusi in una dimensione irrealistica e falsificante ridicolmente particolare³¹⁷.

Rifiutando, più o meno volontariamente, di ricostruire attraverso l'invenzione romanzesca l'interiorità di Foffo e Prato, Lagioia silenzia i due protagonisti e non consente alla loro soggettività singolare di farsi collettiva e generale. La tipizzazione, inaugurata attraverso la ricostruzione ambientale, non si compie nel testo e sopravvive solo

314. Ivi, p.89.

315. Siti parla, in tal senso, di «personaggi senza voce», «I mostri esistono solo nel cattivo giornalismo, non nella letteratura», cit..

316. E. Carrère, *L'Avversario*, cit., p.77.

317. N. Lagioia, *La città dei vivi*, cit., p.278.

come possibilità retorica: «Tutti temiamo di vestire i panni della vittima. Viviamo nell'incubo di venire derubati, ingannati, aggrediti, calpestati. È più difficile avere paura del contrario. Preghiamo Dio o il destino di non farci trovare per strada un assassino. Ma quale ostacolo emotivo dobbiamo superare per immaginare di poter essere noi, un giorno, a vestire i panni del carnefice?»³¹⁸. Allo stesso modo, l'eccezionalità di cui i due protagonisti assassini si fanno portavoce è ben rappresentata attraverso i commenti dell'opinione pubblica («Chi usa gli strumenti del demonio si illude di acquisire poteri che altri non hanno. Maledetti, esseri spregevoli, seguaci di Satana!»³¹⁹), ma il suo ridimensionamento sembra possibile solo a livello discorsivo: «i mostri non esistono, [...] i mostri li creiamo noi di volta in volta per scaricarci la coscienza»; «Disse che avevano fatto una cosa mostruosa, che si erano comportati come dei mostri, ma erano degli esseri umani»³²⁰.

Secondo Lukács ciò che rende «indelebilmente impressi e indimenticabili nelle loro peculiarità umane» i personaggi è la loro fisionomia intellettuale, vale a dire «il loro diverso atteggiamento di fronte allo stesso problema»³²¹, rappresentato non come qualcosa di astratto e generale, ma come il sintomo di una precisa personalità. Aggiunge, poi, che «La generalizzazione decade a vacua astrazione solo quando ci sfugge il rapporto tra il pensiero astratto e le esperienze personali del personaggio, e noi non viviamo tale rapporto nei panni del personaggio stesso»³²². I personaggi di *La scuola cattolica* e *La città dei vivi* sono indubbiamente prossimi, abitano gli stessi spazi di chi

318. Ivi, p.383.

319. Ivi, p.113.

320. Ivi, p.29 e p.97

321. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., p.325.

322. Ivi, p.330.

scrive, compiono gli stessi gesti routinari, ma restano involucri vuoti, privi di una fisionomia riconoscibile: questa volta il filtro di chi racconta annulla la singolarità di chi è raccontato, il generale astratto prende il sopravvento sul particolare e il discorso dell'autore-narratore impedisce la possibilità di una caratterizzazione.

Ma anche *A sangue freddo*, *L'Avversario*, *L'impostore* e *Max Fox* sono, in vario modo, i sintomi di una crisi della tipizzazione tradizionale. Nel tipizzare Dick e Perry, Capote lavora sulla neutralizzazione dell'eccezionalità negativa dei suoi personaggi e cerca di mostrare lo spessore psicologico di entrambi con lo scopo di reintegrarli all'interno del consorzio umano. Analogamente Carrère, quando decide di raccontare la storia di Jean-Claude Romand, cerca delle strategie per reagire alla narrazione spettacolare e sensazionalistica attraverso cui i mass-media rielaborano la cronaca nera. In questo senso, l'autore francese e il romanziere americano rispondono criticamente a una analoga deumanizzazione dell'individuo eslege. Tuttavia, Carrère, a differenza di Capote, si trova di fronte un personaggio mediocre, senza alcuna capacità introspettiva e profondità psicologica. Romand è anzitutto vittima di prosaiche dinamiche sociali e aspettative borghesi – il successo economico, la sicurezza familiare, l'integrazione in uno specifico *milieu* – che lo trasformano in un uomo qualunque, mediocre perché non all'altezza del proprio gesto tragico. La tipicità del personaggio non risiede più nel possesso di una precisa fisionomia intellettuale, ma nella sua omologazione, nel suo essere paradossalmente uguale a chi lo circonda. Questo progressivo appiattimento dell'individuo, socialmente e culturalmente determinato, è confermato dal manierismo a cui giungono le opere di Cercas e Luzzatto: non solo Marco e De Caro somigliano a Romand (e già questo basterebbe a neutralizzarne l'originalità), ma la possibilità, da parte degli autori, di assomigliare a questi personaggi apparentemente eccezionali non

procura più alcuna inquietudine o titubanza. In questo senso, non è in dubbio la possibilità di costruire un tipo, ancora chiaramente possibile, ma l'ipotesi tradizionale secondo cui sia ancora tipico un personaggio eccezionale, dotato di un'importante fisionomia intellettuale. L'eccezionalità di queste esistenze è, infatti, posticcia e sarà Walter Siti, venti anni dopo *L'Avversario*, a prenderne definitivamente coscienza.

NESSUNA METAMORFOSI:
AMERICAN PSYCHO DI BRET EASTON ELLIS

Se la normalizzazione di Jean Claude Romand si compie attraverso l'uso di tre diverse tipologie di narratore, la sua riduzione a individuo mediocre e insignificante avviene, invece, con il disvelamento di una problematica e apparentemente antiromanzesca superficialità ontologica che, nel finale di *L'Avversario*, convince Carrère a chiudere la propria opera. Si tratta di un aspetto caratteriale e caratterizzante centrale anche nella costruzione del protagonista di *American Psycho* di Bret Easton Ellis: un ventisettenne newyorkese che di giorno lavora come broker a Wall Street e di notte diventa uno spietato serial killer. Nonostante la sua duplice natura, Patrick Bateman è, però, un personaggio unidimensionale, privo di interiorità, in cui convivono senza attrito violenza e conformismo, e la cui caratterizzazione non segue l'andamento metamorfico messo in luce nelle opere precedenti. Nel caratterizzare Bateman, Ellis stravolge lo schema dialettico di eccezionale e standard, costringendo i due poli a una coincidenza paradossale e coatta, per cui il personaggio non è più soggetto a un processo metamorfico volto a rivelare progressivamente la sua mediocrità, ma è, al contrario, sin dal principio, contemporaneamente eccezionale e medio, riflesso amorfo di un preciso contesto socioculturale. In questo senso, lo schema metonimico alla base dell'ipotesi tipologica di Lukács e quello dialettico di questo studio sono messi in crisi: Patrick non è espressione particolare di una condizione generale, ma è la condizione generale. Non per questo il personaggio, però, è meno tipico di Romand, di Ruggero, o di Filippo; anzi, la sua paradossale e scoraggiante tipicità è ribadita

e ulteriormente spiegata, a distanza di più di trent'anni, attraverso *Le schegge*, vero e proprio prequel, riscrittura e reinterpretazione di *American Psycho*.

1. *Imitare la realtà: American Psycho*

La travagliata vicenda editoriale di *American Psycho* è stata, sin dall'inizio, al centro del dibattito critico sviluppatosi intorno a quest'ultimo¹. Il romanzo doveva essere pubblicato nell'autunno del 1990 da Simon&Schuster, con cui Ellis aveva già lavorato per *Meno di zero* nel 1985 e per *Le regole dell'attrazione* nel 1987, ma, pochi mesi prima della pubblicazione, lo scandalo provocato da alcuni dei più violenti brani dell'opera, diffusi in anteprima sulle riviste "Spy" e "Time", convinse la casa editrice a rinunciare alla pubblicazione. Prima ancora che la Random House ne acquisisse prontamente i diritti per darlo alle stampe nel febbraio del 1991, *American Psycho* aveva già ottenuto critiche feroci da stampa e opinione pubblica: la National Organization for Women (NOW) di Los Angeles aveva promosso il boicottaggio del romanzo definendolo «un tutorial [*how to novel*] sulla tortura e sullo

1. Sulla ricezione dell'opera si vedano di E. Young, *The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet*, in E. Young, G. Caveney (a cura di), *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*, New York, Atlantic Month's and Serpent's Tail, 1992, pp.85-122; J. Murphet, *American Psycho: A Reader's Guide*, London, Continuum, 2002, pp.65-71. S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, London-New York, Continuum, 2011. Sulla censura dell'opera C. Freccero, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of 'American Psycho'*, «Diacritics: A Review of Contemporary Criticism», 27, 1997, pp.44-58; C. Savettieri, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, «allegoria», 80, 2019, pp.12-36.

smembramento delle donne»²; Gloria Steinem, durante un'intervista nel programma Larry King Live, aveva affermato: «Spero che il Signor Ellis comprenda che, quando questo libro sarà pubblicato delle donne saranno uccise e torturate nello stesso modo descritto in *American Psycho*, dovrà ritenersene responsabile»³; Roger Rosenblatt il 16 dicembre 1990 aveva pubblicato un articolo sul "New York Times" dall'eloquente titolo *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?*, in cui aveva dichiarato che il romanzo era «la proposta più ripugnante della stagione»⁴.

La vicenda editoriale di *American Psycho*, scrive Cristina Savettieri, «si presta a essere letta come un caso esemplare di collasso imprevisto e traumatico dei confini del letterario»⁵, per cui la violenza raccontata nel libro è letta e interpretata come una violenza effettivamente perpetrata nella realtà. L'opera è criticata in quanto manuale di pedagogia negativa e l'autore, fatto coincidere coattamente con il protagonista, è concretamente responsabile delle

2. E. McDowell, *NOW Chapter Seeks Boycott of 'Psycho' Novel*, in "The New York Times", December 6, 1990, <https://www.nytimes.com/1990/12/06/books/now-chapter-seeks-boycott-of-psycho-novel.html> [ultima cons. 26/01/2024].

3. R. Love, *Bret Easton Ellis: Psycho analysis*, "Rolling Stone", April 4, 1991, <https://www.rollingstone.com/culture/culture-news/bret-easton-ellis-psycho-analysis-170890/> [ultima cons. 26/01/2024].

4. R. Rosenblatt, *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?*, in "The New York Times", December 16, 1990, <https://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html> [ultima cons. 26/01/2024].

5. C. Savettieri, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, cit., p.13.

azioni e dei pensieri di quest'ultimo⁶. Il 6 marzo 1991, Bret Easton Ellis risponde sul "New York Times" alle critiche ricevute, rivendicando la natura finzionale di *American Psycho* e proponendone una lettura paradossalmente moralistica, per cui la violenza presente nel romanzo servirebbe a criticare l'indifferenza e l'apatia della società consumista e capitalista: «si tratta chiaramente di metafore: le azioni e le soprattutto le reazioni di Bateman simboleggiano, almeno per me, quanto la nostra cultura è diventata indifferente alla violenza»⁷. Se la stampa ha reputato *American Psycho* un romanzo immorale e pericoloso, la critica letteraria, al contrario, raccoglie l'allusione moralista dell'autore esaltando lo spirito censorio di *American Psycho*, rileggendolo come una satira feroce dell'America degli anni Ottanta e attribuendogli «una agenda profondamente morale»⁸: Elizabeth Young, ponendo l'accento sull'inaffidabilità del narratore-protagonista e quindi sulla sua funzione critica all'interno del testo, scrive che Ellis è «denunciatorio, un sostenitore dello *status quo*» e che Patrick Bateman è «uno strumento retorico, l'avvocato del diavolo, il cui consumismo non è altro che il manifesto del malessere "spirituale"»

6. Una coincidenza, questa, già presente anche nella ricezione dei primi due romanzi, ma che con *American Psycho* diventa problematica.

7. R. Cohen, *Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho'*, in "The New York Times", March 6, 1991, <https://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html> [ultima cons. 26/01/2024]. Ellis tornerà sulla genesi di *American Psycho*, adducendo questioni private personali, in *Lunar Park*, si veda C. Savettieri, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, cit..

8.J. Annesley, *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, London, Pluto Press, 1998, p.20.

e delle bruttezza degli anni Ottanta»⁹; analogamente James Annesley studia il romanzo in quanto testo che denuncia la spinta consumistica della società occidentale¹⁰; Carla Freccero, in continuità con questa linea interpretativa, ragiona sulla caratterizzazione del protagonista, non più basata sullo stereotipo riposante e tradizionale del serial killer, ma volta a rappresentare un male contestualizzato che «ci riporta a quella storia, alla violenza della storicità e alla storicità della violenza»¹¹.

In questa sede non ci interessa né approfondire ulteriormente il dibattito che ha accolto la pubblicazione del terzo romanzo di Ellis, né riflettere sul valore etico dell'opera; al contrario, ci importa ragionare sulle forme che hanno determinato una ricezione di questo tipo. Nelle loro recensioni ad *American Psycho*, Roger Rosenblatt e Norman Mailer fanno riferimento, più o meno approfonditamente, anche a questioni estetiche: il primo critica l'assenza di trama e la piattezza dei personaggi («[...] il libro non va da nessuna parte. I personaggi non esistono, non sono sviluppati, Bateman non ha nessuna giustificazione per la sua pazzia [...]. Non c'è trama»¹²), il secondo, chiamato a dirimere il dibattito, problematizza l'assenza di una profondità psicologica in grado di giustificare la mostruosità del protagonista («Nel momento in cui abbiamo un libro mostruoso con una tesi mostruosa, l'autore deve essere all'altezza della situazione, costruendo un personaggio con una vita interiore che ci consenta di comprenderlo») e insiste sulla noia che domina l'intero romanzo («è noioso

9. E. Young, *The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet*, cit., p.120.

10. J. Annesley, *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, cit..

11. C. Freccero, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of 'American Psycho'*, cit., p.56.

12. R. Rosenblatt, *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?*, cit..

e intollerabile – questi sono i personaggi più insulsi che un autore talentuoso ci abbia proposto dopo molto tempo»¹³). Ma, lungi dall'essere spie di una cattiva scrittura, trama assente, personaggi piatti e noia diffusa sono il risultato di un preciso processo di decostruzione che ha come oggetto il *serial killer novel* tradizionale e che coinvolge la stessa dialettica tipologica di eccezionale e standard.

1.1. Decostruzione di un genere letterario: la metatestualità

1. Nato negli Stati Uniti nella seconda metà del Novecento, il *serial killer novel* è un genere composito che presenta «quattro schemi strutturali e tematici: il Neogotico; il genere poliziesco [*detective procedural*]; il profilo psicologico; il mito apocalittico»¹⁴: la narrativa sul serial killer si appropria dell'ambiguità morale e dell'alterità mostruosa propria del gotico; prevede la presenza di un coprotagonista eticamente accettabile, antitetico all'assassino che indaga e risolve il caso e in cui è possibile immedesimarsi; sviluppa un affondo psicologico capace di motivare retrospettivamente le azioni del serial killer; trasforma l'assassino in una sorta di messaggero demoniaco la cui azione si abbatte su un mondo percepito come definitivamente corrotto. Più in generale, la narrativa del serial killer gestisce il materiale orrorifico del gotico (primo *pattern*) attraverso la schematicità del genere poliziesco (secondo *pattern*), l'azione ripetitiva e psicologicamente motivata dell'omicida seriale (terzo *pattern*) e l'alterità oltremondana di quest'ultimo (quarto *pattern*): da una parte, l'orrore, la mostruosità e l'azione non convenzionale, dall'altra l'indagine esplicativa del detective e la brutalità prevedibile, e quindi gestibile, del serial killer.

13. N. Mailer, *Children of the Pied Piper. Mailer on American Psycho*, "Vanity Fair", March 1991.

14. P. L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, p.25.

Il prototipo di questa specifica tipologia di narrativa è *Il silenzio degli innocenti* di Thomas Harris¹⁵. Pubblicato nel 1988 dalla casa editrice St. Martin's Press, il romanzo racconta l'indagine che la detective Clarice Sterling conduce su Jame Gumb, detto Buffalo Bill, con l'aiuto del serial killer detenuto Hannibal Lecter. Gotica è, anzi-tutto, la caratterizzazione dei personaggi: Sterling è una giovane detective alla scoperta del male con un passato doloroso, segnato dalla perdita e dall'abbandono; Gumb è un uomo dall'infanzia infelice, a disagio con il proprio sesso biologico, che, nel tentativo di costruirsi un corpo da donna smembrando i cadaveri delle proprie vittime, diventa un Frankenstein contemporaneo¹⁶; Lecter è un intellettuale e un mentore malvagio, il cui scopo principale è mettere in crisi il sistema di pensiero convenzionale di Clarice. Altrettanto gotici sono il tema del doppio, per cui Starling e Gumb sono «determinati, persino spietati, nel perseguire i loro obiettivi; entrambi sfidano il patriarcato; entrambi uccidono»¹⁷, e la commistione di *romance* e horror che definisce il rapporto tra vittima e carnefice, motivo per cui tra Clarice e Lecter si sviluppa un'ambigua relazione di amore e repulsione¹⁸. Il poliziesco controlla e ridimensiona la mostruosità perturbante del gotico fornendo, narrativamente parlando, un punto di vista rassicurante attraverso cui seguire la storia (Clarice), uno schema

15. P. L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, cit., pp.70-112.

16. E. Young, *The Silence of the Lambs and the Flaying of Feminist Theory*, «Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory», Fall 1991, p.14.

17. P. L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, cit., p.92.

18. In *Hannibal* (1999), terzo e ultimo romanzo della trilogia della saga, Sterling e Lecter, innamorati, fuggiranno insieme in Sudamerica.

narrativo che trasforma la trama orrorifica in un'indagine razionale, un personaggio eccezionalmente malvagio che funziona come capro espiatorio (Lecter e Gumb) e, infine, una rappresentazione sublimata della violenza, per cui quest'ultima non è descritta nel momento in cui si compie, ma allusa dall'esposizione del cadavere, ridotto al suo valore meramente indiziario¹⁹. Alla gestione dell'orrore contribuisce anche la figura del serial killer. Nella sua versione finzionale, quest'ultimo consente, infatti, due modalità di controllo: la ripetizione meccanica, per cui le azioni violente diventano prevedibili e comprensibili all'interno di uno schema preciso, e la costruzione del personaggio come soggetto eccezionale, per cui quest'ultimo è relegato a una dimensione oltremondana e disumana. Si tratta di una caratterizzazione codificata e squisitamente letteraria: rispetto ai loro referenti empirici i serial killer finzionali sono «più esotici in termini di metodo e patologia»²⁰, poiché la loro violenza, metodica, sensazionale e invariabile, traduce simbolicamente un trauma primordiale, imperscrutabile e fortemente individualizzante. A questa «concezione individualistica della violenza, incarnata dal singolo e psicologicamente determinata»²¹ che, come spiega Freccero, esime la società e le istituzioni da ogni responsabilità rispetto alla violenza, si contrappone lo schema metologico che, scrive Sonia Baelo Allué, riflettendo la modalità di produzione tipica della società capitalistica e della cultura di massa serializzata, consente la comprensione e il controllo del gesto omicida²². Buffalo

19. S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., pp.112-128.

20. P. L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, cit., p.20.

21. C. Freccero, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of 'American Psycho'*, cit., p.48.

22. S. B. Allué, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in The Silence of the Lambs (1988) and American*

Bill incarna entrambe queste dinamiche, la ripetitività delle sue azioni violente consente a Clarice (e a chi legge) di anticipare le sue mosse e risolvere il caso, mentre la sua ambigua identità sessuale, perturbante nel suo non essere tradizionale, e il fine dei suoi omicidi (costruire il corpo di donna che gli è stato negato a partire dai cadaveri delle sue vittime) lo categorizzano come alterità²³, come entità accidentale non coerente al normale consorzio umano. Entrambe le strategie narrative hanno lo scopo preciso di addomesticare la forza orrorifica del mostro gotico e determinare, così, una lettura riposante e controllante, per cui il male c'è ma è eccezionale, prevedibile e soprattutto eliminabile («uccidi il serial killer e i tuoi problemi finiranno con lui»²⁴). Insieme all'affondo psicologico, capace di motivare la mostruosità del serial killer (Gumb, a cui è stata negata l'operazione per cambiare sesso, desidera un altro corpo perché odia profondamente se stesso; Lecter uccide e cannibalizza le proprie vittime perché da bambino è stato costretto a mangiare, con l'inganno, parti del corpo della sorella Mischa²⁵), la cattura e/o l'uccisione dell'assassino

Psycho (1991), cit., pp.9-11. Anche in Baelo-Allué Sonia, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, London-New York, The Continuum International Publishing Group, 2011.

23. La caratterizzazione di Buffalo Bill come transessuale ha generato non poche critiche al romanzo e all'omonimo film di Jonathan Demme del 1991, ne parla anche S. B. Allué, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in The Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)*, «Atlantis», vol. 24, 2, 2002, pp.13-14.

24. C. Freccero, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of 'American Psycho'*, cit., p.48.

25. L'infanzia di Hannibal Lecter è raccontata in *Hannibal Rising* (2006), trad. it. *Hannibal – Le origini del male*, Milano, Mondadori, 2007.

costituiscono, infatti, l'ultimo strumento di controllo del male e della violenza previsto dal *serial killer novel*.

2. Anche *American Psycho* rientra nella categoria della *serial killer fiction*: il suo protagonista, Patrick Bateman, è un broker ventisettenne di Wall Street che si rivela, nel corso della narrazione, un assassino seriale. Ma il romanzo rovescia i quattro schemi tematici e strutturali identificati da Simpson: le convenzioni del gotico, rintracciabili anzitutto nella caratterizzazione dei personaggi di Harris, in *American Psycho* informano tutta la realtà abitata da Patrick Bateman, saturandola e determinando una paradossale auto-neutralizzazione. La critica degli ultimi decenni si è soffermata più volte sulla capillare diffusione del gotico in ambito letterario e massmediatico a partire dalla seconda metà del Novecento²⁶; un fenomeno di cui *American Psycho* fornisce una precisa rappresentazione. Recuperato in chiave postmodernista²⁷, attraverso una combinazione di codici e linguaggi diversi, l'orrore informa il romanzo di Ellis sia tematicamente che stilisticamente sin dalle primissime pagine. Da una parte, infatti, «il terrore costituisce [...] una delle più comuni forme di

26. Almeno F. Botting, *Gothic*, New York, Routledge, 1996; D. Punter, *The Literature of Terror. The Modern Gothic*, vol. 2, London and New York, Longman, 1996; M. Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1997.

27. A proposito del Gotico postmodernista si vedano A. Lloyd Smith, *Postmodernism/Gothicism*, in V. Sage e A. Lloyd Smith (a cura di), *Modern Gothic: A reader*, Manchester, Manchester University Press, 1996, pp.6-19 e F. Botting, *Gothic*, cit, pp.168-176. Non sono mancate, poi, interpretazioni di *American Psycho* in quanto testo esemplificativo del sottogenere stesso: S. Baelo-Allué, *American Psycho or Postmodern Gothic*, «Philologia Hispalensis», 2, pp.31-36 e R. Helyer, *Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho*, «MFS Modern Fiction Studies», vol. 46, 3, 2000, p.725-746.

intrattenimento»²⁸, dominando le conversazioni private e pubbliche dei personaggi e definendo gli interessi del protagonista: Patrick, nel corso del romanzo, noleggia per trentasette volte *Omicidio a luci rosse* di Brian De Palma, legge avidamente le biografie di serial killer come Ed Gein e Charles Manson e guarda, considerandolo un capolavoro, *The Toolbox Murders*. Dall'altra, il gotico pop²⁹ agisce nel testo non solo come oggetto fruibile, ma anche e soprattutto in quanto schema discorsivo, di cui il *Patty Winters Show* è considerabile un vero e proprio modello stilistico. Corrispettivo parodico dell'*Oprah Winfrey Show*, il *PWS* è un programma guardato quotidianamente dai personaggi del romanzo, la cui programmazione prevede, sia contenuti sulla cosmesi, sul benessere fisico, sulla chirurgia estetica e sulle celebrità ("Rambo nella Vita di Tutti i Giorni", "Aspirina: può Salvarti la Vita?", "Esercizi d'Aerobica", "Migliori Ristoranti del Medio Oriente", "Consigli di Bellezza della Principessa Diana"), sia puntate dai titoli morbosi e sensazionalistici come "UFO che Uccidono", "Assassini di Neonati", "Bambine delle Elementari che Fanno Sesso in Cambio di Crack". Lo show, alterna schizofrenicamente contenuti meno impegnativi e impressionanti ad approfondimenti più problematici ed emotivamente impegnativi, esemplificando uno schema di riproduzione della realtà variamente declinato anche da altri mezzi di comunicazione di massa, che *American Psycho* non manca di rappresentare. Seguono questo modello il giornale che sta leggendo Timothy Price nel primo capitolo («Modelle strangolate, neonati scaraventati giù dai tetti di case popolari, ragazzini uccisi nella metropolitana, una manifestazione comunista, un boss

28. M. Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, cit., p.5.

29. S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., pp.92-111.

della mafia accoppato, nazisti»³⁰); la sezione mondana del “Post” che riporta la notizia, probabilmente falsa ma comunque provvista di foto, di «un recente avvistamento di certi animaletti – pare siano metà uccelli e metà roditori, praticamente piccioni con la testa e la coda da topi – trovati nel sottosuolo di Harlem»³¹; i quattro disastri aerei che, si dice nel capitolo *Estate*, sono stati «filmati da videoamatori e replicati dalle televisioni, come se si trattasse di eventi programmati [...], seguiti da innumerevoli riprese dei relitti e da inquadrature particolareggiate dei corpi carbonizzati e insanguinati»³². Televisione e stampa propongono una paradossale rappresentazione della realtà che, spiega Mark Edmundson partendo non a caso dallo studio dell’*Oprah Winfrey Show*, interpola tematiche gotiche (*the culture of gothic*) e tematiche non gotiche (*the culture of facile transcendence*) con lo scopo di fornire, attraverso le seconde, una falsa ma necessaria alternativa all’ansia prodotta dalle prime³³.

Non solo, la cultura dell’orrore e la facile trascendenza definiscono anche, la struttura di *American Psycho* e la narrazione di Bateman. A livello macroscopico, i capitoli del romanzo riproducono lo stile comunicativo dei giornali e dei programmi televisivi, sia nella scelta dei titoli (evidente soprattutto nella versione originale *Killing Child at Zoo, At Another New Restaurant, Tries to Cook and Eat Girl, Taking an Uzi to the Gym*), che nella loro collocazione schizofrenica, per cui alle parti incentrate sulle azioni violente del protagonista seguono capitoli autonomi

30. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.4.

31. Ivi, p.136.

32. Ivi, 334.

33. M. Edmundson, *Nightmare on Main Street: Angels, Sadoomasochism, and the Culture of Gothic*, cit. Per una lettura di *American Psycho* a partire dalle categorie critiche di Edmundson si veda S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis’s Controversial Fiction*, cit., pp.92-111.

di approfondimento musicale (*Genesis, Whitney Houston, Huey Lewis and The News*). A livello microscopico, il racconto in prima persona del protagonista assorbe e ripropone, non solo la disposizione incoerente dei contenuti, ma anche la retorica della cultura di massa: agli omicidi commessi da Bateman, vera e propria trascrizione dei film *slasher* che questi consuma compulsivamente³⁴ (il brano in cui Bethany viene uccisa con una sparachiodi è la fedele versione letteraria della scena di *Omicidio a luci rosse* in cui Sam Buchar uccide Gloria con un trapano), si alternano la descrizione dettagliata di abiti e oggetti tipica dello spot pubblicitario³⁵, mentre i passaggi narrativi seguono l'ordine incongruente del palinsesto televisivo, passando dall'orrore alla cosmesi³⁶.

Il gotico, mediato attraverso le strategie discorsive dei massmedia, investe *American Psycho* sia tematicamente che stilisticamente e l'orrore di cui si fa portavoce permea tutti i contesti rappresentati dal romanzo. Tuttavia, proprio a causa di questa pervasività, il terrore perde la propria alterità e si depotenzia: così come il *Patty Winters Show* non distingue tra gli effetti benefici dell'aspirina e le

34. L. S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1998, p.248.

35. «In una teca di cristallo sotto il televisore c'è un videoregistratore Toshiba; è un apparecchio Betamax super-high-brand con dispositivo di editing incorporato comprensivo di un generatore di caratteri con una memoria di otto pagine, un registratore-riproduttore a banda larga e un timer che permette di programmare la registrazione di otto eventi nell'arco di tre settimane», B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.28.

36. «Evelyn si è trasferita al Carlyle perché qualcuno ha assassinato la donna che viveva nella casa di fianco alla sua, decapitandola, e la cosa l'ha scioccata. Non se l'è sentita di andare in ufficio, oggi, così per calmarsi ha passato il pomeriggio tra un massaggio e una maschera facciale da Elizabeth Arden», Ivi, p.140.

bambine delle elementari che si prostituiscono per droga, Bateman, nella sua narrazione, non distingue tra una serata al Barcadia con i suoi colleghi e una giornata trascorsa a cucinare una donna precedentemente torturata e uccisa. Il mostruoso non è più accidentale e fuori dal mondo ma è coerentemente prodotto da una società sempre più violenta e catatonica, in cui, per l'appunto, cultura gotica e cultura anti-gotica convivono indisturbate e indifferenziate.

3. La devianza e la trasgressione, temi cardine del genere gotico, sono a tal punto depotenziati nell'opera di Ellis, che la stessa duplice natura del protagonista non può più definirsi tale. Se in romanzi come *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mister Hyde* il doppio negativo rappresentava effettivamente il ritorno del represso, identificandosi come effrazione della norma e del comune sentire, in *American Psycho*, il serial killer convive senza frizioni con il broker di Wall Street e con la società all'interno della quale questi si muove, facendo saltare il secondo *pattern* presente nel tradizionale *serial killer novel*. Ellis espelle il genere poliziesco privilegiando sempre e solo il punto di vista dell'assassino, per cui chi legge non segue le azioni attraverso lo sguardo rassicurante del detective ma a partire dal resoconto di Patrick Bateman, e praticando una diversa rappresentazione della violenza, che non si esaurisce nell'esposizione dei cadaveri.

Nel romanzo il detective compare in un unico capitolo ed è al centro di una sequenza narrativa che lo stesso Patrick definisce, alla fine, «un anticlimax totale»³⁷. Kimball indaga sulla scomparsa di Paul Owen, precedentemente ucciso dal protagonista, e si presenta senza preavviso nel luogo di lavoro di quest'ultimo. Patrick è visibilmente nervoso e non riesce a fornire un alibi, tuttavia allo scioglimento catartico del poliziesco, per cui il colpevole è scoperto e arrestato, Ellis sostituisce una assurda catarsi al contrario,

37. Ivi, p.352.

per cui è Kimball stesso a scagionare il protagonista da eventuali accuse, riferendogli di essere stato visto a cena, la sera della scomparsa, insieme ad altri colleghi e conoscenti di Owen³⁸. Lo scambio tra detective e colpevole non ristabilisce, come vorrebbe la tradizione, nessuna verità e non facilita alcuna comprensione; al contrario, amplifica le apparenze e le simulazioni, al punto tale che il capitolo è stato letto come la prova della non fattualità dei delitti di Bateman – questione su cui torneremo successivamente. Kimball è lontano dallo stereotipo del detective tradizionale: non è un vero rappresentante della legge ma un investigatore privato, fatto che Patrick non tarda a sottolineare; non è perspicace («“Assolutamente. Sono con lei al cento per cento”, dico solenne. “Fantastico”, dice sollevato l’incapace»); interpreta malamente la parte che gli è stata assegnata («Non c’è traccia di vita in questo ufficio, eppure lui continua a prendere appunti»³⁹); soprattutto, lungi dall’esserne l’antagonista, è la copia meno *glamour* del protagonista («È sorprendentemente giovane, forse mio coetaneo, e indossa un abito Armani non troppo diverso dal mio»⁴⁰), a cui, tra l’altro, riserva un atteggiamento ridicolmente ossequioso. L’assenza di questa figura è significativamente tematizzata all’interno del romanzo, lo stesso Patrick Bateman, a proposito di uno dei suoi molti delitti, si interroga sulla questione: «Sono passati centosessantun giorni dalla notte che vi ho trascorso con le due accompagnatrici. Non ho letto una sola parola riguardo al ritrovamento dei loro corpi [...]. Mi sono spinto fino al punto di chiedere in giro [...] ma proprio come in certi film, nessuno ha saputo dirmi niente, né aveva alcuna idea di ciò che stavo dicendo»⁴¹.

38. Ivi, pp.327-329.

39. Ivi, p.332 e p.329.

40. Ivi, p.321.

41. Ivi, p.441.

All'assenza del detective si accompagna l'assenza dei cadaveri come indizio. Nel *serial killer novel* il corpo morto perde il proprio potenziale emotivo e svolge un'importante funzione di controllo, assumendo valore indiziario⁴² e sublimando la violenza di cui è stato oggetto. Al contrario, in *American Psycho* la violenza è sempre descritta dettagliatamente nel momento in cui si compie e i corpi morti si depotenziano non diventando indizi, ma amputazioni desoggettivizzate, presenti nel discorso di Patrick alla stregua di qualsiasi altro bene di consumo:

Il party di Halloween della ditta si è svolto al Royalton [...] mi sono presentato in veste di serial killer [...]. In un pugno stringevo un ciuffo di capelli di Victoria Bell, e dall'occhiello (come una piccola rosa bianca) spuntava l'osso di un dito da me spolpato⁴³.

In un angolo della camera da letto ci sono un paio di scarpe da donna Edward Susan Bennis Allen, una mano mutilata di pollice e indice, una copia del nuovo "Vanity Fair" e una fascia di seta sporche di sangue⁴⁴.

La rappresentazione esplicita della violenza e del cadavere scempiato ha due funzioni opposte all'interno del testo. Da una parte la non soggettivazione delle vittime⁴⁵, la ripetizione ossessiva della crudeltà e i moduli retorici del cinema horror e *splatter* neutralizzano il portato scandaloso degli episodi più violenti, che diventano a tutti gli effetti

42. S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., pp.112-128.

43. B. Ellis, *American Psycho*, cit., p.396.

44. Ivi, p.412.

45. I loro nomi sono inventati dal protagonista e i capitoli contenenti le loro uccisioni portano titoli altrettanto anonimi: *Ragazza*, *Ragazze*, *Uccido un bambino allo zoo*, *Prova a cucinare e mangiare una ragazza*.

scene di repertorio: in questo senso la rappresentazione dell'orrore è progressivamente normata, come avviene nel palinsesto televisivo. Dall'altra, «i dettagli di scrupoloso e spaventoso realismo»⁴⁶ e la materialità di questi brani sembrano avere lo scopo opposto di sfondare il muro di indifferenza contro cui rimbalza la violenza diffusa della società occidentale e di provocare una risposta etica in chi legge⁴⁷. Si tratta di una dinamica rintracciabile anche a livello diegetico, per cui alla violenza sempre più sfrenata, ripetitiva ed esplicita del protagonista si accompagna una sempre più inquietante e paradossale indifferenza: se nei primi capitoli Reeves e Hamlin rispondono con disagio alla macabra battuta di Patrick sulle donne uccise da Ed Gein⁴⁸, alla fine del romanzo, invece, Carnes ridicolizza la violenza confessatagli da Patrick e liquida innervosito quest'ultimo che gli urla disperato: «Io l'ho ammazzato. Io l'ho fatto, Carnes. Io ho tagliato la testa a Owen, cazzo. Io ho torturato dozzine di ragazze. Tutte le cose che ti ho detto in quel messaggio erano vere»⁴⁹. Come Ellis, Patrick, da una parte, replica coerentemente gli eccessi compulsivi della società consumistica e della cultura massmediatica; dall'altra, ricorre all'estremo per costruire una comunicazione efficace con i propri interlocutori, per svegliarli dal loro torpore afasico e recuperare un contatto con la realtà⁵⁰.

46. F. Iuliano, *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Milano e Rimini, Shake Edizioni, 2012, p. 86. Per approfondire il duplice significato svolto dal cadavere in *American Psycho* si leggano pp.91-108.

47. M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in 'American Psycho'*, in N. Mandel (a cura di), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, London, Bloomsbury, 2010, pp. 21-22.

48. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.109.

49. Ivi, p.469, (corsivo nel testo).

50. Sulla violenza come espressione di una profonda nostalgia del reale si leggano E. Gomel, *"The Soul of This Man is*

Ma la società in cui Bateman vive assorbe senza increspature la violenza: i corpi delle vittime non sono cercati, i detective non rispettano il loro ruolo, amici e conoscenti non si scompongono davanti a frasi e commenti inquietanti, lo stesso protagonista convive serenamente con il proprio lato oscuro, sempre meno problematico e dai confini sempre più labili. Alla fine, Patrick Bateman non viene né scoperto né arrestato: le sue azioni non contrastano con lo spazio sociale, culturale e antropologico che lo ospita. Il *pattern* poliziesco è definitivamente disintegrato.

4. Nonostante la narrazione sia condotta alla prima persona, la dimensione psicologica che, secondo Norman Mailer, dovrebbe aiutare chi legge a comprendere la mostruosità dell'assassino, è definitivamente espulsa dal testo. Insieme allo schema poliziesco, in *American Psycho* viene meno anche quello che Simpson definisce «*the 'psycho' profile*», il cui scopo è «posizionare il pubblico direttamente dentro il punto di vista dell'assassino»⁵¹. Narrativamente parlando, la prospettiva sfruttata da Ellis è sempre quella di Bateman, ma il personaggio è privo della complessità psicologica necessaria per l'innescio del processo empatico previsto dal *serial killer novel*, motivo per cui, sebbene effettivamente centrale, il suo punto di vista risulta desoggettivizzato e alieno. Patrick è, infatti, un personaggio piatto e monodimensionale, la cui azione violenta è sempre arbitraria («Giungo alla conclusione che Patricia è salva per questa sera [...]. È fortunata, anche se non esiste alcuna vera ragione per la sua fortuna. [...] Può essere che ciò dipende semplicemente dal mio arbitrio. È

in His Clothes": *Violence, Fashion, and Postmodern Identity in American Psycho*, N. Mandel (a cura di), *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama and Lunar Park*, cit., pp.61-63 e M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in 'American Psycho'*, cit., pp.19-35.

51. P. L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, cit., p.25.

così che va semplicemente il mondo. Il mio mondo»⁵²), generata da una spinta a cui il soggetto soccombe con indifferenza («Mi sento svuotato, tutto mi sembra confuso, e il mio istinto omicida, che riaffiora, scompare, riaffiora, scompare di nuovo, pare quasi in letargo»⁵³) e mai rivelatrice e autocosciente («Anche se dapprima sono soddisfatto delle mie azioni, vengo improvvisamente sconvolto da una cupa disperazione all'idea di quanto inutile e straordinariamente indolore sia ammazzare un bambino»⁵⁴). Ancora una volta, l'assenza del *pattern* è espressamente denunciata all'interno del testo: «In realtà desidero infliggere agli altri il mio dolore. Non voglio che nessuno mi sfugga. Ma anche dopo aver ammesso tutto questo [...] non c'è catarsi. Non ho acquisito alcuna conoscenza più approfondita di me stesso, e niente di nuovo può essere compreso in base al mio racconto. [...] Questa mia confessione non significa niente...»⁵⁵.

La mancanza di una profondità psicologica determina la caratterizzazione di un serial killer *sui generis*, ovvero privo di quella metodologia complessa e motivazione individualizzante che, stando a Simpson, definirebbe gli assassini romanzeschi. Utilizzando, ancora una volta, le opere di Thomas Harris come ipotesto, è possibile osservare che gli assassini di *Il delitto della terza luna*⁵⁶ e di *Il silenzio degli innocenti* presentano un elaborato e distintivo metodo di uccisione: Francis Dolarhyde colpisce principalmente le famiglie e compie atti di necrofilia sui componenti femminili delle stesse; Hannibal Lecter cannibalizza le proprie vittime; Jame Gumb uccide donne in

52. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., pp. 90-91, (corsivo nel testo).

53. Ivi, cit., p. 356.

54. Ivi, pp. 359-360.

55. Ivi, p. 454.

56. T. Harris, *Red Dragon* (1981), *Il delitto della terza luna*, Milano, Mondadori, 1984.

sovrappeso con lo scopo di cucirne i resti e costruirsi il corpo che desidera e non può avere. Ogni assassino ha un proprio target e una propria firma, elementi che, da una parte ne individualizzano, rendendola straordinaria, la violenza, e dall'altra consentono al detective e a chi legge di prevedere, riconoscere e comprenderne le mosse. Al contrario, Bateman è antipsicologico, agli antipodi dei personaggi scontatamente freudiani di Harris: proprio perché non motivato psicologicamente, il modo in cui uccide è randomico e colpisce indistintamente donne, uomini, animali e bambini, presentando metodi sempre differenti. Fiorenzo Iuliano ha scritto che le vittime di Patrick sono «esemplari unici di specie differenti», il cui solo punto di contatto è l'appartenenza a «un variegato campionario dell'umanità negata: prostitute, barboni, animali, omosessuali, ai quali vanno aggiunti i bambini (improduttivi sul piano economico, e, specie in un contesto anglofono, non identificati o 'marcati' neppure in termini di genere sessuale)»⁵⁷. Per quanto suggestivo, però, questo schema, alla stregua di quello di Freccero – secondo cui la violenza sugli altri tradurrebbe un profondo odio verso se stesso⁵⁸ –, non è mai esplicitato all'interno del testo, come nel classico *serial killer novel*, ma è il frutto di un'interpretazione critica che può essere utile per la comprensione dell'opera, ma non agisce effettivamente a livello narrativo.

Più convincente la tesi di Allué sulla scorta di Annesley, che rilegge la compulsività e l'indifferenziazione delle vittime come espressione del consumismo capitalista, bersaglio esplicito del romanzo: i corpi sono usati dal protagonista alla stregua di qualsiasi altro prodotto di consumo e l'azione di uccidere non è diversa da quella

57. F. Iuliano, *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, cit., p. 104 e p. 106.

58. C. Freccero, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of 'American Psycho'*, cit., p. 54.

del mangiare o del comprare⁵⁹. Si tratta di un'equivalenza esplicitata anzitutto attraverso la struttura del romanzo, in cui si susseguono, senza soluzione di continuità, un capitolo sull'uccisione di un senzatetto (*Martedì*), una recensione dettagliata sui Genesis (*Genesis*) e il racconto di un pranzo al DuPlex con un collega di lavoro (*A pranzo*), ma rilevabile anche a livello diegetico e più microscopico:

Le mie priorità in vista del Natale sono le seguenti: 1. prenotare un tavolo per le otto di venerdì sera al Dorsia, per me e Courtney; 2. procurarmi un invito al party di Natale bordo dello yacht di Trump; 3. recuperare il maggior numero di informazioni umanamente possibile sul misterioso portafoglio Fisher curato da Paul Owen; 4. segare la testa a una corpoduro e spedirla via posta a Robin Barker – quel bastardo cerebroleso – alla Salomon Brothers; e 5. scusarmi con Evelyn senza avere l'aria di volermi scusare⁶⁰.

La serialità di Bateman non si esaurisce nelle uccisioni, ma coinvolge ogni aspetto della sua vita: il protagonista uccide, recensisce musica, mangia e compra abiti firmati con la stessa partecipazione emotiva. L'assenza di una dimensione psicologica annichilisce i gesti di Patrick, che si riducono, così, alla loro esteriorità, senza mai diventare esperienza. Verso la fine di *American Psycho*, in un rapido e caotico movimento introspettivo, il protagonista a proposito di se stesso afferma:

... là dove c'erano la natura e la terra, la vita e l'acqua, ho visto una landa deserta senza fine, simile a una sorta di cratere, talmente priva di luce e spirito che la mente non riusciva ad afferrarla a livello consapevole,

59. S. Baelo Allué, *Serial Murder; Serial Consumerism. Bret Easton Ellis's 'American Psycho' (1991)*, cit., p.87.

60. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.213.

e avvicinandosi la mente arretrava, incapace di comprendere. Era una visione così limpida e vitale, per me, che nella sua purezza era quasi astratta. Ecco cos'era che potevo capire, ecco com'era che vivevo la mia vita, ecco intorno a cosa mi muovevo, ecco come mi relazionavo al tangibile⁶¹.

5. Lo schema mitico-apocalittico, che «ricontestualizza o decontestualizza il serial killer rispetto al momento storico, conferendogli una sorta di apoteosi come messaggero demoniaco, le cui azioni, più o meno direttamente, portano un fuoco apocalittico e purificatore su un mondo fallito»⁶², è analizzato da Philip L. Simpson a partire dal cinema horror hollywoodiano degli anni Novanta, caratterizzato da un'interpretazione mitica, e quindi più apolitica, dell'assassinio seriale e da una diversa costruzione del personaggio del serial killer. Quest'ultimo è descritto come un soggetto demoniaco, estraneo al panorama sociale che abita, e la cui violenza, in quanto strumento di rivendicazione, assume un carattere fortemente individuale. In questi prodotti, infatti, l'omicidio rituale, assume una sfumatura mitico-apocalittica sia in quanto «metodo di trascendenza personale» necessario all'individuo per definire la propria identità all'interno di un contesto precario e in continuo cambiamento, sia in quanto forza distruttiva e malvagia, generata da un soggetto esterno al mondo, che si abbatte sulla società civilizzata⁶³.

I motivi per cui questo *pattern* non è rintracciabile in *American Psycho* sono tre e sono legati dal criterio di causalità: il metodo di uccisione del protagonista non è

61. Ivi, p.451.

62. P. L. Simpson, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, cit., p.25, lo schema è approfondito nel quinto e ultimo capitolo del saggio, pp. 172-205.

63. Ivi, pp.175-178.

rituale; Patrick Bateman non è un personaggio demoniaco; il collasso della distanza tra soggetto e contesto non consente il processo di contestualizzazione o decontestualizzazione alla base dello schema. Come abbiamo visto, infatti, Ellis sostituisce alla ritualità tipica del serial killer una serialità straniente e omologante che replica i modi e i temi della cultura di massa, riducendo l'uccidere a una qualsiasi altra forma di consumo e trasformando Patrick in un prodotto assolutamente coerente al contesto sociale e culturale di appartenenza. L'azione violenta, pertanto, definisce l'identità del protagonista al pari dei programmi televisivi che guarda, dei marchi che conosce e dei ristoranti che frequenta e, soprattutto, sembra non scalfire minimamente una società che è contemporaneamente risultato e produzione di quel preciso modo di stare al mondo. In questo senso, Bateman non è una forza oltremondana ma il prodotto tipico e coerente del contesto socioculturale che abita.

La caratterizzazione di Patrick come espressione fenomenologica della società occidentale degli anni Ottanta non avviene, però, secondo uno schema metonimico, ma attraverso un processo fusionale, per cui soggetto e apparato coincidono⁶⁴. Le azioni del protagonista non sono il prodotto di un preciso periodo storico, ma il riflesso puntuale di quest'ultimo, e si esauriscono in questa coincidenza. Ne deriva una «mancanza di gerarchia tra primo piano e sfondo, dettagli e motivi principali»⁶⁵ che non consente il movimento alla base del *pattern* mitico-apocalittico: Patrick non può essere contestualizzato o decontestualizzato perché è il contesto; il serial killer è il broker. Tuttavia la funzione apocalittica non è definitivamente espulsa da *American Psycho* e si definisce, coerentemente al suo

64. G. Colby, *Bret Easton Ellis: Underwriting the Contemporary*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p.59.

65. C. Savettieri, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, cit., p.16.

significato originale, per il proprio portato rivelatorio, dimostrando come le azioni estreme e la condotta schizoide di Patrick, alla fine, non mostrano altro che «la vita come si presenta in un bar o in un club di New York, o magari dappertutto, alla fine del secolo, è così che si comportano le persone»⁶⁶.

Rileggere *American Psycho* come decostruzione del tradizionale *serial killer novel* consente di osservare la natura eminentemente metatestuale dell'opera e di contestualizzare, attraverso essa, le critiche di Rosenblatt e Mailer proposte in apertura: l'assenza di trama, la piattezza del personaggio, la noia degli elenchi merceologici non sono l'espressione di una sostanziale incapacità di scrittura, ma elementi attivamente ricercati dall'autore per raccontare la società occidentale durante gli anni Ottanta del Novecento. Come scrive Savettieri, «una critica puramente estetica del libro, che voglia tenersi lontana da atteggiamenti censori, non può non sconfinare in considerazioni di etica della narrativa»⁶⁷, e infatti questa stessa decostruzione del genere thriller corrobora la linea interpretativa per cui *American Psycho* è un romanzo che critica aspramente l'America di fine secolo. Soprattutto, però, analizzare le modalità attraverso cui Ellis decostruisce il *serial killer novel*, tenendo a mente le considerazioni estetiche di Rosenblatt e Mailer, consente di rileggere *American Psycho* e la caratterizzazione di Patrick Bateman a partire da un orizzonte di attesa deluso che illumina le novità del romanzo. Nella *serial killer fiction*, esemplificabile ancora una volta con *Il silenzio degli innocenti*, eccezionale e standard determinano uno spettro ai cui poli opposti possono essere collocati, rispettivamente, i protagonisti e i personaggi secondari, i primi sono positivamente o negativamente straordinari

66. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.483.

67. C. Savettieri, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, cit., p.16.

e i secondi sono mediocri nell'accezione originale e neutra del termine, rappresentano, cioè, la medietà umana e animano un contesto socio-antropologico subordinato e atemporale. *American Psycho*, invece, mette in crisi il sistema manicheo alla base di questa narrativa dimostrandone l'inattualità e proponendo uno schema in cui eccezionale e standard, lungi dal definire uno spettro, coincidono e si contengono l'un l'altro: la violenza del serial killer, straordinaria per definizione, è sottoposta a un processo di serializzazione che la riduce a atteggiamento di massa. Si tratta di una sovrapposizione che, come vedremo, può contare su una combinazione altrettanto incongrua di strategie tematiche e formali, e risulta determinata da uno schizoide criterio di interscambiabilità.

1.2. «Parole, parole, soltanto parole, che si accavallano»: intertestualità e interscambiabilità

In uno degli ultimi capitoli Patrick Bateman afferma: «La superficie, la superficie, la superficie, ecco l'unica cosa in cui ciascuno trovava un qualche significato...»⁶⁸. E in effetti *American Psycho* è un romanzo interamente votato a rappresentare questa specifica dimensione della realtà, che alla fine si rivela essere anche l'unica esperibile dal protagonista. Se la metatestualità dell'opera testimonia l'eredità gotica del romanzo e giustifica il suo assetto narrativo, l'intertestualità schizoide che definisce il testo riesce a restituire l'impossibilità di afferrare una realtà definita da segni contraddittori e non univoci. I prossimi paragrafi intendono ragionare intorno al principio di interscambiabilità che definisce la struttura orizzontale di *American Psycho* e la promiscuità della sua narrazione. Partendo dalle epigrafi che anticipano tematicamente e formalmente il romanzo, si procederà con l'analisi di due dinamiche strutturali (linearità/ciclicità e primo piano/sfondo) e due

68. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.452.

dinamiche discorsive (descrizione merceologica e precarietà linguistica). La neutralizzazione di queste distinzioni determina una narrazione piatta e priva di eventi, in cui eccezionalità e quotidianità sono veicolate attraverso gli stessi schemi narrativi.

1.2.1. Una dinamica annunciata: le epigrafi

1. *American Psycho* si apre con tre epigrafi: un brano di *Memorie del sottosuolo* di Fedor Dostoevskij, una considerazione sociologica di Miss Manners, pseudonimo di Judith Martin, editorialista e scrittrice che nel 1978 inaugurò una rubrica sulla buona educazione e sull'etichetta dell'alta società, e due versi della canzone (*Nothing But Flowers* (1988) dei Talking Heads. Le citazioni hanno una funzione propedeutica: da una parte anticipano i temi centrali del romanzo, orientando, parzialmente, la lettura dello stesso; dall'altra introducono l'intertestualità che definisce la struttura orizzontale dell'opera.

La prima epigrafe istituisce un rapporto di analogia e antitesi con il testo che introduce, alludendo, da una parte, alla comune natura tipologica dei protagonisti e, dall'altra, mostrando una diversa capacità critica delle voci narranti che articolano i due romanzi. La citazione dostoevskijana, infatti, pone immediatamente l'attenzione sulla questione al centro di questo libro: come l'uomo del sottosuolo, il protagonista di *American Psycho* è presentato dall'autore in quanto individuo che può e deve esistere «nella nostra società, ove si prendano in considerazione le circostanze nelle quali, in generale, la nostra società si è formata». La dichiarata tipicità del personaggio, tradizionalmente lukácsana nella sua enunciazione, fa eco al titolo del romanzo che, ancor prima dell'epigrafe, rivendicava un soggetto (uno *psycho*) non accidentale, ma culturalmente e socialmente determinato (un *american*). La seconda parte della citazione, invece, riguarda la costruzione testuale di *Memorie* che, come *American Psycho*, presenta una narrazione omodiegetica, condotta, però, a differenza di

quest'ultimo, da una voce autocosciente. Come riportato nell'epigrafe, l'opera si divide in due sezioni, nella prima (*Il sottosuolo*) il protagonista espone «il suo modo di vedere» criticando aspramente la visione positivista dell'epoca; nella seconda, invece, l'io narrante rende conto di «alcuni avvenimenti della sua vita» e, più precisamente, di episodi che ne rivelano la natura abietta e maligna. Queste due parti, lungi dall'essere irrelate, sono una la conseguenza dell'altra: le iniziali considerazioni pessimistiche del personaggio sono generate e motivate dagli eventi raccontati nella sezione più propriamente narrativa. Partendo dalla postura retorica della voce che articola il racconto di *Memorie del sottosuolo* e tenendo conto della struttura di quest'ultimo, Gloria Scarfone ha insistito sulla «forte consapevolezza del personaggio monologante» il cui discorso «è condotto da una voce che sembra pienamente cosciente di star formulando una – seppur singolare – meditazione. Non ci troviamo più semplicemente davanti a una coscienza [...], ma a una autocoscienza»⁶⁹. Si tratta di una distinzione fondamentale che rivela non solo la natura pionieristica dell'opera di Dostoevskij, ma anche lo scarto esistente tra il romanzo di quest'ultimo e *American Psycho*, tra l'uomo del sottosuolo e Patrick Bateman. Utilizzando il primo omicidio (capitolo *Martedì*) come spartiacque e pensando la vita da broker come l'espressione massima della società capitalista a cui, alla fine, il protagonista reagisce con l'omicidio seriale, anche l'opera di Ellis potrebbe essere suddivisa in due parti, ma, rispetto al modello dostoevskijano, il testo difetterebbe di un narratore capace di articolare e riflettere sulla propria esperienza. La più grande differenza tra *Memorie* e *American Psycho* consiste, infatti, nella consapevolezza meditabonda dell'uomo del sottosuolo e nella superficialità ontologica di Patrick

69. G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano, Mimesis Edizioni, 2022, p.50.

Bateman, il cui «modo di vedere» non è né articolato né riflessivo (fatta eccezione per il capitolo *Fine degli anni '80*, su cui torneremo), ma si esaurisce nel resoconto esteriore di avvenimenti non consequenziali e scelti arbitrariamente. In questo senso, Ellis con Dostoevskij annuncia un nuovo personaggio tipico che, invece di fare della realtà il proprio oggetto di riflessione, ha perso la propria capacità critica, limitandosi a riflettere piattamente le dinamiche del mondo che abita.

Anche la seconda citazione può essere suddivisa in due parti: la prima («Uno degli errori più gravi nei quali incorriamo è pensare che le buone maniere siano solo l'espressione di idee felici») descrive, ricorrendo alla litote, l'agire di Patrick Bateman; la seconda approfondisce l'aforisma («Esiste un'intera gamma di comportamenti che possono essere espressi con le buone maniere»), e ricostruisce lo sfondo (a)morale dentro il quale agisce il protagonista, colpevolizzando il «movimento naturalistico rousseiano degli anni Sessanta». Nella sua interezza, l'epigrafe dà conto della schizofrenia e la superficialità che definiscono il contesto socioculturale abitato dal protagonista, per cui le buone maniere non sono altro che il flebile tentativo di contenere impulsi sempre più legittimati ed esteriorizzati. Patrick è un broker di Wall Street che, come Miss Manners, conosce a perfezione l'etichetta dell'alta società e dispensa consigli di stile e di comportamento ai propri conoscenti, per cui rappresenta, in tale ambito, la massima autorità. Tuttavia, conoscere approfonditamente le regole del *bon ton* non gli garantisce, come scritto elegantemente da Judith Martin, di essere estraneo alle barbarie: Bateman uccide selvaggiamente le proprie vittime, dopo averle umiliate e torturate. Questa paradossale commistione di buone maniere e inciviltà, sintetizzata nell'epigrafe, trova una rappresentazione quasi didascalica proprio nelle scene di violenza: prima di torturare Christie, Patrick ha «usato il filo interdentale e indossato un paio di boxer di seta

Polo», le ha offerto del vino bianco in un «calice Steuben col gambo sottile» e ha versato «un po' d'olio profumato Monique Van Frere»⁷⁰ nell'acqua in cui questa fa il bagno. La seconda epigrafe dichiara, attraverso l'eufemismo, la crudeltà congenita e gli istinti naturalmente distruttivi dell'essere umano, di cui *American Psycho* fornisce una chiara rappresentazione. In tal senso, l'apparentemente iperbolica frase finale («Se seguissimo i nostri istinti, finiremmo per scannarci a vicenda») assume un valore profetico. Durante una visita allo zoo, una «tensione bizzarra, una strana pressione» successiva all'osservazione di un barbagianni⁷¹, spinge Patrick a nascondersi dietro un bidone dell'immondizia, dove si avvicina un bambino di cinque anni:

“Vuoi... un biscotto?”, gli domando, frugandomi in tasca. Lui annuisce con la sua testolina, su e poi giù, lentamente, ma prima che possa rispondermi un'improvvisa mancanza di cautela si impadronisce di me insieme a un poderoso attacco di furia e allora estraggo il coltello e lo colpisco con un fendente sul collo⁷².

La colpevolizzazione del movimento naturalistico rousseiano rintraccia la causa di questa pericolosa libertà di azione nella rivoluzione dei costumi degli anni Sessanta che, lungi dal produrre un individuo liberato, avrebbe determinato l'assoggettamento dell'essere umano a un individualismo edonistico immediatamente sfruttato dal

70. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.204.

71. Ivi, p.357. Il barbagianni è noto per una tecnica di caccia estremamente silenziosa, che gli consente di sorprendere le proprie prede. Dopo una prima identificazione («Il barbagianni ha uno sguardo identico al mio, specialmente quando spalanca gli occhi», p.357), Bateman uccide un bambino replicando la stessa tecnica di caccia dell'animale.

72. Ivi, p.358.

sistema capitalistico e consumistico⁷³. L'universalità delle considerazioni di Miss Manners rivendica implicitamente la tipicità dichiarata nell'epigrafe dostoevskijana, collocando quest'ultima all'interno di un preciso panorama socioculturale in cui le buone maniere non sono altro che il camuffamento della barbarie.

L'ultima citazione è, probabilmente, la più polemica delle tre. Il brano (*Nothing But*) *Flowers* racconta uno straniante percorso di de-evoluzione, per cui la metropoli industrializzata alienata e alienante (al centro di non pochi testi dei Talking Heads, basti pensare a *Once in a Lifetime* del 1981) è progressivamente sostituita da una natura edenica e lussureggiante. Questo ritorno alle origini, però, non è rappresentato secondo il classico schema idillico e bucolico, al contrario chi parla esplicita una struggente e paradossale nostalgia per la città industrializzata («I fell in love / With a beautiful highway», «I miss the Honky tonks / Dairy Queens, and 7-Elevens»). Lo schema anti-frastico rivela la natura ironica del brano, per cui i versi riportati in epigrafe, «And as things fell apart / Nobody paid much attention», si prestano a una duplice interpretazione, riferendosi, sia all'apocalisse *sui generis* accolta con indifferenza all'interno del testo, sia all'apocalisse implicita che precedentemente ha determinato l'assoggettamento dell'individuo al consumismo capitalista, diventato ormai una condizione esistenziale imprescindibile. *American Psycho* presenta una struttura pressoché identica: l'esistenza del protagonista, apparentemente assurda e improbabile, traduce un'apocalisse culturale, silente e inesorabile, che tutti i personaggi del romanzo accolgono con suprema indifferenza. In questo senso sia

73. Coerentemente a questa interpretazione, Guido Mazzoni ha utilizzato *American Psycho* come una delle possibili testimonianze letterarie dei cambiamenti sociali, culturali e antropologici verificatisi nella seconda metà del Novecento con l'ascesa del capitalismo in *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015, p.18

il brano dei Talking Heads che l'opera di Ellis sono la cronaca di una letale e problematica assuefazione, comunicabile solamente ricorrendo a rappresentazioni estreme, paradossali e, soprattutto, grottesche: tutti i personaggi di *American Psycho* fruiscono in vari modi il musical *Les Misérables*, ma nessuno di loro si mostra empatico con "i miserabili" che effettivamente popolano le strade di New York, al contrario umiliati, beffeggiati e uccisi; arrivati al Pastels, Patrick «st[a] per scoppiare in lacrime tanto [è] sicuro che non trover[anno] posto»⁷⁴, ma uccide senza alcun coinvolgimento emotivo le donne che invita a casa con l'inganno; Evelyn supera, ricorrendo a un massaggio facciale, la notizia delle morte per decapitazione della sua vicina. (*Nothing But*) *Flowers* e *American Psycho* propongono una realtà claustrofobica e senza via d'uscita, una condizione che, alla fine del brano e del romanzo, si rivela permanente e definitiva: «Don't leave me stranded here / I can't get used to this lifestyle»; «dopo di che sospiro, mi stringo nelle spalle e sospiro di nuovo, e sopra una delle porte mascherate da tende di velluto rosso di Harry's vedo un cartello e sul cartello nello stesso colore delle tende c'è scritto QUESTA NON È L'USCITA»⁷⁵.

2. Spaziando dalla cultura alta alla cultura più pop, le epigrafi esemplificano anche l'intertestualità autocosciente⁷⁶, tipicamente postmoderna, che definisce la struttura orizzontale di *American Psycho*, il quale incorpora gli ipotesi e i codici linguistici più disparati. I tre brani posti in esergo non sono le uniche citazioni esplicite del romanzo: il primo capitolo si apre con il verso dantesco «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate», mentre l'ultimo si chiude, seguendo un'interessante continuità tematica, con la

74. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.47.

75. Ivi, p.483.

76. E. Gomel, "The Soul of This Man is in His Clothes": *Violence, Fashion, and Postmodern Identity*, cit., p.56.

traduzione in inglese del titolo dell'opera teatrale *Huis Clos* (*No Exit* nell'edizione della A. Knopf⁷⁷) scritta nel 1944 da Jean-Paul Sartre e contenente la celebre frase «l'enfer, c'est les Autres»⁷⁸; inoltre sono citati esplicitamente i film *Omicidio a luci rosse*, *Venerdì 13: Il Sangue Scorre di Nuovo* (1988), *She-Male Reformatory* (1987), *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) e *The Toolbox Murders* (1978)⁷⁹ e i titoli di film inventati come *Blond, Hot, Dead* e *Bloodhungry*⁸⁰. Il cinema in particolare è recuperato nel romanzo anche come codice linguistico, per cui le sequenze seguono lo schema del montaggio filmico («Una lenta dissolvenza», «stacco» e «poi c'è una dissolvenza»⁸¹), mentre la cinematografia horror e pornografica funzionano come repertorio tematico e formale da cui attingere per i brani di violenza e di sesso («La trascino di nuovo in soggiorno e la adagio sul pavimento sopra un lenzuolo di cotone bianco Voilacutro, poi le allargo le braccia, piazzandole le mani su paio di spessi assi di legno, con le palme all'insù, e inchiodo al legno i polpastrelli di tre dita per ciascuna mano»; «Christie quindi riporta la

77. J. P. Sartre, *No Exit (Huis Clos): A Play in One Act, &, The Flies (Les Mouches): A Play in Three Acts... English Versions by Stuart Gilbert*, New York, Alfred A. Knopf, 1947.

78. J. P. Sartre, *Huis clos suivi de Le Mouches*, Paris, Gallimard, 1947, scena 5, p.93.

79. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.83, p.184 e p.334.

80. Ivi, p.184 e p.301.

81. Ivi, p.8, p.12 e p.27. Nel capitolo *A cena con la segretaria*, lo stesso protagonista ammette: «Sono talmente avvezzo a immaginarmi ogni cosa come succede nei film, a visualizzare la realtà come una serie di eventi che prendono forma sullo schermo, che mi sembra di sentire il commento musicale, e di vedere una cinepresa fare una panoramica dal basso, con i fuochi artificiali che esplodono a rallentatore sopra le nostre teste, l'immagine a settanta millimetri delle sue labbra che si aprono e il successivo sussurro: "Ti voglio", in Dolby Stereo», p.318.

bocca sull'uccello che Sabrina sta ancora succhiando, e le due cominciano a baciarsi in bocca proprio sopra la punta del mio cazzo e per un po' le due si alternano, leccandomi ora l'asta ora la cappella»⁸²). Analogamente, il romanzo incorpora il linguaggio e la retorica massmediatici⁸³: i personaggi sono ridotti al loro abbigliamento e descritti in maniera cronachistica e asettica, gli spazi che questi abitano corrispondono a esposizioni da catalogo, il racconto di una vacanza alle Bahamas diventa la riproduzione di una brochure turistica:

Chi per quest'estate desiderasse una vacanza davvero perfetta dovrebbe rivolgere senza esitazioni lo sguardo a sud, verso le remote Bahamas o i Caraibi. Vi sono almeno cinque ottime ragioni per visitare i Caraibi, contando il clima splendido, i festival e le manifestazioni, gli hotel e i luoghi di interesse turistico scarsamente affollati, i prezzi accessibili e l'unicità delle culture locali⁸⁴.

Come le epigrafi, che iniziano con Dostoevskij e finiscono con i Talking Heads, anche i riferimenti intertestuali all'interno del romanzo diventano progressivamente più pop e mescolano cultura alta e cultura bassa. Le stesse citazioni di Dante e di Sartre sono utilizzate all'interno di un contesto comunicativo di massa, essendo la prima oggetto di un murales sull'edificio della Chemical Banks e la seconda trascritta su un cartello segnaletico presente nella stanza di un locale. Non solo, le citazioni presenti nel romanzo non risultano in alcun modo gerarchizzate, così come i molti codici linguistici utilizzati non arrivano mai a prevalere l'uno sull'altro; al contrario diversi riferimenti e differenti modalità discorsive sono accostate tra di

82. Ivi, p.293 e p.208.

83. E. Young, *The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet*, cit., p.101.

84. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.165.

loro senza soluzione di continuità. Per questa pluralità di riferimenti, segni e codici, e per la loro interscambiabilità, *American Psycho* risponde esemplarmente al concetto di intertestualità elaborato da Julia Kristeva, sia in quanto testo socialmente e culturalmente modellato, sia in quanto «permutazione di testi», ovvero testo all'interno del quale «numerosi enunciati, presi da altri testi, s'incrociano e si neutralizzano»⁸⁵.

Da una parte questa intertestualità è sfruttata da Ellis per rappresentare sarcasticamente la superficialità con cui gli *yuppies* si rapportano indifferentemente a prodotti culturali di vario tipo⁸⁶, dall'altra, però, la molteplicità di codici e ipotesti assolutamente interscambiabili consentono all'autore di restituire concretamente l'aporia di significato⁸⁷, dovuta proprio a questa continua sovrapposizione, con cui il protagonista è costantemente costretto a confrontarsi. Come Patrick, che nel videonoleggio scorre freneticamente prima il catalogo delle Commedie Brillanti, poi l'elenco di Rock e Musical e, infine, la selezione degli Horror, e «a un tratto v[iene] colto da un leggero attacco di ansia» perché «Ci sono troppi film tra cui scegliere, cazzo»⁸⁸, chi legge deve costantemente orientarsi nella pluralità di discorsi che schizofrenicamente strutturano il romanzo, per la cui comprensione, in conclusione, «non...

85. J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* (1969), trad. it. *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p.97.

86. In questo senso si legga l'episodio del quadro di David Onica che Patrick si vanta di possedere e che risulta, dopo diversi capitoli, appeso al contrario, Ivi, p293.

87. Gomel parla anche di «un irrisolvibile paradosso, un dilemma senza soluzioni», *"The Soul of This Man is in His Clothes": Violence, Fashion, and Postmodern Identity in American Psycho*, cit., p.57.

88. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.133 (corsivo nel testo).

esiste... alcuna... chiave»⁸⁹. La stessa ambiguità del testo, contemporaneamente cronaca degli omicidi commessi da un serial killer e resoconto delle fantasie omicide di un broker di Wall Street, restituisce l'inafferrabilità del reale intorno a cui il romanzo ragiona ossessivamente. Tale procedimento trova, all'interno del testo, delle vere e proprie traduzioni visive, la più pregnante delle quali vede il protagonista avvicinarsi a un cartellone pubblicitario di *Les Misérables* e baciare «sulle labbra il ritratto dell'adorabile Eponine, lasciando fiotti di bile marrone sul suo viso dolce e modesto»⁹⁰.

La polifonia bachtiniana, alla base della teoria di Kristeva⁹¹, in *American Psycho* si disperde in una pluralità di voci, riproduzioni e punti di vista che determinano il collasso dei quattro modelli della profondità di Fredric Jameson (quello dialettico dell'essenza e dell'apparenza, quello freudiano del latente e del manifesto, quello esistenzialista dell'autenticità e dell'inautenticità e quello semiotico tra significato e significante) e il trionfo della superficie, per cui «ciò che spesso viene chiamato intertestualità non riguarda più la profondità»⁹². Le pratiche intertestuali che dominano il romanzo diventano espressione dell'impossibilità di accedere a una profonda comprensione della realtà⁹³ e definiscono, nella loro interscambiabilità schizoide, una struttura narrativa orizzontale che si chiude, paradossalmente, su se stessa. In questo senso, se da un

89. Ivi, p.315.

90. Ivi, p.181.

91. J. Kristeva, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, cit., pp.119-143.

92. F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Roma, Fazi, 2007, capitolo 1, sezione 1, ed. digitale.

93. A. Graham, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000, p.183.

punto di vista tematico-contenutistico le epigrafi presentano una certa coerenza e densità, trattenendo una traccia del Super-Io tradizionale poi definitivamente scomparso all'interno del romanzo, al contrario, da un punto di vista formale, le citazioni in esergo anticipano, nella loro varietà, un'intertestualità impazzita, dovuta all'interscambiabilità di discorsi sempre meno capaci di cogliere la profondità delle cose e della realtà.

1.2.2. Interscambiabilità macroscopica: la struttura

American Psycho è costituito da sessantatré capitoli non numerati, cronologicamente lineari, ma narrativamente autonomi l'uno dall'altro, e per questo di difficile collocazione temporale. La narrazione, omodiegetica a focalizzazione interna fissa (fatta eccezione per una parte del capitolo *Chase Manhattan* in cui diventa eterodiegetica), si propone in quanto registrazione istantanea del tempo presente, determinando un claustrofobico e frammentato monologo interiore⁹⁴, quasi mai riflessivo⁹⁵ e spesso composto da lunghe sequenze dialogiche, attraverso cui, scrive Marchese, «il lettore vede quello che vede Bateman quasi fosse nascosto dietro la sua retina»⁹⁶. Provvisti di titoli più o meno esplicativi e rigorosamente fattuali, i capitoli sono

94. Solo in un'occasione si allude alla presenza di un interlocutore: «Arrivato alla tintoria sfioro un barbone in lacrime, un vecchio di quaranta o cinquant'anni, grasso e grigio, e proprio mentre apro la porta noto, è davvero il massimo, che è anche cieco, e allora gli pesto un piede, anzi glielo schiaccio, in modo che a lui cade di mano la ciotola per le elemosine e tutti gli spiccioli si spargono sul marciapiede. *L'Avrò fatto apposta? Cosa ne dite [What do you think]? O si è trattato di un incidente?*», B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.98,

95. Incursioni introspettive sono presenti, in maniera randomica, nel capitolo *Fine degli anni '80*.

96. L. Marchese, *L'io possibile*, cit., pp.220-221.

suddivisibili, da un punto di vista tematico-contenutistico, in tre macrogruppi (capitoli sulla mondanità di Bateman, capitoli sugli omicidi e recensioni musicali) e si dispongono, senza soluzione di continuità, secondo uno schema orizzontale, il cui principio di interscambiabilità è ulteriormente enfatizzato dal tono neutro e distaccato invariabilmente adottato dal protagonista per tutto il corso della narrazione. A livello strutturale questo criterio di indifferenziazione si traduce nella contaminazione della temporalità lineare con la temporalità ciclica e nell'assenza di gerarchia tra eventi di primo piano e sfondo. Il livellamento di queste differenze determina una narrazione volutamente noiosa, priva di azioni eccezionali che giustificano la storia, ma proprio per questo forzosamente tipica.

1. La struttura lineare di *American Psycho* emerge evidentemente nella disposizione dei capitoli che, sebbene irrelati, seguono comunque una coerente progressione temporale. In tal senso, il romanzo racconta il graduale tracollo psicologico del protagonista-narratore, il quale, almeno fino al penultimo capitolo, sembra non riuscire più a sostenere la sua esistenza schizofrenica. Sebbene non manchino allusioni e indizi a proposito della sua natura assassina⁹⁷, è solo in *Martedì*, a quindici capitoli dall'inizio, che il protagonista commette il suo primo omicidio, accecando e accoltellando un vecchio senzatetto. Da questo momento in poi, la violenza entra esplicitamente nella trama del romanzo, inizialmente isolata all'interno di capitoli ben precisi (*Ragazze*, *Paul Owen*, *A pranzo con Bethany*, *Ragazze*, *Uccido un bambino allo zoo*, *Ragazza*), e poi assumendo una forma sempre più capillare e infestante, disponendosi sullo sfondo di ogni attività di Bateman: «L'odore del sangue penetra nei miei sogni, che sono, nella maggior parte

97. Valga da esempio il capitolo *In tintoria*, in cui Patrick porta in una lavanderia cinese le proprie lenzuola insanguinate, pretendendo di riaverle indietro immacolate, B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., pp.97-102.

di casi, terribili [...]. I miei sogni sono un'infinita serie di incidenti d'auto e disastri aerei, sedie elettriche e macabri suicidi, siringhe e pin up mutilate, dischi volanti, jacuzzi di marmo, granelli di pepe rosa»⁹⁸.

Il capitolo *Il detective* segna la prima crisi del mondo autoreferenziale del protagonista. Chiedendo conto della scomparsa di Paul Owen, Kimball interrompe il flusso di coscienza meccanico di Patrick e costringe quest'ultimo a un confronto oggettivo con la realtà. L'episodio, però, lungi dall'essere tradizionalmente e catarticamente chiarificatore, complica ulteriormente il già compromesso rapporto tra racconto e mondo reale: dopo un breve e infruttuoso interrogatorio, Kimball fornisce spontaneamente un alibi al protagonista, preferendo alla verifica dei fatti la propria versione della storia. In questo senso, i resoconti del detective e di Patrick, rispettivamente e paradossalmente orientati sull'innocenza e la colpevolezza di quest'ultimo, si intersecano e si neutralizzano a vicenda definendo un'aporia di significato che, da una parte, innesca il collasso psichico del protagonista, e, dall'altra, rivela l'inaffidabilità del narratore. Incapace di riconoscere lo statuto ontologico delle proprie azioni, la stabilità psichica di Patrick si fa sempre più precaria e il suo discorso, di conseguenza, si riempie di lacune, incongruenze e assurdità che ne minacciano la credibilità. Nel capitolo immediatamente successivo, *Estate*, il protagonista si dice in balia di «qualcosa di terribile»⁹⁹ e inafferrabile che definisce “spersonalizzazione [*depersonalization*]”, afferma che «la [sua] sete di sangue notturna ha iniziato a farsi sempre più diurna» e che «la maschera della persona perbene minacciava di scivolar[gli] via dal volto»¹⁰⁰. E infatti, da questo momento in poi, gli episodi del romanzo seguono una spirale di violenza inaudita che raggiunge l'apice nell'omicidio di

98. Ivi, p.447.

99. Ivi, p.338.

100. Ivi, p.335.

massa raccontato in *Chase, Manhattan*. Dei dieci capitoli che separano quest'ultimo da *Estate*, sette si concentrano sulla narrazione di omicidi e pratiche sempre più crudeli e degradanti, ripetuti compulsivamente e con poche variazioni dal protagonista.

Tematizzata all'interno della narrazione attraverso le dichiarazioni del protagonista¹⁰¹ e comprovata dall'accennata violenza compulsiva, l'instabilità psicologica di Patrick si traduce anche in precarietà discorsiva: i capitoli si interrompono improvvisamente¹⁰², la narrazione si fa frammentata¹⁰³, contenutisticamente improbabile («il mio bancomat ha cominciato a parlarmi, talvolta lasciandomi strani messaggi a caratteri verdi sullo schermo»¹⁰⁴), infarcita di riferimenti merceologici e musicali imprecisi (Susan Bennis Warren Edwards diventa Edward Susan Bennis Allen¹⁰⁵; il brano *You Can't Always Get What You Want* dei Rolling Stones diventa dei Beatles¹⁰⁶). Il collasso psicologico del protagonista culmina, dopo il racconto

101. «Nelle ultime notti ho dormito a intervalli di venti minuti. Mi sento svuotato, tutto mi sembra confuso, e il mio istinto omicida, che riaffiora, scompare, riaffiora scompare di nuovo, pare quasi in letargo», Ivi, p.356; «Incapace di addormentarmi e ancora vestito, mi rigiro nel futon come se qualcuno mi avesse acceso un falò in testa [...].Non c'è droga, né cibo, né alcolico in grado di alleviare l'intensità spaventosa della sofferenza che provo», Ivi, pp.412-413; «incapace di provare conforto in alcunché scoppio in lacrime pensando a quello che sono, e mentre piango ripeto tra i singhiozzi: – Vorrei solo sentirmi amato [...] Ogni cosa si riduce a: adattati o muori», Ivi, p.414.

102. Ivi, p.367.

103. Soprattutto i capitoli *Chase, Manhattan* e *Fine degli anni Ottanta*.

104. Ivi, p.479.

105. Il marchio di scarpe è citato correttamente a p.37 e storpiato a p.412.

106. Ivi, p.447.

improvvisamente eterodiegetico di un inseguimento della polizia con annessa sparatoria, nella decisione di lasciare un messaggio sulla segreteria telefonica di un collega per «rendere pubblica quella che finora è stata la mia follia privata, [...] senza omettere nulla, trenta, quaranta, cento omicidi»¹⁰⁷. L'episodio, che dovrebbe segnare la *spannung* del romanzo, non si rivela, però, un evento risolutivo: la confessione non viene presa sul serio e Patrick non è né indagato né arrestato. Soprattutto, la narrazione non si chiude, sciogliendosi, a partire da questo gesto liberatorio, ma prosegue, parafrasando lo stesso narratore, con il racconto centrifugo e invariato di altri frammenti che passano per essere la sua vita¹⁰⁸.

La struttura lineare, che sembrava sostenere la narrazione del collasso psichico del protagonista, confluisce in una più ampia struttura ciclica che si manifesta con l'ultimo capitolo del romanzo. *Da Harry's*, infatti, si aggancia ai capitoli iniziali recuperando temi e personaggi del quasi omonimo *All'Harry's* e alludendo, nel finale, alla citazione dantesca con cui si apre il romanzo. Tornano, qui, le domande sul *bon ton* di McDermott, i marchi elencati con precisione e senza refusi, la ricerca sconclusionata e fondamentale di un ristorante, la battuta, già ignorata precedentemente, sui trogloditi, le randomiche dichiarazioni violente e debitamente ignorate di Patrick e, in generale, la conversazione che «va avanti da sola – priva di struttura, di soggetto, di logica interna e di sentimento». Il capitolo non ignora la crisi del protagonista («sono ossessionato dall'idea di faxare il sangue che ho estratto dalla vagina di Sarah ai suoi colleghi»), ma la incorpora alla luce della rinnovata apatia di quest'ultimo («Mi sto disintegrando, ma senza sforzarmi troppo»¹⁰⁹), definitivamente ribadita attraverso l'ennesima e ultima mancata epifania del

107. Ivi, p.422.

108. Ivi, p.471.

109. Ivi, p.479.

romanzo. *Da Harry's*, infatti, vede il ritorno di Timothy Price, improvvisamente ricomparso già in *San Valentino*, che interviene a proposito di un'intervista a Ronald Reagan tramessa in televisione, istituendo una simmetria inconsapevole tra quest'ultimo e Bateman:

«Come può mentire così spudoratamente? Come fa a sparare tante cazzate? [...] Non posso crederci. Ha un'aria così... normale. Sembra così... estraneo a tutto. Per nulla... pericoloso. [...] Non riesco a capire come qualcuno, chiunque, possa avere un'aria del genere eppure essere coinvolto in tutta quella roba. [...] Si presenta come un babbeo innocuo. Ma dentro di sé...». Si blocca. Il mio interesse per un attimo si accende. «Ma dentro di sé...». Price non riesce a terminare la frase, non riesce a completarla come dovrebbe: chissenesbatte. Sono insieme deluso e sollevato¹¹⁰.

Le riflessioni di Price, «a cui evidentemente è accaduto qualcosa di molto strano»¹¹¹, si inseriscono, inframmezzandola, nella conversazione vaga e disinteressata dei presenti e si sforzano di invertire la tendenza alla superficialità del gruppo. Il tentativo suscita, per la sua eccezionalità, l'attenzione dei presenti («Credici o no, ma ti stiamo ascoltando. Vai avanti»), ma non è portato a compimento: incapace di proseguire, Price chiede aiuto a Patrick che, refrattario a qualsiasi sforzo introspettivo («Sospiro, mi stringo nelle spalle, che importa»¹¹²), si rifiuta di ragionare su un'interiorità così inquietantemente e significativamente simile alla sua. Solo alla fine, e troppo tardi, nel chiacchiericcio generale, il protagonista torna rapidamente sulla questione, portando a compimento la coincidenza Reagan-Bateman («[...] così si comportano le persone, avete presente, come

110. Ivi, pp.480-482.

111. Ivi, p.481.

112. Ivi, p.482.

me»¹¹³) e annientando la credibilità residuale della sua narrazione alludendo alla possibilità di avere inventato tutto («Beh, lo so, avrei dovuto farlo davvero, ma ho ventisette anni Cristosanto»¹¹⁴).

L'accenno alla menzogna, coerente al titolo del primo capitolo (*Pesce d'aprile*), e il «No Exit» sartriano, in continuità con l'incipit dantesco, definiscono un universo ciclico e claustrofobico, in cui la linearità si risolve in una paradossale ripetizione. È in questo senso che le due temporalità che informano la struttura di *American Psycho* diventano interscambiabili: la dinamica lineare si rivela fondata su una serie di piccoli cicli autonomi (corrispondenti ai capitoli), disposti, a loro volta, secondo uno schema orizzontale senza né inizio né fine, ma che si ripete circolarmente in un paradossale immobilismo infernale. Si tratta di un assetto strutturale reso possibile dall'espulsione del processo cumulativo, da intendersi qui in senso esperienziale, previsto sia dalla linearità che dalla ciclicità. Da una parte, nel corso del romanzo, Patrick non evolve, le sue azioni non determinano nessun accrescimento, né all'interno della breve durata del singolo capitolo, né nella lunga durata dell'opera complessiva; dall'altra, la ripetizione, per la sua natura compulsiva, si esaurisce nell'appagamento momentaneo, nel compiersi stesso dell'atto, e non produce nessuna conoscenza permanente. Nella sua serialità meccanica e insensata, l'azione di Patrick non genera mai esperienza e mette in crisi sia la linearità del testo, che perde tensione e consequenzialità, sia la sua circolarità, che in assenza di eventi si appiattisce sui due momenti coincidenti di inizio e di fine. In questa ripetitività infinita e claustrofobica, linearità e ciclicità si scambiano continuamente di posto, determinando una struttura schizofrenica, insensata e, come ha scritto Mailer, di una noia abbacinante.

113. Ivi, p.483.

114. *Ibidem*.

2. Secondo Mike Featherstone le caratteristiche più frequentemente associate alla vita quotidiana sono l'ordinarietà e la routine, la riproduzione e la cura, la focalizzazione su un presente immediato e non riflessivo, la socievolezza frivola e giocosa e il discorso disordinato, per cui «la parola parlata e 'il magico mondo delle voci' sono valorizzati più della linearità della scrittura»¹¹⁵. Fatta eccezione per il secondo punto (*reproduction and maintenance*), *American Psycho* potrebbe essere considerato come una grottesca rappresentazione della vita quotidiana e, più specificatamente, della vita quotidiana di un broker di Wall Street alla fine degli anni Ottanta. Lo schema ripetitivo che produce l'interscambiabilità tra struttura lineare e struttura ciclica determina, infatti, un'ulteriore interscambiabilità tra primo piano e sfondo, per cui quest'ultimo prende il sopravvento su personaggi e azioni, determinandone l'appiattimento. Gli episodi più estremi sono neutralizzati attraverso una ripetizione anestetizzante e inseriti all'interno di un flusso narrativo che non opera alcuna distinzione tra evento e quotidianità: l'espressione più eloquente di questo processo è l'accostamento di capitoli tematicamente molto diversi tra loro, come emerge in occasione del primo omicidio di Bateman, incassato all'interno di un preciso schema ternario costituito da *Appuntamento con Evelyn*, *Martedì* e *Genesis*.

Appuntamento con Evelyn è il classico capitolo di *American Psycho* in cui due personaggi, in questo caso il protagonista e la sua fidanzata, si trovano ingaggiati in una conversazione schizofrenica e centrifuga. Il capitolo si segnala, però, per un aumento delle allusioni violente e sempre più esplicite di Patrick, il quale, rivolgendosi a una Evelyn completamente assente («[...] non sente niente, non registra nulla. Non afferra una singola parola di quello che dico. La mia essenza le sfugge»), fa grottescamente

115. M. Featherstone, *The Heroic Life and Everyday Life*, cit., pp.160-161.

riferimento al proprio istinto omicida («Esigerei un fucile mitragliatore d'assalto AK-47 [...] di modo che dopo aver fatto saltare la testa di quella grassona di tua madre potrei occuparmi di quella checca di tuo fratello»¹¹⁶) e rivendica l'assassinio della vicina di casa di quest'ultima¹¹⁷. La violenza più o meno esplicita di questo capitolo è mostrata, e non allusa, nel successivo *Martedì*, in cui il protagonista uccide gratuitamente un senzatetto e il suo cane¹¹⁸. Il capitolo termina con un tentativo di identificazione («Ho una fame da lupo. [...] mi decido per un posto di quelli dove potrebbe andare Al [il senzatetto aggredito], il McDonald's di Union Square»¹¹⁹) che, da una parte, sembra contraddire la precedente affermazione sussurrata all'uomo a mo' di giustificazione («Non ho niente in comune con te»¹²⁰) e, dall'altra, anticipa un coinvolgimento empatico presente nell'immediatamente successiva recensione musicale dedicata ai Genesis: «Il mio brano preferito è *Man On the Corner*, [...] temi quali la solitudine, la paranoia, l'alienazione sono caratteristici dei Genesis, ed evocano l'umanesimo pieno di speranza del gruppo. *Man On the Corner* stabilisce una relazione profonda tra chi ascolta e una figura solitaria (forse un barbone, un povero senzatetto), 'that lonely man on the corner', appunto»¹²¹.

Al di là dei possibili rimandi tematici, i tre capitoli risultano molto diversi tra loro. Da un punto di vista stilistico, soprattutto *Genesis*, insieme alle altre due recensioni musicali presenti in *American Psycho*, ha destato dubbi sulla paternità di Patrick¹²²: il tono emotivo e par-

116. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.148.

117. Ivi, p.141 e p.142.

118. Ivi, pp.157-158.

119. Ivi, p.158.

120. Ivi, p.156.

121. Ivi, p.161.

122. E. Young, *Shopping Space*, cit., pp.112-113.

tecipato e lo stile sofisticato non consentono di attribuire coerentemente il brano a un narratore, che, solo poche pagine prima, ha descritto con distacco e ricchezza di dettagli e l'accoltellamento e l'umiliazione del "man on the corner" della canzone. Da un punto di vista strutturale, secondo Sonia Baelo Allué, la collocazione delle recensioni musicali dopo i grandi omicidi avrebbe lo scopo di sottolineare l'orrore delle pagine precedenti e di denunciare «l'oblio delle persone capaci di guardare l'orrore raccontato dai telegiornali e poi ascoltare senza sforzo della musica pop»¹²³. Al di là delle intenzioni più o meno militanti di Ellis, la collocazione dei capitoli musicali dopo quelli sugli omicidi più efferati potrebbe rispondere a un criterio di interscambiabilità e indifferenziazione che, tipico della comunicazione massmediatica, livella la differenza tra l'evento eccezionale e l'evento quotidiano. L'obbedienza a questo principio è particolarmente evidente nei capitoli che precedono alcuni omicidi, i quali, apparentemente irrelati, costruiscono un significativo gioco di simmetrie con l'episodio violento. In *Martedì*, dopo aver accoltellato Al, Patrick afferma: «mi sento inebriato, affamato, euforico, come se avessi appena terminato una serie di esercizi in palestra, con le endorfine che pompano a mille nel mio sistema nervoso, o come se mi fossi fatto la prima riga di coca, o avessi tirato la prima boccata di un sigaro, o avessi

123. S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., pp.100-101. Sull'esaltazione della violenza e sui possibili scopi etici di questo gesto si vedano anche M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in 'American Psycho'*, cit., pp. 19-35 e E. Gomel, "The Soul of This Man is in His Clothes": *Violence, Fashion, and Postmodern Identity in American Psycho*, cit., pp.59-63: per Clark le scene di violenza sono un mezzo attraverso cui ottenere una risposta etica dai personaggi e da chi legge; per Gomel sono lo strumento utilizzato da Patrick per cercare di risolvere l'indistinguibilità frustrante tra realtà e realtà riprodotta.

bevuto il primo sorso di Cristal»¹²⁴. L'elenco propone una serie di gesti di appagamento già comparsi casualmente in Appuntamento con Evelyn in quanto azioni contestuali e quotidiane («“Perché? Cos'hai fatto tu piuttosto?”», le chiedo, bevendo dalla bottiglia di un litro di Evian, ancora un po' sudato dopo gli esercizi in palestra di questo pomeriggio» o ancora «La ignoro e mi frugo in tasca in cerca di un sigaro, poi lo estraggo e lo picchietto sul tavolo»¹²⁵). In questo senso, la decisione di recuperare programmaticamente gesti routinari per descrivere le conseguenze emotive dell'aggressione raccontata in *Martedì* definisce, da un punto di vista tematico, il declassamento della violenza a impulso consumistico, e da un punto di vista strutturale, l'espulsione dalla trama di eventi propriamente detti.

Si tratta di una simmetria non peregrina che torna a più livelli all'interno del testo¹²⁶, e rintracciabile, macroscopicamente, anche nella disposizione degli altri capitoli. La prima parte del romanzo è costituita da una sequenza quasi ininterrotta di episodi ambientati in spazi comuni facenti parte della routine di Bateman, quali per esempio *All'Harry's*, *Al Pastels*, *Al Tunnel*, *In ufficio*, *In palestra*, *In tintoria*, *Al videonoleggio* e poi da *D'Agostino's*, *Dall'estetista*, luoghi frequentati abitualmente dal protagonista e che definiscono la quotidianità e il contesto all'interno del quale questi si muove abitualmente. Dopo l'episodio con il detective, si susseguono, invece, secondo uno schema pressoché simile, altrettanti capitoli routinari

124. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.158.

125. Ivi, p.140 e p.149. Per quanto riguarda le altre azioni: «Poso la mano una mano sul flute di champagne quando la premurosa cameriera, su ordine di Evelyn, fa per versare il cassis nel mio Crystal», p.142; «Se stasera non mangio questa roba, e non la sto mangiando, voglio un po' di coca», p.147.

126. Sulla serialità consumistica degli omicidi di Bateman si veda il già citato più volte S. Baelo Allué, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction*, cit., pp.92-111.

ma che, questa volta, hanno per oggetto la violenza e la crudeltà di Patrick (*Ragazze, Uccido un bambino allo zoo, Ragazze, Topo, Ragazza, Prova a cucinare e mangiare una ragazza, Porto una Uzi in palestra, Chase, Manhattan*) e che, proprio come i primi, rivendicano, per il loro carattere ripetitivo e consuetudinario, uno spazio all'interno della sua quotidianità.

Linearità, ciclicità e ripetizione, schemi che per definizione strutturano il tempo quotidiano, sono utilizzate da Ellis anche e soprattutto per la rappresentazione dell'eccezionalità che, espropriata del suo spazio di elezione, è costretta nell'unica dimensione narrativa presa in considerazione dal romanzo: lo sfondo. L'azione del protagonista e la sua vita psichica, tradizionalmente collocati in primo piano, trovano in *American Psycho* la stessa rilevanza delle puntate del *Patty Winters Show*, dei piatti complessi consumati da Bateman e dei marchi indossati dai vari personaggi, i quali, a loro volta, sono appiattiti sul contesto, di cui riflettono in maniera acritica e precisa le dinamiche¹²⁷.

È alla luce di questa interscambiabilità tra linearità/ciclicità e primo piano/sfondo che bisogna rileggere, ancora una volta, le critiche di Mailer e Rosenblatt. La prima definisce l'assenza di trama: in *American Psycho* non accade niente perché tutto è raccontato secondo gli schemi di una quotidianità assuefatta all'orrore, per cui la violenza ha perso la sua eccezionalità e il male è soggetto a una ripetizione annichilente. Alla seconda, invece, va ricondotta soprattutto l'apparente gratuità dei gesti violenti di Bateman che, lungi dall'essere solamente un espediente autoriale

127. I personaggi riproducono gestualmente e verbalmente la misoginia, il razzismo e la disinformazione che caratterizzava l'America reaganiana. L'esempio più eclatante sono le modalità con cui Price e McDermott parlano, deridendo la questione, del virus dell'HIV, a sua volta sottostimato e ridicolizzato dal governo Reagan, che definì l'AIDS 'a gay plague'. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.5 e pp.39-41

per scandalizzare chi legge, riproduce anche la medesima arbitrarietà con cui la violenza è stata introiettata e poi diffusa capillarmente nell’America degli anni Ottanta.

1.2.3. Interscambiabilità microscopica: la descrizione merceologica e il fallimento del linguaggio

La schizofrenia rintracciabile nella giustapposizione di capitoli tematicamente molto diversi tra loro, come nei casi delle tre uccisioni più rilevanti del testo (*Martedì, A pranzo con Bethany* e *Chase, Manhattan*), compare pressoché identica anche all’interno delle stesse sequenze narrative:

Voglio bere il sangue della ragazza come se fosse champagne, e affondo avidamente il volto in quello che rimane del suo stomaco, graffiandomi la guancia contro una costola spezzata. Il nuovo televisore, acceso in una stanza, trasmette prima il *Patty Winters Show*, che oggi è incentrato sull’Allattamento al seno, e poi la Ruota della fortuna, i cui applausi risuonano falsi ogni volta che viene girata una lettera. [...] Dopo aver mandato giù un bel bicchiere di J&B torno in cucina. Nel forno a microonde, la testa della ragazza è ormai completamente annerita e non mi resta che metterla a bollire in una pentola di stagno [...]. Metto su un Cd di Richard Marx, e sul tavolo della cucina, accanto a un sacchetto di bagel alla cipolla e spezie varie comprate da Zabar’s, comincio a tritare ossa e grasso e carne, producendo piccole polpette, [...] dopodiché attacco a canticchiare tra me la colonna sonora di un programma televisivo che guardavo spesso da bambino¹²⁸.

A livello testuale l’interscambiabilità che struttura il testo si traduce nell’accostamento di brani, se non addirittura di periodi, che passano senza frizione dalla descrizione della violenza all’elenco merceologico, dal racconto

128. Ivi, pp.413-414.

della crudeltà all'enunciazione del palinsesto televisivo. Se questa dinamica replica fedelmente, ma a livello microscopico, uno schema che abbiamo già visto in azione nella struttura di *American Psycho*, nel testo agiscono, più sommestamente, anche strategie narrative inedite, volte a rappresentare la superficialità con cui Bateman si rapporta a una realtà sempre più sfuggente. Le spie del criterio di interscambiabilità che definisce il testo sono, questa volta, la descrizione merceologica e l'instabilità linguistica.

1. La promiscuità dei personaggi è una delle più evidenti ossessioni tematiche di *American Psycho*: nel corso della narrazione Bateman e i suoi amici si confondono vicendevolmente con altre persone, determinando una confusione narrativa che incide inevitabilmente anche sulla stessa trama del romanzo. Tale interscambiabilità è resa possibile, a livello testuale, attraverso una rappresentazione dei personaggi che non prende in considerazione i tratti distintivi (azioni, pensieri, atteggiamenti, vita emotiva), ma si esaurisce nell'evidenza della loro esteriorità. Gianluigi Simonetti, parafrasando David Foster Wallace, ha parlato di «abbreviazione merceologica» per indicare «quella figura che delinea una psicologia o caratterizza un personaggio attraverso l'evocazione di un marchio»¹²⁹, e che si presta, con qualche precisazione, anche alla tecnica descrittiva utilizzata da Ellis:

[Price] indossa un completo di lino Canali Milano, una camicia di cotone Ike Behar, una cravatta di seta Bill Blass e scarpe stringate di cuoio con mascherina Brook Brothers. Io indosso un abito leggero di lino con pantaloni con pince, una camicia di cotone, una cravatta di seta a pois, tutto Valentino Couture, e scarpe traforate di cuoio con mascherina Allen-Edmonds¹³⁰.

129. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p.269.

130. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.36.

Il marchio indossato o posseduto dal soggetto, più che «una sineddوحة per descrivere il suo carattere»¹³¹, in *American Psycho* diventa uno strumento attraverso cui definire la sua appartenenza a un preciso gruppo sociale. In questo senso la descrizione merceologica ha una funzione contemporaneamente individualizzante e deindividualizzante. Da una parte, definisce le caratteristiche dei soggetti appartenenti a uno specifico microcosmo sociale, come emerge nella descrizione per sottrazione di Stash, un artista dell'East Village che, per la sua esoticità, suscita disprezzo e interesse accondiscendente nel gruppo di Bateman: «niente capelli impomatati, niente bretelle, niente occhiali dalla montatura di corno, abiti neri inadatti, nessuna voglia di accendersi e sfumazzarsi un sigaro, una verosimile incapacità nel riservare un tavolo al Camols, introiti equivalenti a un'elemosina»¹³². Dall'altra, riducendo i personaggi alla sola esteriorità, la descrizione merceologica priva i soggetti dello stesso gruppo di tratti distintivi, rendendoli interscambiabili: «È Courtney ad aprirci, con addosso una camicetta di seta Krizia color panna, una gonna di tweed sempre Krizia color ruggine e scarpe da sera d'Orsay in raso di seta Manolo Blahnik» e, dopo una sola pagina, nello stesso capitolo, «Evelyn se ne sta in piedi al bancone di legno chiaro con addosso una camicetta di seta Krizia color panna, una gonna di tweed sempre Krizia color ruggine e l'identico paio di scarpe da sera d'Orsay in raso di seta che porta anche Courtney»¹³³.

131. D. Foster Wallace, *E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction* (1993), trad. it. *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione*, in *Tennis, TV, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, minimum fax, 1999, p.59.

132. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.14.

133. Ivi, p.9 e p.10. Analogamente, le iniziali di Patrick Bateman, che Evelyn sta cercando di ricostruire disponendo pezzi di sushi, diventano invariabilmente quelle di Timothy

In un altro passaggio, alle sfumature caratteriali e psicologiche dei vari personaggi si sostituiscono, significativamente, i colori pressoché identici dei loro biglietti da visita (bianco osso, guscio d'uovo, bianco nembo pallido), mezzo attraverso cui, nel quarto capitolo, si identificano gli altrimenti anonimi colleghi di Bateaman¹³⁴. Gli oggetti, in *American Psycho*, diventano designatori rigidi, una forma di controllo della realtà e, quindi, anche della propria identità all'interno di quest'ultima. Nel capitolo che chiude il romanzo, Patrick riassume: «Il mio gruppo preferito: i Talking Heads. Il drink: J&B o Absolut on the rocks. Il programma televisivo: *Late Night with David Letterman*. La bibita: Diet Pepsi. L'acqua minerale: Evian. Lo sport: baseball»¹³⁵. Sono i consumi a definire l'identità del protagonista, la merce in tutte le sue declinazioni. Quest'ultima, però, nella sua riproducibilità seriale, si rivela anche un marcatore debole, che definisce il gruppo, ma non l'individuo. Ridotti agli oggetti che possiedono e svuotati della loro personalità, che semplicemente non esiste, i personaggi di *American Psycho*, in quanto simulatori della realtà, esemplificano il concetto di simulacro teorizzato da Jean Baudrillard, mentre la merce, solo apparentemente individualizzante, si rivela un segno senza alcun referente¹³⁶.

La descrizione merceologica è utilizzata da Ellis per esprimere la precarietà ermeneutica e conoscitiva che domina il mondo abitato da Bateman. La promiscuità dei personaggi, infatti, crea vere e proprie incongruenze narrative che intaccano la coerenza discorsiva del testo stesso.

Price per insufficienza di pesce, pp. 10-11; Price è poi proposto a Evelyn come fidanzato con cui sostituire facilmente Bateman, essendo entrambi belli e ricchi come «tutti», p.26.

134. Ivi, pp.53-54.

135. Ivi, p.479.

136. J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (1981), trad. it. *Simulacri e impostura : bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano, Pgreco, 2024.

L'esempio più emblematico riguarda gli omicidi di Patrick: l'innocenza del protagonista riguardo la scomparsa di Paul Owen non è confortata solamente dall'alibi fornitogli dal detective, ma è sostenuta soprattutto dal fatto che sia quest'ultimo che il collega Carnes hanno visto Owen vivo e vegeto a Londra. Questo dato, che sarebbe decisivo e risolutivo in qualsiasi altro testo, risulta paradossalmente precario in *American Psycho*, in cui i personaggi sono sempre confusi tra di loro. Da una parte, quindi, il protagonista potrebbe avere inventato l'assassino, la messinscena della fuga, il furto di dati e l'occupazione della casa di Owen, e aver raccontato, quindi, una sua fantasia; dall'altra, sia Patrick che Owen potrebbero essere stati scambiati per qualcun altro, come avviene puntualmente in ogni capitolo del romanzo, e il primo potrebbe effettivamente aver ucciso il secondo. Il romanzo fornisce prove a sostegno di entrambe le possibilità: il progressivo collasso psicologico di Patrick rende la sua narrazione sempre meno affidabile, ma le dozzine di fiori profumati nell'appartamento in vendita di Paul Owen sembrano dover coprire proprio l'odore dei corpi che il protagonista ha lasciato imputridire all'interno – come confermerebbe, del resto, anche l'inquietante ammonimento dell'agente immobiliare («Le consiglio di andarsene, [...] non vogliamo problemi, [...] e non tor- ni»¹³⁷). Ellis non scioglie questo dubbio, la dinamica, anzi, è funzionale proprio a restituire la precarietà del mondo di Bateman, in cui, anche in questo caso, varie versioni della realtà si accavallano tra di loro determinando un vuoto di significato.

2. Il cortocircuito tra segno e referente, emerso attraverso la descrizione merceologica, si ripropone, a livello linguistico, in una vera e propria deriva semantica, per cui nel romanzo le parole perdono il loro significato ordinario e si appropriano di significati instabili e precari che rendono

137. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.445.

problematica, se non impossibile, la verbalizzazione del mondo. La crisi del rapporto tra significato, significante e referente si traduce, anzitutto, in quelli che Michael P. Clark definisce «errori di attribuzione», per cui le parole, perso ogni tipo di riferimento reale, tornano nel testo «in associazioni altamente instabili e contraddittorie che svuotano di senso i valori ordinari e le categorie comuni di significato»¹³⁸: lo Sri Lanka diventa il nome di «un locale figo del Village», Bedlam è «un nuovo club del centro»¹³⁹; gli slogan degli anni Ottanta sono ricontestualizzati incongruamente, per cui “Just Say No”, da motto antidroga, si trasforma in tecnica retorica attraverso cui rifiutare «le mendicanti incinte»¹⁴⁰, e “Silenzio Uguale Morte [*Silence Equals Death*]”, progetto di sensibilizzazione e sostegno per le persone malate di AIDS, diventa, prima, «Shampoo Uguale Morte [*Silkiens Equals Death*]» e, poi, «Scienza Uguale Morte [*Science Equals Death*]»¹⁴¹. La precarietà dei segni linguistici definisce un difetto di comunicazione, per cui le conversazioni tra i personaggi non riescono mai a dotarsi di senso, ma risultano monologhi che si intersecano tra loro senza la minima coerenza. Il già citato *Appuntamento con Evelyn* è, in tal senso, emblematico: alle dichiarazioni violente di Patrick che immagina di sterminare con una mitragliatrice la famiglia della fidanzata e conferma di aver decapitato con una sega elettrica la vicina di casa di quest’ultima, Evelyn risponde fantasticando sulla loro festa di matrimonio¹⁴².

138. M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum* in ‘*American Psycho*’, cit., p.26, lo studioso approfondisce la questione nelle pp. 21-29.

139. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.16; p.19;

140. Ivi, p.105.

141. Ivi, p.397.

142. Ivi, p.148.

Il capitolo che più grottescamente tematizza questo fallimento linguistico e comunicativo è *Da Nell's*, in cui Patrick è in compagnia di tre modelle, la cui caratteristica principale è «l'assoluta incapacità di eloquio»¹⁴³. Pur dicendosi consapevole della normalità della situazione, il protagonista è ugualmente disorientato e tenta a più riprese di iniziare una conversazione con le ragazze, che si rivela, però, particolarmente problematica. Il dialogo è grottescamente strutturato sull'incomprensione e la disinformazione: McDermott si occupa, secondo le ragazze, di «liposuzioni societarie [*aquasession*]]»¹⁴⁴ mentre gli «omicidi ed esecuzioni [*murders and executions*]]», di cui dichiara di occuparsi Bateman, diventano, nella ricezione del messaggio, «topicidi e disinfestazioni [*mergers and acquisitions*]]»¹⁴⁵. Anche in questo caso, le numerose dichiarazioni violente del protagonista sono tendenzialmente ignorate, fatta eccezione per il pestaggio di una mendicante, ascoltato con partecipazione da Daisy alla fine del capitolo. L'ascolto attento, però, non garantisce la comprensione del messaggio: il racconto di Bateman, che ha picchiato la donna per un errore di ortografia, non sortisce alcun effetto su Daisy che, al termine del racconto, finisce tranquillamente il gelato e fa sesso con Patrick. Non solo le parole del protagonista non riescono ad agganciarsi alla realtà, ma non sembrano nemmeno riferirsi a un significato universale. Dopo l'amplesso, Patrick invita Daisy a lasciare l'appartamento poiché sta «per succedere qualcosa di brutto [*I think I might... hurt you*]]» e la ragazza risponde: «D'accordo. Va bene. [...] Non mi va di farmi coinvolgere troppo [*I don't want to get too involved anyway*]]»¹⁴⁶. Ancora una volta la conversazione non è funzionale e la stessa violenza del protagonista si esaurisce

143. Ivi, p.240.

144. Ivi, p.242.

145. Ivi, p.246.

146. Ivi, p.255.

in un artificio retorico che non ha più alcun riferimento stabile nel mondo.

Questa dinamica è esemplarmente tematizzata attraverso *Les Misérables*, ossessivamente presente all'interno del testo in tutte le sue declinazioni transmediali. Immagini del musical compaiono sui bus del primo capitolo, mentre Price tiene il conto divertito del numero di senzatetto incontrati durante la giornata; un cartello pubblicitario dello stesso campeggia su un mendicante umiliato da Bateman in *Al videonoleggio* e poi da *D'Agostino's*; parte del poster di *Les Misérables* è intercettato da Patrick poco prima di accoltellare Al in *Martedì*; la sua colonna sonora fa da sottofondo alla tortura messa in atto dal protagonista ai danni di due prostitute: il musical compare ogni volta che un personaggio agisce violentemente nei confronti di una persona svantaggiata. Si tratta di uno schema al limite del didascalico, la cui funzione è rappresentare esplicitamente il divorzio linguistico che *domina American Psycho*, per cui *Les Misérables* smette di essere un prodotto culturale di denuncia, con una precisa realtà empirica di riferimento, ed è ridotto alla sua fruizione consumistica.

I segni perdono definitivamente significato e referenze e si disperdono nell'espressione istantanea. Più delle incongruenze di trama, è questa instabilità linguistica a mostrare l'inaffidabilità complessiva della narrazione di Patrick, sempre più incapace di distinguere tra realtà e riproduzione della realtà: «Ma io c'ero al matrimonio di Jayne Simpson, Evelyn, amore della mia vita, [...]. Ero seduto accanto a Suckhreet Gabel. Credimi, c'ero. [...] O forse non c'ero, [...]. Forse... l'ho visto su MTV?»¹⁴⁷. Capitoli, citazioni, atti più o meno mancati, personaggi e parole sono dominati da un principio di intercambiabilità che disgrega progressivamente il significato stesso della narrazione, la quale, lungi dall'isolare eventi eccezionali degni di essere riportati, si rivela un flusso

147. Ivi, p.149.

di gesti indistinguibili, effimeri e slegati da una realtà irrecuperabile.

1.3. «*The boy next door*»: Patrick Bateman

“Allora, Harold”, dico, “hai sentito il mio messaggio?”. Dapprima Carnes sembra confuso, poi si accende una sigaretta e si mette a ridere. “Gesù, Davis. Certo, era *spiritosissimo*. Eri tu, non è vero? [...] Bateman che fa fuori Owen e l’accompagnatrice?”. Continua a ridacchiare. “Oh, cazzo, è fantastico [...]”. “Un momento, Harold. A-che-cosa-ti-riferisci?” ripeto enfaticamente [...]. “Davis”, sospira lui, come se stesse cercando di spiegare pazientemente qualcosa a un bambino. “Non sono tipo da sputtanare nessuno, e il tuo scherzo era davvero spiritoso. Ma ammettilo, ragazzo, aveva un difetto fatale: Bateman è un tale leccaculo, un tale cazzone, che non l’ho potuto apprezzare fino in fondo. A parte questo l’ho trovato divertente. [...] Dico davvero. Uno così riesce a malapena a rimorchiarla, un’accompagnatrice, figurati... che cosa hai detto che le aveva fatto? [...] Ah, già, ‘tagliata a pezzi’”. Attacca di nuovo a ridere, questa volta, però, educatamente [...]. “Un momento. Stop”, urlo, guardandolo dritto in faccia, assicurandomi che stia a sentire. “Mi pare che tu non abbia capito. Non stai davvero capendo granché. *Io l’ho ammazzato. Io l’ho fatto*, Carnes. *Io ho tagliato la testa a Owen, cazzo. Io ho torturato dozzine di ragazze*. Tutte le cose che ti ho detto in quel messaggio erano *vere*. [...] *Io-ho-ammazzato-Paul-Owen-e-mi-è-piaciuto-farlo* [...]”. “Ma questo semplicemente non è possibile [...]. Perché... ho... cenato... con Paul Owen... due volte... a Londra... *appena dieci giorni fa*”¹⁴⁸.

148. Ivi, pp.468-470 (corsivo nel testo).

Lo scambio tra Carnes e Bateman, contenuto nel terzo capitolo di *American Psycho*, pone delle questioni a proposito del protagonista, indagando sia la sua funzione di narratore sia la sua costruzione in quanto personaggio: Patrick ha ucciso davvero Owen o ha inventato l'omicidio? Patrick è un assassino psicopatico o un inetto codardo? Le domande, collegate tra loro a livello logico, pertengono a due ambiti differenti, discorsivo (come è scritta la storia) e contenutistico (di cosa parla la storia), ma interrogano la stessa caratterizzazione del personaggio e, più precisamente, il rapporto che questi intrattiene con il mondo che racconta. Soprattutto, decidere a proposito dell'affidabilità narrativa di Bateman e, quindi, decretare se questi è o non è un assassino significa anche comprendere secondo quali modalità la dialettica di eccezionale e standard ne definisce la caratterizzazione.

1. L'inaffidabilità narrativa di Bateman è una questione che Ellis pone sin dalle primissime pagine del romanzo e che trova nella non verificabilità degli omicidi la sua espressione più esplicita. Come emerso a partire dall'analisi dell'epigrafe tratta da *Memorie del sottosuolo*, a differenza del protagonista di quest'ultimo, Patrick è un individuo non riflessivo che registra gli eventi senza riuscire a esprimere un punto di vista personale e maturo su questi ultimi. Tale inadeguatezza è introdotta, in maniera più implicita, già nel primo capitolo, quando il protagonista si produce in una serie di argomentazioni a proposito della politica americana degli anni Ottanta, che, lungi dal proporre uno sguardo autentico e originale sulla realtà, replica meccanicamente, anche da un punto di vista sintattico, la vaghezza e l'incongruenza dell'informazione massmediatica¹⁴⁹. Il discorso è incoerente sia da un punto di vista testuale-discorsivo («Dobbiamo [...] promuovere i diritti civili facendo altresì in modo che le donne

149. Ivi, pp.17-18.

abbiano pari diritti, e però cambiare la legge sull'aborto, così da proteggere il diritto alla vita pur mantenendo in qualche modo la libertà di scelta per le donne»¹⁵⁰), sia da un punto di vista biografico, veicolando idee in conflitto con il modo edonistico e consumistico di stare al mondo di Patrick («Dobbiamo altresì stimolare il ritorno ai valori morali tradizionali e ostacolare la diffusione di pornografia e violenza in Tv, al cinema, nella musica popolare, e in ogni altro settore. Soprattutto, dobbiamo instillare una coscienza sociale nei giovani, e redimerli dal materialismo imperante»¹⁵¹), eppure quest'ultimo sembra non renderse-ne conto, proseguendo incurante della perplessità altrui e della sua stessa insensatezza («ormai sono lanciato»¹⁵²). La duplice incongruenza delle parole del protagonista rivela l'impossibilità di queste ultime di agganciarsi alla realtà, sia essa quella collettiva e sociale o quella privata e personale: in entrambi i casi il suo discorso non significa niente e si esaurisce in un elenco di stereotipi vuoti e contraddittori. L'arringa di Bateman, però, è rivelatoria, poiché da una parte anticipa quella dissociazione tra significante, significato e referente che, come abbiamo visto, determina la stratificata precarietà discorsiva di *American Psycho*; dall'altra, mostra la tendenza simulatoria del protagonista che, lungi dal produrre una narrazione personale e autentica, si produce in una simulazione della simulazione, replicando in maniera automatica i contenuti e le modalità discorsive della comunicazione di massa. Si tratta del procedimento già analizzato nei paragrafi precedenti a proposito dell'intertestualità e dell'interscambiabilità di *American Psycho* e consistente nell'introiezione, da parte di Bateman, di precisi codici linguistici, ma che adesso ci interessa nella sua capacità di descrivere il rapporto che il narratore istituisce tra se stesso e la sua materia narrativa.

150. Ivi, p.18.

151. *Ibidem*.

152. Ivi, p.17.

Patrick non pone tra sé e il mondo la distanza critica necessaria per osservare, riflettere e problematizzare la realtà, ma si appiattisce sulla versione massmediatica di quest'ultima introiettandone e replicandone meccanicamente le manifestazioni. In questo senso, *American Psycho* è anche il racconto implicito di un progressivo e ineluttabile assoggettamento, dell'annientamento graduale di una «rozza caricatura dell'essere umano, con un ultimo frammento di cervello ancora funzionante»¹⁵³: le incursioni violente di Patrick a livello discorsivo, la sua confessione finale, gli interrogativi a proposito dei corpi delle vittime massacrato sono il residuo di un tentativo di problematizzazione della realtà che finisce, però, per essere definitivamente annichilito. Il protagonista, alla fine, parla come i programmi televisivi che guarda, ripropone l'orrore attraverso la stessa ripetizione ossessiva della cultura massmediatica, interpola la violenza con consigli di cosmesi e recensioni musicali. La sua inaffidabilità è il riflesso dell'instabilità discorsiva ed ermeneutica, propria di un mondo in cui sapere se Patrick è o meno un assassino è assolutamente irrilevante.

2. Contrapponendo al giudizio poco lusinghiero di Carnes le rivendicazioni assassine e isteriche del protagonista, il brano posto in apertura si interroga anche a proposito della duplice natura di Bateman. La doppiezza è probabilmente l'elemento più vistoso della caratterizzazione del protagonista di *American Psycho* e, per questo, ampiamente tematizzato all'interno del testo: nel primo capitolo Evelyn si riferisce a Patrick con l'espressione «Il ragazzo della porta accanto», definizione recuperata sarcasticamente da Price qualche pagina dopo¹⁵⁴; Jean, in *Fine degli anni '80*, lo definisce «tenero», «premuroso» e «timido»¹⁵⁵; Bateman stesso, oltre a puntualizzare la propria natura psicopatica

153. Ivi, p.338.

154. Ivi, p.12; p.23 e p.44.

155. Ivi, p.455.

in vari punti del romanzo, parla esplicitamente in *Estate* della «maschera della persona per bene» che rischia, parafrasando, di scivolargli giù dal volto. Anche da un punto di vista strutturale, i capitoli iniziali, tutti incentrati sulla quotidianità di Patrick e i successivi capitoli violenti, a partire dal primo omicidio, ricalcano uno schema basato proprio sul classico alternarsi manicheo di civiltà e barbarie, male e bene. In tal senso, Bateman potrebbe rientrare, in prima istanza, nella categoria del ‘doppio apparente’, il cui sdoppiamento, spiega Massimo Fusillo, è «interno ad una singola persona (e quindi non una duplicazione effettiva)» e «può essere frutto di una possessione demonica se siamo in ambito fantastico [...] o di dissociazione schizofrenica se siamo in un ambito scientifico o parascientifico. È il grande tema psichiatrico della doppia personalità o della personalità multipla»¹⁵⁶.

Eppure l'espressione “doppio apparente” potrebbe essere utilizzata per Bateman anche in una accezione più radicale, per indicare, cioè, una doppiezza che, alla fine, non si verifica affatto, nemmeno all'interno di una sola persona. La maggior parte delle opere incentrate su questo tema presentano personaggi sdoppiati costruiti a partire dalla dialettica di repressione/represso, per cui, nei casi più tradizionali, uno incarna la legge morale e l'altro la pulsione libidica¹⁵⁷; nel caso del “doppio apparente” tali opposizioni dovrebbero tradursi nella presenza, all'interno di un solo personaggio, di istanze conflittuali, altrettanto determinate dalla trasgressione o dal rispetto della norma. In *American Psycho* la duplice natura del protagonista non determina nessun conflitto, né interno né esterno, al contrario la dialettica broker/serial killer si risolve in una progressiva distensione dei due poli.

156. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p.14.

157. Ivi, pp.25-29.

Lo stereotipo del doppio, in tal senso, è fatto oggetto di una calcolata decostruzione, che parte proprio dalla disintegrazione dell'interdizione. Sebbene la ripetizione ossessiva annichilisce il potenziale orrorifico delle uccisioni di Bateman, riducendo queste a un gesto quotidiano e amorale, non mancano all'interno del testo brevi momenti di autocoscienza in cui il protagonista ragiona sull'inaccettabilità della propria mostruosità. Come anticipato, in *Estate* Patrick decide di lasciare Manhattan perché sente che il suo istinto omicida sta diventando sempre più incontrollabile e riferisce azioni che per primo percepisce come problematiche¹⁵⁸; in *Uccido un bambino allo zoo* gestisce «il desiderio quasi incontrollabile di accoltellare anche la madre del piccolo»¹⁵⁹; in *Cucina e prova a mangiare una ragazza* si rende conto «sporadicamente [...] di quanto in effetti ciò che st[a] facendo sia inaccettabile»¹⁶⁰; in *Fine degli anni '80* non rivela a Jean ciò che vede guardando le nuvole, ovvero «un'ascia, una donna segata in due, una grossa pozza bianca di sangue che si allarga nel cielo, colando sopra la città»¹⁶¹. A questi pallidi tentativi di autocensura si contrappone, però, il lassismo della società abitata dal protagonista, la quale ignora i gesti violenti di Patrick, verbali o fattuali che siano. Particolarmente emblematici sono, più ancora dell'indifferenza riservata alle sue brevi rivendicazioni scandalose, i gesti mancati di Kimball e di Mrs. Wolfe, l'agente immobiliare di *La città ideale per gli affari*: entrambi i personaggi si rifiutano di dare seguito a dei palesi indizi di colpevolezza, ignorando una violenza che, in questi due casi specifici, sembra essere tutt'altro che fantasticata. In questo senso, il confronto con *Carnes* segna un punto di non ritorno. La frettolosità

158. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., pp.336-339.

159. Ivi, p.360.

160. Ivi, p.414.

161. Ivi, p.448.

con cui il personaggio intende liquidare la confessione del protagonista e l'imperturbabilità con cui reagisce alla sua rinnovata conferma omicida determinano, in quest'ultimo, l'espulsione definitiva anche di questa interdizione residuale: alla fine, Bateman accoglie «quel che per [lui] significa essere Patrick» e l'apparente doppiezza iniziale si risolve in un intero percepito come assolutamente coerente. Anche in questo caso, quindi, l'inizialmente assurda banalità di Bateman, contemporaneamente assassino e inetto, è riassorbita da un contesto che si definisce proprio attraverso la pacifica convivenza di queste contraddizioni e a cui il protagonista si adegua progressivamente.

3. Nella caratterizzazione del personaggio, il principio di interscambiabilità che definisce *American Psycho* si esprime nella coincidenza dei due poli di eccezionale e standard alla base dello schema tipologico analizzato in questo libro. Tale equivalenza si determina nel progressivo appiattimento del protagonista sul contesto: l'inaffidabilità e la violenza che caratterizzano Bateman definiscono anzitutto la società abitata da quest'ultimo. Non si tratta del solito schema di caratterizzazione per cui il personaggio si rivela espressione particolare del contesto generale, ma di una vera e propria coincidenza del primo con il secondo termine, attraverso un gioco di equivalenze e contaminazioni che agisce, come già visto, anche a livello strutturale e diegetico. Ogni gesto di Patrick, innocuo o meno che sia, può essere ricondotto a un atteggiamento di massa, storicamente e socialmente determinato, che ne annichilisce l'accidentalità. Soprattutto, il protagonista agisce in maniera pressoché acritica, riproducendo senza problematizzare queste costanti: «Stavo semplicemente imitando la realtà, ero la rozza caricatura di un essere umano»¹⁶².

Nella sua definizione di personaggio tipico, Lukács insiste a più riprese sulla capacità di pensiero e di

162. Ivi, p.338.

problematizzazione di quest'ultimo: «il personaggio vive davanti a noi i problemi del suo tempo, anche i più astratti, come problemi individualmente suoi, che hanno per lui un'importanza vitale»; «la sua più profonda caratteristica personale è quella di non vivere spontaneamente il proprio destino così come si presenta nella sua casualità e immediatezza, e di non reagire ad esso con sentimentale spontaneità»; «L'alto livello spirituale dell'eroe che assurge alla lucida coscienza del proprio destino, è necessario innanzitutto per togliere alle situazioni la loro eccezionalità e dare espressione all'elemento universale su cui poggiano, che è la manifestazione dei contrasti allo stadio più alto e più puro»¹⁶³. Bateman è privo di questa fondamentale fisionomia intellettuale, il carattere universale della sua esperienza deriva dalla sua capacità di rappresentare meccanicamente e schematicamente quest'ultima. Solo in un'occasione la narrazione si fa propriamente introspettiva. Il capitolo *Fine degli anni '80* si apre con un significativo accenno ai sogni di Patrick, che sono «nella maggior parte dei casi, terribili»¹⁶⁴ e prosegue con un singolare test di Rorschach e le domande incalzanti di Jean, l'unica che sembra credere e interessarsi all'interiorità del protagonista («Voglio soltanto sapere che cosa desideri»¹⁶⁵). Soprattutto, il capitolo presenta tre brani introspettivi in cui Patrick monologa coscientemente a proposito della propria condizione. Si tratta degli unici passaggi del romanzo in cui il protagonista riesce a esprimere quella concezione del mondo che caratterizza l'uomo del sottosuolo e, in generale, il personaggio significativo di Lukács. Bateman paragona la propria esistenza a una «landa deserta senza fine, simile a una sorta di cratere senza fine priva di ragione e luce che

163. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., p.330; p.332; p.336.

164. B. E. Ellis, *American psycho*, cit., p.447

165. Ivi, p. 449.

la vita non riusciva ad afferrarla a livello consapevole»¹⁶⁶, dominata dall'incapacità di conoscere l'Altro. Tale condizione, tematizzata dal ritornello ossessivo della canzone di Madonna «Life is a mystery, everyone must stand alone...»¹⁶⁷, non è, però, congenita al protagonista, ma è il prodotto di un preciso contesto storicossociale, in cui la superficialità è l'unica dimensione dotata di significato e «il male è l'unica cosa permanente. Dio non è vivo. L'amore non è degno di fiducia»¹⁶⁸. Rispetto a questa condizione, Patrick si propone come un «un prodotto, un'aberrazione. Sono un essere umano non accidentale. La mia personalità è abbozzata, informe, la mia crudeltà è radicata e persistente. [...] Ogni modello di comportamento umano deve avere una sua validità»¹⁶⁹. Si tratta di un passaggio particolarmente importante, perché per la prima volta l'esistenza del personaggio è esplicitamente confrontata con la sua epoca, la fine degli anni Ottanta appunto, e pensata come prodotto di quest'ultimo. Jean, apparentemente estranea alle dinamiche del mondo di Bateman, della cerchia di *yuppies* che il romanzo definisce sin dalle primissime pagine, è rappresentata come l'unico mezzo attraverso cui il protagonista può provare a uscire dalla propria condizione, sebbene resista in lui una apatia radicata, storicamente e socialmente determinata («il torpore resta, e probabilmente resterà per sempre»¹⁷⁰). Le responsabilità del sistema capitalistico e consumistico, alluse nel corso di tutto il romanzo e incarnate da Bateman in maniera diretta e incondizionata, sono finalmente esplicitate e denunciate. È nello spazio di questo capitolo che il personaggio vive consapevolmente «davanti a noi i problemi del suo tempo,

166. Ivi, p.451.

167. Ivi, p.447 e p.450.

168. Ivi, p.452.

169. Ivi, p.454.

170. Ivi, p.456.

anche i più astratti, come problemi individualmente suoi, che hanno per lui un'importanza vitale»¹⁷¹.

Proprio come Patrick, il personaggio tipico è anzitutto un dispositivo narrativo, frutto di un preciso metodo compositivo, attraverso cui riproporre esemplarmente le dinamiche di un determinato contesto storicosociale; affinché ciò si verifichi è fondamentale che «si renda chiaro che il comportamento estremo di un uomo in una situazione spinta all'estremo esprime i più profondi contrasti di un dato complesso di problemi sociali»¹⁷². La fisionomia intellettuale consente questo processo: concettualizzando, il personaggio esprime il carattere generale della propria esperienza, problematizza la propria esistenza e si mostra nella sua non accidentalità – è il processo che coinvolge l'uomo del sottosuolo. Per esprimere la tipicità del suo personaggio, Ellis, fatta eccezione per il capitolo succitato, non ricorre all'esposizione del suo pensiero critico, ma rappresenta più direttamente e in modo più meccanico l'equivalenza tra il suo protagonista e il contesto che lo ospita, lavorando sull'evidente interscambiabilità tra il racconto della vita del primo e la descrizione ambientale del secondo: Patrick parla e agisce come la televisione, i giornali e i film che informano la società che abita, ed è in questo grado zero della sua individualità che risiede la sua allarmante e inquietante tipicità. In *American Psycho* particolare e generale ed eccezionale e standard diventano due dimensioni permeabili, osmotiche e interscambiabili e la condizione estrema di Bateman è una condizione universale e di massa.

171. G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, cit., p.330.

172. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.336.

2. Ricostruire la realtà: Le schegge

Proposto in anteprima attraverso il podcast su Patreon (piattaforma online che consente agli artisti di vendere in abbonamento i propri contenuti) tra il settembre del 2020 e il settembre del 2021, in una versione provvisoria, né rimaneggiata né editata, e letta direttamente dall'autore, *Le schegge*¹⁷³ è il romanzo che Bret Easton Ellis pubblica per i tipi della Knopf dopo tredici anni dalla sua ultima opera, *Imperial Bedrooms*, e dopo trentadue da *American Psycho*. La storia, nel 2020, è presentata come ampiamente autobiografica¹⁷⁴ e ispirata ai fatti accaduti durante l'ultimo anno di college nel 1981, quando si palesarono a Los Angeles un nuovo studente, Robert Mallory, e un inquietante serial killer soprannominato il Pescatore a Strascico [*The Trawler*]. La versione cartacea di *Le schegge* smentisce la natura fattuale della narrazione: sulla copertina dell'edizione originale è presente la dicitura romanzo¹⁷⁵, mentre subito dopo la conclusione, anche nelle traduzioni, campeggia una dichiarazione in cui Ellis afferma che «personaggi, avvenimenti ed episodi sono il frutto dell'immaginazione dell'autore» e che «tranne per l'autore stesso,

173. B. E. Ellis, *The Shards*, trad. it. *Le schegge*, Torino, Einaudi, 2023.

174. Della versione di *Le schegge* letta da Ellis parla E. Monacelli, *Giurare che una storia è vera è solo un altro modo per mentire*, «Il Tascabile», 23 ottobre 2023, <https://www.iltascabile.com/letterature/le-schegge-ellis/>, [ultima cons. 02/03/2024]. Sulla natura autobiografica del testo si leggano anche le dichiarazioni dello stesso Ellis, per esempio in L. Gramatica, *Gli scrittori sono come gli adolescenti: bugiardi. Intervista a Bret Easton Ellis*, «Lucy sulla cultura», 14 novembre 2023, <https://lucysullacultura.com/intervista-bret-easton-ellis/>, [ultima cons. 02/03/2024].

175. L'etichetta di genere è presente anche nell'edizione tedesca, mentre è assente in quella italiana, francese e spagnola.

ogni somiglianza con persone vive o defunte è perlopiù casuale e non reale».

Per quanto interessante, la dimensione autofinzionale non è importante, in questo contesto, per il suo alto o basso grado di contraffazione, ma perché definisce un impianto memorialistico che, per la sua autoriflessività, consente di interpretare *Le schegge* come una sorta di *prequel* tematico e stilistico di tutta la produzione di Ellis e di motivare, in particolar modo, le scelte narrative operate dall'autore in *American Psycho*, prima fra tutte la caratterizzazione del suo personaggio.

2.1. Varianti e costanti

1. *Le schegge* racconta l'ultimo anno di Bret alla Buckley, funestato dall'arrivo di un nuovo studente e dalle violenze di un serial killer che prima perseguita e poi uccide le proprie vittime scempiandone il corpo. Entrambi gli eventi determinano l'apocalisse del mondo adolescenziale del protagonista, catalizzando la sua entrata nell'agognata e violenta età adulta. Bret, infatti, sviluppa una vera e propria ossessione sia per Robert Mallory che per il Pescatore a Strascico, convincendosi non solo che i due soggetti coincidano, ma anche che se stesso e il proprio gruppo di amici siano il principale bersaglio di entrambi. La narrazione procede in un climax ascendente di paranoia, segreti e violenza che distrugge definitivamente le relazioni amicali e amorose del protagonista, per sempre traumatizzato dall'autunno del 1981. La storia è raccontata dallo stesso Bret, coincidente anagraficamente e biograficamente con l'autore, e presenta una narrazione metariflessiva, per cui chi parla ricorda e osserva retrospettivamente il proprio passato. Da un punto di vista prettamente contenutistico, *Le schegge* recupera un periodo esistenziale, quello adolescenziale appunto, mai raccontato da Ellis e collocabile, cronologicamente, subito prima del mondo universitario di *Meno di zero* – romanzo che Bret dice di stare scrivendo

proprio nell'autunno del 1981. Da un punto di vista formale e tematico, al contrario, esplicita, in una costante autocitazione, tutto il materiale accumulato e fatto proprio dall'autore attraverso la produzione letteraria precedente. Come ha scritto Simonetti, infatti, *Le schegge* recupera dai primi due romanzi il contesto storico-sociale, quindi la Los Angeles degli anni Ottanta; da *American Psycho*, la figura del serial killer; da *Glamorama*, i protagonisti sdoppiati e i personaggi con un ruolo fisso e una funzione narrativa esplicita; da *Lunar Park* e *Imperial Bedrooms* l'impianto autofittivo; da *Bianco* la critica sociale e culturale, messa a punto anche attraverso il podcast su Patreon¹⁷⁶. Non solo, *Le schegge* propone anche un recupero serio e non parodico della letteratura di genere, ponendosi in rottura con le prime opere di Ellis e in continuità con *Lunar Park*, a cui si rifà sotto vari punti di vista. Inizialmente, infatti, l'autore recupera il romanzo di genere con lo scopo di mostrarne i limiti rappresentativi e, più precisamente, l'incapacità di cogliere e di raccontare la complessità del reale: *Meno di zero* è un romanzo di formazione in cui il protagonista non riesce ad accumulare esperienza; *American Psycho* è un *serial killer novel* che mette in crisi il manicheismo su cui questo si basa; *Glamorama* è una *spy story* horror in cui i complotti si moltiplicano fino a disintegrare l'intreccio. Al contrario, con *Lunar Park*, Ellis approccia seriamente il genere horror, recuperandone i temi e le forme proprio per la loro capacità di restituire la paura infestante successiva agli attentati dell'11 settembre 2001¹⁷⁷: la condizione di inquietudine e terrore vissuta privatamente da Bret nei

176. G. Simonetti, *Le regole dell'attrazione. Leggere e amare Bret Easton Ellis*, «Snaporaz», 18 dicembre 2023, <https://www.snaporaz.online/le-regole-dellattrazione-leggere-e-amare-bret-easton-ellis/>, [ultima cons. 04/03/2024].

177. M. Loewy, *Lunar Park: From Ashes to Ashes*, in «European Journal of American Culture», XXXIII/3 (2014), pp. 209-222; M. Malvestio, *Celebrity, fatherhood, paranoia*:

dodici giorni trascorsi a Elsinore Lane, a causa del fantasma paterno che torna a tormentarlo, diventa l'allegoria di un trauma collettivo che si palesa spettralmente nella quotidianità dell'Occidente attraverso l'attacco terroristico. Per questo recupero serio del genere gotico e per l'uso esigente dell'*autofiction*, *Lunar Park* costituisce una sorta di ponte tra *American Psycho* e *Le schegge*, e fornisce a quest'ultimo le modalità attraverso cui recuperare il *serial killer novel* decostruito e parodiato dal romanzo del 1991.

Lunar Park si appropria della narrativa gotica attraverso due temi fondamentali: i pericoli della creazione e il doppio¹⁷⁸. Il primo si esplicita, da una parte, attraverso la paura del narratore (Bret Ellis) che le proprie opere possano essere di ispirazione per i crimini reali – un timore che riflette quello paventato dall'opinione pubblica all'uscita di *American Psycho* –, dall'altra, nell'effettiva paternità delle creature che tormentano se stesso e la sua famiglia – Terby, il pupazzo parlante della figliastra Sarah, è il personaggio di un racconto che Bret aveva scritto da bambino; Clay, l'assassino anonimo e lo spettro di Robert Ellis, padre del protagonista, sono rispettivamente il sosia, la riproduzione reale e la versione desublimata di Patrick Bateman. Il secondo tema, invece, è declinato su più livelli e distingue non solo, come scrive Marco Malvestio, il Bret personaggio e il Bret scrittore, «rispettivamente, l'uomo che vuole sistemarsi con la propria famiglia e lo scrittore affamato di (auto)distruzione»¹⁷⁹, ma anche il Bret che ha vissuto l'esperienza raccontata e il Bret che la racconta, nonché il Bret Easton Ellis autore e il Bret Easton Ellis narratore-personaggio di *Lunar Park*. Attraverso l'opposizione formale dell'io fattuale dell'autore e l'io fittizio del

the post-postmodern gothic of Lunar Park, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 10, 2019, pp.343-361.

178. M. Malvestio, *Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park*, cit., pp.344-349.

179. Ivi, p.349.

personaggio, la narrazione autofinzionale, utilizzata qui per la prima volta, traduce testualmente quel rapporto tra vita e letteratura a cui rimandano sia il doppio sia i pericoli della creazione letteraria, e che trova una sintesi definitiva nel capitolo *Gli inizi*, in cui la produzione romanzesca di Ellis è esplicitamente posta in relazione, in un gioco di costanti rispecchiamenti, con la sua (pseudo)autobiografia, variamente e ampiamente condizionata dalla prima. Attraverso l'*autofiction* Ellis inaugura un tipo di narrazione che verrà perfezionata proprio in *Le schegge*, consistente nell'utilizzo di una voce narrante che ribadisce e garantisce la veridicità della propria scrittura, anche se questa presenta dettagli più o meno inverosimili. Nonostante un primo capitolo canonicamente autobiografico – per quanto iperbolico e manierista –, *Lunar Park* presenta, infatti, una storia tutt'altro che realistica, considerati gli elementi sovrannaturali e la commistione di personaggi reali e personaggi finzionali¹⁸⁰, e una narrazione dichiaratamente inaffidabile¹⁸¹. Ciò nonostante, chi racconta crede fermamente alla propria storia che, proprio per questo, non solo è raccontata secondo un inedito criterio di consequenzialità, ma è «costellata di indizi, simboli, segni della memoria e della letteratura» che esigono «un'adesione totale del lettore alla narrazione, pur nella consapevolezza dell'iperletterarietà menzognera del dettato»¹⁸². Se l'inaffidabilità del narratore non è una novità in Ellis, è invece certamente inedita la presenza di una voce narrante che rivendica la

180. Nel romanzo compaiono personaggi reali (Keanu Reeves, Robert Downey Jr., Jay McInerney) e personaggi inesistenti (la compagna e il figlio di Bret, Donald Kimball e Mitchell Allen, personaggi rispettivamente di *American Psycho* e *Le regole dell'attrazione*).

181. B. E. Ellis, *Lunar Park*, Torino, Einaudi, 2005, pp.39-40. Sull'*autofiction* in Ellis, e in special modo in *Lunar Park*, si veda L. Marchese, *L'Io possibile*, cit., pp.224-236.

182. L. Marchese, *L'Io possibile*, cit., p.234.

veridicità e la fattualità della propria storia, e che torna pressoché identica nel romanzo del 2023.

2. Anche *Le schegge* è un'*autofiction*, ma priva degli elementi soprannaturali espliciti di *Lunar Park*, e propone una storia passata che, mai dimenticata, torna nel presente come trauma che comanda di essere scritto («fu il libro a manifestarsi a me, non il contrario»¹⁸³). Le coordinate attraverso cui leggere e interpretare il testo sono fornite nelle due sezioni liminari del romanzo che, prive di titolo, sono separate tipograficamente dal racconto dell'autunno del 1981. Qui, un narratore che coincide anagraficamente e biograficamente con Bret Easton Ellis¹⁸⁴ ricostruisce il contesto all'interno del quale è germinata la decisione di scrivere il libro, presentato, in tal senso, come un'entità dotata di vita propria che, corteggiata a lungo da chi scrive, alla fine si concede sottoforma di possessione: «a un certo punto nel corso del 2019 era risaltato fuori, pulsando di vita propria, cercando di infiltrarsi dentro di me, di espandersi nel mio immaginario in un modo talmente pervasivo da impedirmi di continuare a ignorarlo»¹⁸⁵. Questa sezione metatestuale introduce due temi squisitamente gotici, quello già visto dei pericoli della creazione letteraria, e quello inedito dell'amore perduto che, in quanto presenza spettrale, influenza la scrittura. Come già in *Lunar Park*, infatti, non solo il libro diventa pericoloso – il primo tentativo di scrittura determina il collasso e il ricovero del narratore –, ma si rivela anche una presenza viva che invade la quotidianità di chi racconta: nella sezione conclusiva, la metafora amorosa trova la propria sintesi nell'incarnazione del libro in Matt Kellner, primo amore del narratore e vittima del Pescatore, che spettralmente onnipresente accompagna Bret nella stesura del romanzo, rivelandogli la

183. B. E. Ellis, *Le schegge*, cit., p.8.

184. Il secondo nome è, in realtà, espulso dalla narrazione.

185. B. E. Ellis, *Le schegge*, cit., p.8.

centralità del desiderio all'interno del suo testo, sia come tema che come criterio stilistico¹⁸⁶.

La parte introduttiva di *Le schegge* fornisce anche il contesto socioculturale all'interno del quale inserire gli eventi raccontati che sono, così, retrospettivamente rielaborati come fatti non accidentali, ma determinati da precise dinamiche socioculturali. Il narratore ricorda la primavera del 1981, poco prima dell'arrivo di Robert Mallory e degli omicidi del Pescatore, e racconta una serata durante la quale, insieme a Thom, Jeff e Kyle, «su di giri grazie alla cocaina che avevamo tirato poco prima», si sta dirigendo verso un club di Los Angeles «sulla Rolls-Royce decapotabile di un viscido gay sulla quarantina piuttosto famigerato ma innocuo»¹⁸⁷. Il brano presenta velate allusioni a due personaggi che poi Bret/Ellis inserirà all'interno dei suoi romanzi: Jeff, come Julian di *Meno di zero*, si prostituisce in cambio di soldi; Ron Levin, il quarantenne alla guida della Rolls-Royce, viene ucciso qualche anno dopo la serata raccontata, su ordine di Joe Hunt, «un ragazzo bello e calmo», diplomato alla Harvard School for Boys, nel quale, proprio come Patrick Bateman, nulla «faceva presagire che sarebbe stato capace del crimine per cui sarebbe poi stato incarcerato»¹⁸⁸. Motivata dal desiderio di restituire un «esempio di dove stava andando il mondo [...] nel pieno dell'impero» e fornire rapidamente un ritratto dell'universo adolescenziale in cui è ambientata la storia, questa digressione colloca il romanzo in una sorta di spazio primordiale, in cui le esistenze dei vari personaggi, come quelle prototipiche di Jeff e Joe, raccontano le prime fasi del «mondo noncurante ed edonista degli adulti» che «aveva permesso a Robert Mallory e al Pescatore a Strascico e agli eventi di quell'autunno di accoglierli» e che diventerà, nel suo massimo sviluppo, il centro

186. Ivi, pp.733-734.

187. Ivi, pp.12-13.

188. Ivi, p.13.

gravitazionale delle prime opere di Ellis. In questo senso, *Le schegge* si propone come l'affresco di un universo prossimo alla disintegrazione e, contemporaneamente, come l'indagine, condotta retrospettivamente, dei primi sintomi di una condizione umana, sociale e culturale che ha trovato nelle opere di Ellis il proprio terreno di elezione. È alla luce di questo intento archeologico che va interpretato il recupero serio del genere gotico, utile per veicolare una realtà in cui l'orrore poteva ancora costituire un'eccezione.

2.2. *Precipitare nella paura: il genere gotico e il serial-killer novel*

In *American Psycho*, Ellis prende il genere del *serial killer novel* e ne sconvolge i *pattern*: il terrore tipicamente gotico era onnipresente e quindi paradossalmente neutro; lo schema poliziesco era disinnescato attraverso l'assenza di eroi eticamente giusti; il profilo psicologico dell'assassino era boicottato dalla casualità degli omicidi di Patrick e dal suo irrecuperabile annichilimento. Resisteva, però, lo schema apocalittico: l'esistenza demoniaca di Bateman, alla fine, sembrava abbattersi su un mondo effettivamente fallito, anche e soprattutto perché identico al mostro che ospitava. In *Le schegge*, Ellis pare fare un passo indietro, riproponendo un classico *serial killer novel*, in cui evento eccezionale e quotidianità sono tutt'altro che interscambiabili. Il ritorno a una forma canonica si spiega, in termini di storia della letteratura, con il già citato diverso rapporto che quest'ultima intrattiene con le narrazioni massmediatiche e con la realtà a partire dalla metà degli anni Novanta: se *American Psycho* replicava, esasperandole, le modalità discorsive dei vari media, *Le schegge* cerca di resistere, almeno in parte, a quella falsificazione, rivendicando la possibilità di parlare seriamente del mondo. Ma inizialmente recuperato, il *serial killer novel* cede alla fine del romanzo, incapace di mantenere al proprio interno una realtà che sta progressivamente perdendo profondità e complessità.

1. Come *Lunar Park*, anche *Le schegge* recupera il gotico attraverso i temi fondamentali dei pericoli della creazione artistica e del doppio, ma complicando decisamente il rapporto tra i due. Il primo presenta, infatti, una duplice fenomenologia, incarnandosi, all'interno degli spazi metanarrativi, nel libro che turba e possiede il narratore, e proponendosi, nella narrazione vera e propria, come fantasia paranoica che sostituisce pericolosamente la realtà. Per comprendere questa seconda modalità espressiva è necessario considerare il secondo tema sopra identificato, quello del doppio. Decostruito in *American Psycho* attraverso la paradossale ma eloquente equivalenza tra broker e serial killer e moltiplicato in *Lunar Park*, il tema del doppio innerva la struttura di *Le schegge*, definendone l'impianto memorialistico (il Bret adulto scrive ricordando il Bret adolescente che vive nel 1981) e determinando un complesso schema di personaggi speculari: Bret scrittore e Bret visibilmente partecipe [*the tangible participant*]; Bret e Robert; Robert e il Pescatore a strascico; Bret e il Pescatore a strascico. Della struttura del romanzo ci occuperemo nel prossimo paragrafo, per ora è importante concentrarci sul rapporto tra i personaggi succitati e comprendere in quale modo esso si leghi al tema della pericolosità della creazione artistica.

Il Bret scrittore compare per la prima volta in occasione di un evento premonitore accaduto prima dell'arrivo di Robert Mallory e contenuto nel terzo capitolo del romanzo. È sera e il protagonista sta vagando in auto per le strade di Los Angeles quando, ritrovatosi per caso davanti alla Buckley, si accorge della presenza di una figura all'interno dell'edificio che pare dirigersi verso di lui. In un primo momento Bret crede di aver immaginato la scena, considerando l'avvicinarsi dell'intruso non un evento reale, ma «una deduzione della mia mente – la storia assecondata dallo scrittore»¹⁸⁹. Come vedremo, alla narrazione

189. Ivi, p.91.

di *Le schegge* partecipano, in tal senso, due voci narranti contigue: quella soggettiva del Bret adulto che rielabora retrospettivamente gli eventi del 1981 e quella del Bret diciassettenne, “lo scrittore”, che vizia gli eventi attraverso un’immaginazione ipertrofica più volte denunciata:

Ma a me piaceva raccontare storie e abbellire un episodio altrimenti banale che magari conteneva due o tre elementi tali da renderlo abbastanza interessante per essere riferito, ma non più di tanto, e così aggiungevo uno o due dettagli capaci di rendere la storia effettivamente interessante per l’ascoltatore dandole un che di umoristico o sorprendente o scioccante, e mi veniva naturale. Non si trattava esattamente di bugie – era solo che preferivo la versione esagerata¹⁹⁰.

Le storie del Bret scrittore, le sue versioni esagerate, finiscono per avere un importante impatto sulla realtà, rivelandosi particolarmente pericolose. Tra queste la più importante è certamente quella riguardante la fantomatica coincidenza del Pescatore a Strascico con Robert Mallory. Le basi di questa equivalenza sono gettate significativamente proprio nel terzo capitolo, attraverso un complesso e arbitrario gioco di rimandi impliciti, per cui l’intruso all’interno della Buckley, descritto in maniera pressoché identica al ritratto del Pescatore fornito da alcuni testimoni nel 1980, genera nel protagonista la stessa ansia provocata dalla notizia dell’arrivo di un nuovo compagno di scuola. Il capitolo segue questo flusso di pensieri, cominciando con il resoconto sulle irruzioni, i metodi e gli omicidi del Pescatore e proseguendo con l’intruso alla Buckley e l’arrivo del nuovo studente. Come il serial killer, che attenta alla tranquillità e alla sicurezza collettiva, anche Robert è presentato, sin dal principio, come una presenza inquietante che si materializza improvvisamente, minacciando il

190. Ivi, p111.

microcosmo privato del protagonista. Attraverso l'omonima voce narrante, Ellis costruisce un incipit spiccatamente letterario per cui, come nella più classica delle storie, un evento straordinario (riconoscibile come tale) turba una condizione di quiete innescando le peripezie che costituiscono la trama.

Il rischio della creazione letteraria si traduce, qui, proprio in questa forza immaginifica, capace di sentire, ripete come un mantra Bret, «cose che non ci sono»¹⁹¹ e, quindi, non solo di cogliere ciò che non è visibile, ma anche e soprattutto di inventare e stravolgere la realtà. Nel progredire del romanzo l'equivalenza fallace tra il Pescatore e Robert, puntualmente motivata attraverso «l'intuito dello scrittore, il presentimento dello scrittore»¹⁹², si fa sempre più stringente e convince il protagonista a uccidere Mallory, provocandone la caduta dall'ultimo piano di un grattacielo. Sebbene non vi siano elementi sovranaturali e commistioni sfacciatamente improbabili, la storia di Bret, nel corso del racconto, è smentita da più personaggi, ma, anche in questo caso, proprio come in *Lunar Park*, entrambi i narratori chiedono di essere creduti, quello diciassettenne rivolgendosi agli amici, quello adulto proponendo a chi legge non una versione epurata o avvertita, ma assecondando quella del primo: «Robert poteva anche non essere il Pescatore, ma era una figura pericolosa e con tendenze suicide intenzionato a fare del male a uno studente che aveva dei sospetti su di lui»¹⁹³. Si tratta di un tema che agisce a più livelli all'interno del testo e che è stato esplicitato da Ellis all'interno di un'intervista: «un giovedì notte dell'aprile 2020, ho buttato giù due paragrafi di getto. Erano i paragrafi in cui si dice che le storie possono ferire gli altri, che scrivere può far male alle persone. Ed è su

191. Ivi, p.220 e p.266.

192. Ivi, p.221.

193. Ivi, p.721.

questo che il libro doveva essere, ma non c'era ancora nulla di strutturato.¹⁹⁴

Il doppio non favorisce soltanto il tema della pericolosità dell'arte, ma consente ad Ellis di raccontare anche un mondo in cui è ancora possibile provare quella paura espulsa in *American Psycho* e che fa ancora parte del primo *pattern* del *serial killer novel*. Al Bret scrittore si oppone il Bret visibilmente partecipe, che, pur non rinunciando alla propria ossessione per Robert e il Pescatore, contrappone all'isolamento e alla paranoia del primo un'integrazione calcolata e una migliore gestione del terrore («Il Bret visibilmente partecipe era venuto alla luce, pronto ad affrontare il mondo e a sorvegliare il nuovo arrivato che aveva fatto il suo ingresso nelle nostre vite: lo psicopatico»¹⁹⁵). La differenza tra queste due declinazioni del protagonista risiede proprio in un controllo diverso della paura: nel primo il sentimento è una presenza costante e funziona come spinta narrativa fagocitante, nel secondo è un dato ineliminabile da spostare sullo sfondo e neutralizzare attraverso la ripetizione, «in favore del personaggio visibilmente partecipe che riteneva ogni cosa normale»¹⁹⁶. Le modalità con cui Bret tiene a bada l'orrore sono analoghe a quelle di Patrick Bateman, di cui Ellis sembra riproporre *in nuce* la routine raccontata nel secondo capitolo di *American Psycho*:

Non ne potevo più di aver paura. Basta erba, basta Valium, alcol ai minimi e solo nel weekend. Avrei messo la sveglia e mi sarei alzato a un'ora stabilita e mi sarei masturbato pensando a Richard Gere o Dennis Quaid o Hart Bochner o David Naughton o a qualsiasi altra stella del cinema fosse nel mio radar in quel momento, ma mai più a Matt Kellner o Ryan Vaughn, e poi avrei fatto

194. L. Gramatica, *Gli scrittori sono come gli adolescenti: bugiardi. Intervista a Bret Easton Ellis*, cit..

195. Ivi, p.339.

196. Ivi, p.271.

ginnastica prima di scuola, sollevando pesi o nuotando o correndo sul tapis roulant, dopodiché mi sarei doccia-to, messo l'uniforme, avrei detto a Rosa di prepararmi qualcosa di sano per colazione, e aspettando all'isola in cucina avrei dato un'occhiata alla sezione "Calendar" del "Los Angeles Times" e fatto un elenco dei nuovi film che volevo vedere, con tanto di cinema e orari, e avrei ignorato qualsiasi notizia sul Pescatore¹⁹⁷.

A differenza di Bateman, però, Bret è ancora un personaggio inquietantemente scisso e ambivalente, con una parte oscura (l'omosessualità, la paranoia, le ossessioni di morte, l'invidia) ancora leggibile come trasgressiva. In questo senso, alla piattezza superficiale del primo, che ha fatto della versione visibilmente partecipe la sua unica identità e in cui broker e serial killer convivono senza frizioni, si sostituisce una profondità carsica che definisce anche il mondo abitato e/o immaginato dal protagonista. *Le schegge* è soprattutto una storia di segreti e la storia di una realtà ancora capace di avere segreti e di provare paura e orrore. Prima ancora di nascondere l'ossessione per il nuovo studente e il Pescatore, Bret nasconde la propria omosessualità, l'innamoramento per Susan e Thom, il timore costante di essere estromesso. Questi tormenti, debitamente nascosti, si esplicitano nel testo attraverso Robert Mallory, vera e propria proiezione di tutte le paure del protagonista, verso cui quest'ultimo nutre sentimenti ambivalenti:

Osservandolo [Robert] dalla mia postazione nascosta, pensai come a volte mi riempisse di terrore mentre altre volte c'erano dei flash in cui volevo baciarlo e farmi scopare da lui, e la paura e il sesso erano raramente separati. E poi c'erano i momenti più cupi in cui immaginavo quanto fosse pazzo anche se nessuno di noi ne sapeva

197. Ivi, pp.336-337.

ancora nulla; quello era l'intuito dello scrittore, il presentimento dello scrittore¹⁹⁸.

Robert è costruito dal narratore come una versione più estrema di se stesso: come Bret, nasconde un segreto inconfessabile (il ricovero psichiatrico successivo alla morte della madre e una accusa non del tutto verificata di molestia sessuale), nutre un'attrazione segreta e profonda nei confronti di Susan Reynolds, è nascostamente ossessionato dall'esistenza del Pescatore a Strascico. La somiglianza tra i due personaggi è ampiamente tematizzata nel testo, attraverso scambi di ruolo (come nel caso dell'inseguimento in macchina¹⁹⁹) e vere e proprie sostituzioni, per cui Robert rimpiazza Bret all'interno dei suoi rapporti amicali e romantici:

Non sapevo più che cosa dire, perché non c'era nient'altro da dire – niente faceva presa su di lui [Robert], era come parlare a uno specchio²⁰⁰.

Ci fissammo a vicenda, entrambi, mi parve, sorpresi e scioccati. Abbassai lo sguardo e vidi che [Robert] stringeva in pugno un coltello da macellaio. E poi lui vide il coltello che impugnava io²⁰¹.

Soprattutto Robert è la proiezione di tutti i tormenti di Bret, l'espressione, anche verbale, di tutti i suoi turbamenti, primi fra tutti l'omofobia («[Robert] si ripulì la bocca col dorso della mano e mormorò: "Frocio del cazzo"»²⁰²) e il desiderio inconfessabile e represso verso Susan («Non

198. Ivi, pp.220-221.

199. Ivi, pp.131-145.

200. Ivi, p.682.

201. Ivi, p.694.

202. Ivi, p.684.

so tu, Bret, ma a me piacerebbe tanto infilare la lingua in quella piccola fica stretta, tutta rosa e bagnata»²⁰³). Lo stesso narratore attribuisce al personaggio azioni e gesti che gli appartengono, per cui Robert può ragionevolmente dichiarare: «Quando parli con me, bello, in realtà parli a te stesso»²⁰⁴.

2. Ma il tema del doppio, perno del *pattern* gotico, definisce anche il paradossale collasso del *serial killer novel* alla fine di *Le schegge*. La somiglianza tra Mallory e Bret e la coincidenza ipotizzata del primo con il Pescatore innescano una terza e paradossale equivalenza tra Bret e il Pescatore: se infatti Robert è il Pescatore e Bret è Robert, allora anche Bret può essere il Pescatore. Alla fine del romanzo Susan viene aggredita da un intruso «con addosso un passamontagna e in pugno un coltello da macellaio»²⁰⁵, ma, a differenza degli altri attacchi, questo non viene esplicitamente rivendicato dal Pescatore; al contrario, Susan crede di riconoscere sul braccio di Bret il morso che lei stessa aveva procurato al suo aggressore e si convince, quindi, della colpevolezza dell'amico. L'episodio crea un importante cortocircuito all'interno del testo che disintegra lo schema di rispecchiamenti binari su cui si struttura l'opera, riproponendo quella coincidenza tra broker e killer su cui si strutturava invece *American Psycho*. La possibile colpevolezza di Bret, l'omicidio inutile di Robert e la non identificazione del Pescatore a Strascico (che si scopre essere un gruppo di persone e non un solo individuo) determinano la crisi del *serial killer novel*, le cui convenzioni, prima recuperate seriamente, cedono infine sotto il peso di una realtà indecifrabile e confusa. In un primo momento, infatti, *Le schegge* è capace di assolvere a tutti i *pattern* previsti dal genere. Il neogotico è recuperato soprattutto

203. Ivi, p.226.

204. Ivi, p.144.

205. Ivi, p.690.

con i due temi centrali del doppio e dei pericoli della creatività. Lo schema poliziesco è riproposto canonicamente attraverso il punto di vista di un narratore teoricamente innocente, che può giovare dello sguardo retrospettivo del Bret adulto, e per mezzo di omicidi seriali che, a differenza di quelli commessi da Patrick, presentano «qualcosa di metodico e schematico»²⁰⁶. Il *pattern* che Simpson definisce *'psycho' profile* è reso possibile dalla coincidenza faziosa tra Robert e il Pescatore: se le azioni del secondo risultano essere psicologicamente lacunose²⁰⁷, anche quando questi tenta di motivarle alla fine del romanzo, il passato e i traumi del primo sono, invece, ampiamente documentati e per buona parte del romanzo funzionano come motivazione degli omicidi che gli vengono attribuiti da Bret. Infine, il *pattern* mitico-apocalittico, l'unico a resistere alla fine del romanzo, si realizza sia attraverso la fine del mondo adolescenziale di Bret, brutalmente devastato dalla violenza del serial killer e dalla sua paranoia, sia attraverso l'avvento della società annichilita a cui Bret/Ellis dedicherà tutta la sua produzione letteraria.

Con il procedere della narrazione questa struttura tematico-formale inizia a collassare, secondo modalità non troppo diverse da quelle rappresentate in *American Psycho*. I tentativi di denunciare Robert da parte di Bret sono puntualmente ridicolizzati e si accumulano senza alcun seguito. Particolarmente emblematico, in tal senso, è l'episodio in cui il protagonista decide di comunicare le proprie teorie al Preside della Buckley, il quale le

206. Ivi, p.73.

207. «Comparivano alcuni dettagli – i secchi pieni di candeggina, la sega smussata, la collezione di Polaroid – che erano ancora più orribili a causa delle omissioni. La mente subito si chiedeva: a che cosa servivano i secchi di candeggina? Perché la sega era smussata? Che cosa ritraevano le Polaroid? Confusa, la mente rispondeva a queste domande nei modi più raccapriccianti», B. E. Ellis, *Le schegge*, cit., p.478.

liquida come il risultato della fantasia sfrenata tipica di uno scrittore. Come Kimball e Mrs Wolf, il Dottor Croft ignora le parole di Bret, annullando la catarsi di una scena convenzionalmente risolutiva, e avanza, allo stesso modo degli altri personaggi di *Le schegge*, dubbi a proposito della veridicità delle parole del protagonista, illuminando la parzialità della sua versione. Non solo, anche in questo caso, la narrazione si rivela inaffidabile, sia perché viziata, come già detto, dalla soggettività di narratore e personaggio, sia perché prodotta in stati potenzialmente e dichiaratamente allucinatori: il romanzo è scritto dal Bret adulto sotto la guida dello spirito di Matt Kellner e in preda a crisi di panico sedate attraverso massicce dosi di alcol e psicofarmaci; allo stesso modo, il Bret adolescente, nel corso dell'autunno 1981, gestisce la paura verso Robert e il Pescatore ricorrendo a droghe e farmaci di vario tipo, che alterano la sua percezione della realtà: «[...] forse me lo stavo solo immaginando. Probabilmente non ero più in grado di cogliere la differenza²⁰⁸. Alla fine, il complesso schema di personaggi implode, nessuna equivalenza risulta essere più valida, la paura dilaga e il Bret scrittore non riesce più a tenere insieme un mondo che, proprio come quello di *American Psycho*, si regge su un'aporia di significato.

2.3. *Il ritorno ad American Psycho: l'impianto memorialistico*

La duplicità del protagonista emerge anche, come anticipato, nella presenza all'interno del testo di un Bret adulto, scrittore affermato e con una dichiarata relazione omosessuale, che narra un episodio traumatico della sua adolescenza, e un Bret diciassettenne, aspirante scrittore e terrorizzato dalla propria omosessualità, che invece vive gli eventi destabilizzanti dell'autunno 1981. Lo sguardo

208. Ivi, p.379.

retrospettivo del narratore conferisce a *Le schegge* una scrittura autoriflessiva che, rispetto a quella di *American Psycho*, non è appiattita sulla superficie di un presente tanto eterno quanto effimero, ma racconta e riflette sugli eventi, caratterizzando un personaggio capace di fare esperienza. In questo senso, *Le schegge* può essere considerato una sorta di prequel di tutti gli altri romanzi di Ellis non solo perché racconta una vicenda collocabile cronologicamente prima di questi ultimi, ma perché il mondo superficiale e paradossale tipico delle sue opere anziché essere dato come assunto di partenza è proposto come ap-prodo inevitabile.

1. Lo sguardo retrospettivo del narratore non si esaurisce negli spazi metanarrativi, ma informa tutta la struttura di *Le schegge*, che si propone come racconto mediato dalla memoria (la parte riguardante i fatti del 1981 inizia, significativamente, con il verbo ricordare²⁰⁹), contemporaneamente nostalgico e critico. Alla nostalgia per un mondo predigitale in cui «i segreti erano la norma»²¹⁰, si associa la critica a posteriori a un'indifferenza incipiente, prodromo dell'assuefazione alla violenza che caratterizza l'universo dei romanzi successivi. Rileggere *Le schegge* a partire da *American Psycho* consente di osservare come Ellis nel primo descriva un contesto programmaticamente opposto a quello del secondo, ma che a quest'ultimo si avvicina gradualmente. Da una parte, Bret abita una realtà in cui è ancora possibile riconoscere la paura ed evitarla («Se il libro di Stephen King fosse stato troppo agghiacciante avrei forse potuto prendere al suo posto la copia di mia madre dell'*Albergo bianco* e leggere quello)²¹¹; in cui i giornali che si occupano del Pescatore a Strascico centellinano giudiziosamente, almeno in un primo momento, le notizie

209. Ivi, p.23.

210. Ivi, p.69.

211. Ivi, p.92.

sui suoi crimini; in cui un serial killer può legittimamente rivendicare i corpi delle proprie vittime, consapevole del loro potenziale scioccante; in cui la violenza, soprattutto quando viene verbalizzata, può sconvolgere e terrorizzare: «l'articolo era così inquietante che uscii dal cubicolo nauseato e con la consapevolezza che per il resto della giornata non sarei stato in grado di restare a scuola e concentrarmi; non sarei stato capace di sedermi a pranzo e seguire una semplice conversazione senza che un'ondata di paura si abbattesse su di me»²¹². Dall'altra, abita un mondo in cui il terrore inizia a diventare capillare, infestando i luoghi di svago e gli ambienti domestici; nel quale l'indifferenza serpeggia tra adulti e adolescenti, per cui i primi ignorano le necessità dei propri figli e i secondi sottovalutano la morte inaspettata e particolarmente cruenta dei loro coetanei; in cui la profondità è percepita come sempre più problematica e messa al bando a favore di una promiscuità schizofrenica. Questa dicotomia si traduce in dialoghi schizoidi e reazioni incongrue che ricordano proprio *American Psycho*: se le uccisioni per mano del Pescatore e la sparizione di Matt Kellner sono accolte con un'alzata di spalle, Jon, in un brano del romanzo, ha «una minicrisi di nervi quando qualcuno chiese se *Fuga da New York* fosse abbastanza popolare da giustificare un rifacimento tanto elaborato della locandina»²¹³.

A differenza di Patrick Bateman, però, il narratore di *Le schegge* riconosce la problematicità del torpore che progressivamente fagocita le esistenze di tutti i personaggi. In questo senso, l'indifferenza dei compagni di scuola è puntualmente denunciata da Bret («Che per alcuni dei miei compagni di classe il carro sembrasse più importante

212. Ivi, p.479.

213. Ivi, p.363. L'incipit del quarto capitolo di *American Psycho* è: «Quando arriviamo al Pastels sto per scoppiare in lacrime, tanto sono sicuro che non troveremo posto», B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.48.

della morte di uno di loro era la cosa che mi disturbava di più»²¹⁴), così come è problematizzata l'insistenza sui dettagli macabri nei più recenti numeri dei quotidiani locali sul Pescatore («non avevo idea del perché il “Los Angeles Times” citasse così abbondantemente dalla lettera di quello squilibrato – era una cosa repellente, orribile»²¹⁵). Questo aspetto autoriflessivo e critico del romanzo emerge soprattutto nell'inedito trattamento delle figure genitoriali, onnipresenti *in absentia* in tutta la produzione di Ellis e svuotate, sin da *Meno di zero*, del loro ruolo tradizionale:

I loro genitori [di Caly e di tutti gli altri personaggi del romanzo], divorziati o separati, assorbiti dalle loro relazioni passeggiere, concentrati sul loro successo a Hollywood, ossessionati dai loro vani tentativi di preservare un'eterna giovinezza, non hanno né tempo né interesse per i loro figli, non hanno mai fornito loro un sistema di valori valido e cercano di assolversi dalle loro responsabilità firmando generosamente assegni bancari. Di conseguenza, i loro ragazzi godono di ogni privilegio garantito dal denaro, ma la loro libertà anarchica è macchiata dalla mancanza di radici e dalla completa assenza di ogni senso di appartenenza²¹⁶.

Le schegge ripropone un'analoga caratterizzazione: i genitori di Bret sono espulsi dal romanzo attraverso un lungo viaggio in Europa; la madre di Debbie Schaffer è

214. B. E. Ellis, *Le schegge*, cit., p.363.

215. Ivi, p.477.

216. P. Freese, *Bret Easton Ellis, Less Than Zero: Entropy in the 'MTV Novel'?*, in R. M. Nischik, B. Korte (a cura di) *Modes of Narrative: approaches to American, Canadian, and British fiction*. Würzburg, Königshausen & Naumann, 1990, p.70. Sulla questione si veda anche A. E. Blazer, *American Psycho, Hamlet and Existential Psychosis*, in, *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama and Lunar Park*, cit., pp.37-49.

una alcolizzata che mal sopporta la figlia; Terry Schaffer molesta i compagni di classe di quest'ultima e organizza un incontro sessuale con il suo fidanzato; il padre di Robert accusa il proprio figlio di matricidio e di violenza sessuale con lo scopo di allontanarlo definitivamente dalla propria abitazione; i genitori di Matt Kellner non si accorgono subito della scomparsa del figlio perché «spesso lo perdevano del tutto di vista, e talvolta passava un'intera settimana senza che né lui né lei incrociassero il figlio»²¹⁷. Adesso, però, le responsabilità di queste figure sono apertamente riconosciute nel testo e problematizzate. Non solo il protagonista registra l'anomalia di certi atteggiamenti («Sheila credeva che suo figlio [Matt] fosse un surfista, e compresi con una scioccante e intima inappellabilità che Sheila Kellner non conosceva davvero suo figlio»²¹⁸), ma lo stesso narratore enfatizza, a posteriori, dinamiche che solo a uno sguardo retrospettivo rivelano la loro problematicità: «era stato il mondo noncurante e edonista degli adulti nel quale stavamo entrando ad aprire la porta che aveva permesso a Robert Mallory e al Pescatore a Strascico e agli eventi di quell'autunno di accoglierci»²¹⁹.

2. La consapevolezza del Bret protagonista e la distanza temporale di cui gode il Bret narratore consentono di indagare e soprattutto raccontare un contesto *in fieri* che, nei romanzi precedenti di Ellis (o in quelli successivi di Bret), era proposto come uno sfondo statico, predeterminato e determinante. Più ancora del panorama socioculturale, è la figura stessa del protagonista a raccontare una mutazione solitamente espulsa dalla produzione letteraria dell'autore: Bret è un personaggio complesso e mutevole, soggetto di un vero e proprio processo di formazione, che nel corso

217. B. E. Ellis, *Le schegge*, cit., p.282.

218. Ivi, p.320.

219. Ivi, p.14.

della narrazione si arrende alla norma e finisce per assomigliare a Patrick Bateman.

La capacità di discernimento del protagonista, del Bret scrittore, foriera anche di veri e propri abbagli, diventa progressivamente un marchio distintivo che ne determina la tanto temuta estromissione. Bret è anzitutto un personaggio che problematizza: si interroga a proposito delle irruzioni e degli omicidi del Pescatore, questiona sul passato confuso di Robert Mallory, indaga sulla reale morte di Matt Kellner, pretende chiarezza da Ryan Vaughn, pone domande a proposito dell'atteggiamento sempre più apatico e distante di Susan, costringe quest'ultima e Thom a ragionare sulla natura del loro rapporto, gestisce con difficoltà la sua doppia vita con Debbie Schaffer. Nel corso del romanzo, però, questo costante interrogarsi definisce una distanza tra Bret e i suoi amici (un «antro paranoico»²²⁰), a cui è possibile porre rimedio soltanto assecondando la superficialità del gruppo («A un tratto tutti furono sollevati. Si sentiva la tensione che svaniva grazie al fatto che avevo ceduto o finto di cedere. Mi resi conto che la sola opzione era trincerarmi in me stesso»²²¹) e frenando la percezione della paura che è alla base del suo isolamento. Il discrimine tra il Bret visibilmente partecipe, capace di vivere la socialità e rispettare le altrui aspettative, e il Bret scrittore, incline alla solitudine, all'introspezione e al pensiero ipertrofico, non solo riflette questo preciso stato di cose, ma dipende proprio da una diversa gestione della paura, un sentimento represso dal primo e costantemente percepito dal secondo. In questo senso, tenendo conto dello schema canonico del doppio, il riconoscimento della paura e la profondità introspettiva appartengono a quella parte del sé che deve essere debitamente tenuta nascosta, poiché determina, nel contesto di *Le schegge*, l'emarginazione dal gruppo. Nel corso del romanzo Bret cerca a più riprese «di

220. Ivi, p.176.

221. Ivi, p.178.

ammettere qualcosa – una verità», di comunicare l'orrore provocato in lui dal Pescatore, da Robert Mallory, dalla possibilità di essere scoperto in quanto omosessuale, ma ogni volta sopraggiunge la «consapevolezza acida che non desideravo complicare quell'anno adesso che ogni cosa era stata impostata, la narrazione era in corso, stavamo già interpretando i rispettivi ruoli; non c'era un altrove dove andare – e io volevo continuare a tenere nascosto il vero Bret»²²².

Gli ultimi capitoli di *Le schegge* si caratterizzano per un'*escalation* di rivelazioni e violenza: nel ventinovesimo capitolo, Robert seduce Bret con lo scopo di rivelarne l'omosessualità; in quello successivo un intruso aggredisce Susan e Thom, e il protagonista, convinto della responsabilità di Mallory, lo uccide; infine, nel trentunesimo capitolo, il Pescatore dichiara l'innocenza di Robert screditando la versione bugiarda e mitomane di Bret, il quale potrebbe, tra l'altro, essere implicato nell'aggressione contro i suoi due amici. L'omosessualità, nocciolo duro della sua identità e quindi suo principale segreto, una volta rivelata innesca un cortocircuito tra le molte personalità di Bret. Il protagonista irrompe nella casa di Robert Mallory replicando i gesti degli intrusi che imperversano a Los Angeles e che lo hanno ossessionato durante tutto l'autunno («Chiusi la porta col chiavistello e poi smontai in fretta la maniglia [...] andai in cucina e presi un coltello [...] staccai il telefono strappando il filo dalla parete [...], e andai nella camera da letto di Abigail, dove staccai anche l'altro telefono»²²³) e uccide quest'ultimo provocandone la caduta dal penultimo piano di un grattacielo:

[...] guardai giù e vidi che Robert cercava di lasciarsi cadere sul ventiseiesimo piano. “Robert, per favore, voglio aiutarti”, gridai. “Robert, non farlo!”. E poi alzai un

222. Ivi, p.161.

223. Ivi, p.693.

pugno insanguinato e lo calai sul dorso della sua mano. Lui ansimava disperato, continuando a far oscillare il corpo in avanti, cercando di centrare il balcone. Alzai di nuovo il pugno e lo calai sul dorso dell'altra mano, forte. "Robert, non farlo!", gridai. E poi lui cadde silenziosamente nel buio²²⁴.

Lo scollamento tra linguaggio e azioni che domina la scena e la schizofrenia generale dell'intero capitolo sono i sintomi del collasso definitivo del protagonista: Bret inventa di essere stato aggredito immotivatamente da Robert, che ha poi deciso di togliersi la vita. Sorpassando l'omicidio e la paura, il protagonista accede all'inclusione e alla celebrità a lungo desiderata («ero il ragazzo che si era battuto contro un presunto serial killer e apparivo pericoloso e duro e tutti volevano parlarmi»²²⁵) e accetta apaticamente l'allontanamento dei suoi amici, la successiva emarginazione dei compagni, la scoperta che il Pescatore è ancora vivo e in azione.

La paura e la violenza che Bret sembra superare senza sforzi alla fine dell'autunno del 1981 tornano a fargli visita, dopo quarant'anni, chiedendogli di essere addomesticate attraverso la letteratura. In tale senso, il romanzo propone due diverse conclusioni, quella del personaggio e quella del narratore: la prima prevede il sorpasso dei fatti violenti, liquidati ricorrendo a ragioni astrologiche («Io ero fortunato. Ero dei Pesci. [...] La mia traiettoria fu semplice»²²⁶), e l'approdo a un torpore a lungo ricercato durante tutta la narrazione e che, mutuato da Susan, diventa, alla fine, una cifra stilistica²²⁷; la seconda ritorna sul significato traumatico di quegli eventi, riscoprendone contemporaneamente l'eccezionalità e l'assoluta coerenza con un

224. Ivi, p.700.

225. Ivi, p.718.

226. Ivi, p.726.

227. Ivi, p.734.

determinato periodo storicosociale. Attraverso l'impianto memorialistico, Ellis contestualizza la metamorfosi del protagonista e racconta l'approdo inevitabile al mondo piatto e amorale che, da *Meno di zero* in poi, diventa il contesto sociale all'interno del quale si muovono i suoi personaggi. Soprattutto, *Le schegge* racconta il progressivo avvicinamento dei due poli di eccezionale e standard, che in *American Psycho* erano invece coincidenti.

In uno dei capitoli più macabri di *American Psycho*, Patrick Bateman cerca di cucinare il corpo di una ragazza uccisa precedentemente:

Ma di lì a poco la mia macabra gioia scema, e incapace di trovare conforto in alcunché scoppio in lacrime pensando a quello che sono, e mentre piango ripeto tra i singhiozzi: "Vorrei solo sentirmi amato", maledicendo la terra e tutto ciò che mi hanno insegnato: principi morali, scelte etiche, distinzioni tra bene e male, cultura, tradizioni, religioni – tutto sbagliato, senza senso. Ogni cosa si riduce a: adattati o muori²²⁸.

Quella che nel romanzo del 1991 è una breve e allucinata parentesi introspettiva, in *Le schegge* viene approfondita per poco meno di settecento pagine, pur restando invariata nel contenuto: alla fine Bret capisce che se vuole sopravvivere deve adattarsi e cedere definitivamente alla versione visibilmente partecipe di se stesso, priva di segreti e appiattita sul presente. La coincidenza di eccezionale e standard, e quindi la loro interscambiabilità, è possibile solo all'interno di un contesto che ha espulso la profondità, la doppiezza e la segretezza, in cui tutto è lecito, tranne il pensiero critico: il sorpasso, l'accettazione della violenza, l'indifferenza arrivano dopo che Bret ha ucciso Robert, proiezione di tutti i suoi tormenti e della sua interiorità.

228. B. E. Ellis, *American Psycho*, cit., p.414.

Le schegge spiegano la tipicità scoraggiante e inquietantemente pregnante che in *American Psycho* aveva fatto scandalo: l'apatia e l'assuefazione alla violenza di Patrick Bateman sono il risultato di un appiattimento coatto, necessario per sopravvivere all'interno di una società che, incapace di elaborare la complessità del reale, si limita a riprodurlo passivamente. In questo senso, Bret è un personaggio che cerca, sia diciassettenne che quasi sessantenne, di recuperare gli eventi e la realtà in maniera critica, ma alla fine è costretto ad arrendersi di fronte alle molte contraddizioni della sua stessa storia. Il romanzo, per quanto rielaborazione del trauma, si chiude lasciando irrisolta una questione centrale, la stessa di *American Psycho*: è stato Bret ad aggredire Susan e Thom? Di nuovo il collasso del *serial killer novel* è il primo sintomo dell'impossibilità di recuperare, restituire e comprendere la realtà. Come Patrick, Bret finisce per riprodurre quest'ultima, annichilendo la propria capacità introspettiva e trasformandosi, questa volta in modo più scopertamente autocosciente, in un personaggio omologato, mediocre, tipico perché di massa.

LE TYPE SE GÉNÉRALISE, LE TYPE DEVIENT EXCEPTIONNEL

Oltre a tipo, carattere e personaggio, all'interno di questo libro è stato ampiamente utilizzato il verbo *caratterizzare*, un termine che, a differenza dei primi elencati, non è stato preventivamente specificato ed etimologicamente ricostruito. Nel paragrafo che Tomaševskij dedica al personaggio, qui pensato come «sistema di motivi» non indispensabile alla fabula¹, la caratterizzazione è il metodo attraverso cui chi scrive rende riconoscibile l'eroe, «intendendo con ciò il sistema dei motivi indissolubilmente legati ad esso; in senso più ristretto con tale termine si indicano solo i motivi che determinano la psicologia del personaggio, il suo carattere». Il critico sostiene che tale procedimento, nelle forme più elementari di fabula, si limita all'attribuzione del nome, definendo un «eroe astratto» a cui «si possano ascrivere le azioni necessarie per lo sviluppo della vicenda», mentre nelle costruzioni più complesse, in cui è richiesta una certa coerenza tra azione e pensiero, attribuisce «all'eroe tratti psicologici determinati». Ancora, spiega Tomaševskij, la caratterizzazione del personaggio può essere diretta, quando enunciata esplicitamente dall'autore, dagli altri personaggi o dall'eroe stesso, o indiretta, quando risulta, invece, dalle sue azioni e dai suoi comportamenti; può definire un personaggio mutevole, se questo cambia nel corso della

1. B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, p.340. È a partire da questa concezione del personaggio come funzione testuale, pienamente legittimata da *Morfologia della fiaba* (1928) di Propp, che gli strutturalisti considereranno il personaggio come una nozione desueta di cui la teoria letteraria può fare a meno.

narrazione, o costante, se invece rimane identico per tutto il corso della fabula; può determinare, infine, la partecipazione affettiva di chi legge, che sviluppa nei confronti del personaggio simpatia o repulsione². Sebbene chiaro nella sua schematicità, il discorso di Tomaševskij è, però, parziale, non solo per una concezione del personaggio ormai superata, ma anche perché non storicizza le soluzioni che elenca, come cerca di fare invece la critica successiva.

Il capitolo che Scholes e Kellogg dedicano al personaggio utilizza la rappresentazione della vita interiore come discrimine tra due tipi di caratterizzazione dinamica, quella evolutiva, «in cui i tratti individuali del personaggio sono attenuati per rendere più evidente il suo progredire lungo la linea di una trama narrativa che si fonda su una base etica», e quella cronologica, «nella quale i tratti individuali del personaggio sono come ramificati in modo da rendere più significativi i mutamenti gradualmente che avvengono nel personaggio nel corso di una trama che si fonda su una base temporale». Entrambe le tipologie sono, però, debitamente contestualizzate, così la prima, nella sua tensione verso l'allegoria e l'*exemplum* appartiene soprattutto alla letteratura premoderna, mentre la seconda, è propria delle opere realistiche e soprattutto del romanzo, «il quale infatti non s'impone come forma letteraria fino a che la cultura occidentale non giunge a una conoscenza del tempo sufficientemente raffinata per poter operare la discriminazione necessaria per questo tipo di caratterizzazione»³. Prendendo le mosse da questo lavoro, in maniera ancora più esplicita, Valeria Cavalloro suddivide il capitolo sul personaggio, scritto per *Leggere storie*, in paragrafi dal titolo eloquente: *La caratterizzazione attraverso le qualità*, *La caratterizzazione attraverso i significati*, *La caratterizzazione attraverso il pensiero*. L'assunto di partenza è

2. Ivi, pp.337-339.

3. R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, cit., pp.212-213.

che la caratterizzazione, intesa come il procedimento attraverso cui l'autore «costruisce una sorta di ritratto fisico e psicologico del personaggio», dipenda da *un principium individuationis* di riferimento, ovvero da un «set di caratteristiche che una certa società, in un certo luogo e in un certo momento, elegge a fondamento della possibilità di percepire un individuo in quanto tale, cioè come essere unico e irripetibile, distinguibile dalla massa dei suoi simili»⁴. In tal senso, la caratterizzazione per qualità risponde all'esigenza allegorica che definisce la mimesi occidentale fino al XVIII secolo, mentre quella attraverso il pensiero, inaugurata verso la fine dell'Ottocento e maturata con il modernismo⁵, è espressione del valore che progressivamente viene attribuito all'esistenza individuale. Se concettualmente la caratterizzazione resta il procedimento attraverso cui è costruito il personaggio, diacronicamente essa mostra declinazioni differenti che chiedono di essere interrogate. «L'avvicinarsi dei vari metodi di caratterizzazione, – scrive, infatti, Cavalloro – così come possiamo identificarli (approssimativamente) a partire dai tipi di personaggi che hanno prodotto, ci forniscono informazioni importanti non solo sullo stato delle discipline artistiche nelle diverse epoche, ma anche e soprattutto sulla mentalità generale delle corrispondenti civiltà»⁶.

Cosa ci dice, allora, lo schema tipologico ricavato da *La natura è innocente*, *L'Avversario* e *American Psycho*?

4. V. Cavalloro, *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*, Roma, Carocci, 2014, p.103.

5. Ma già la *Principessa di Clèves* (1678) proponeva una caratterizzazione dei personaggi attraverso la rappresentazione della loro interiorità, Ivi, pp.127-138. Sulla seconda metà dell'Ottocento come periodo di transizione al modernismo si veda G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp.291-353.

6. V. Cavalloro, *Leggere storie*, cit., pp.103-104.

Anzitutto, il recupero del tipo, inteso come opposto al personaggio-individuo che ne avrebbe decretato la crisi⁷, risulta coerente a quel «declino del nuovo»⁸ che, secondo Guido Mazzoni, definisce la letteratura contemporanea occidentale, non più tesa verso l'originalità e il rifiuto programmatico delle soluzioni narrative codificate, ma rivolta alla tradizione con «l'atteggiamento di chi si sente libero di riusare tecniche che sono apparse nel secondo Ottocento come nel primo Novecento»⁹. In questo senso, può essere interessante leggere un appunto di Zola del 1868, contenuto in *Notes générales sur la nature de l'œuvre*:

Ci sono due tipi di personaggi, *Emma* e *Germinie*, la creatura vera osservata da Flaubert e la creatura ingrandita creata dai Goncourt. Nel primo caso l'analisi è condotta a freddo: il tipo si generalizza. Nel secondo, sembra che gli autori abbiano torturato la verità: il tipo diventa eccezionale. La mia *Thérèse* e la mia *Madeleine* sono eccezionali [...]. Si direbbe anche che sottraendosi a ciò che è generale, l'opera diventa superiore (*Julien Sorel*); si dà creazione umana, sforzo artistico; l'opera acquista in interesse umano quel che perde in realtà comune. Bisognerebbe dunque mantenersi nell'ambito delle eccezioni, come Stendhal, evitare le mostruosità eccessive, ma prendere dei casi in cui o la mente o i sensi siano fuori dalla norma. [...] Stendhal ha creato degli esseri eccezionali, che riassumono in sé un'epoca o un paese, se

7. Così scrive Cavalloro in *Leggere storie*, pur precisando che «quando si tratta di movimenti artistici e culturali non si possa mai parlare veramente di conclusioni o di estinzioni complete», p.116.

8. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p.358.

9. Ivi, p.362.

si vuole, ma senza alcun dubbio sono lontani dalla media degli uomini.¹⁰

Lo scrittore francese rintraccia tre possibili declinazioni del personaggio-tipo: quella flaubertiana, per cui il tipo assume un valore generale in quanto personaggio ordinario; quella eccezionale, messa a punto dai Goncourt e prodotta dalla curiosità di chi scrive; quella stendhaliana che, sintetizzando entrambe le tendenze appena illustrate, definisce esseri eccezionali capaci di rappresentare dinamiche storicosociali di più ampio respiro. «Questa sintesi – commenta Pierluigi Pellini – sembrerebbe presentare l'enorme vantaggio di togliere all'eccezionale il suo carattere irriducibilmente singolare, confinato nella particolarità e nella contingenza, permettendole in qualche modo di generalizzarsi, di acquistare rappresentatività, e perciò di assumere valore universale»¹¹. A questa altezza cronologica, per Zola il concetto di tipico assume la stessa forma paradossale definita dalla dialettica di eccezionale e standard: «*faire typique*» significa caratterizzare un personaggio sia «'rappresentativo in quanto medio', sia 'rappresentativo in quanto eccezionale'»¹². La riflessione dell'autore dei *Rougon-Macquart* ci fornisce diverse informazioni: da una parte, illumina la continuità di lunga durata di cui parla Mazzoni nell'ultimo capitolo di *Teoria del romanzo*; dall'altra, anticipando di circa cinquant'anni la teoria di Lukács¹³, conferma non solo l'intelligenza del-

10. E. Zola, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, vol. V, 1967, pp.1743-1744. Il brano è citato e tradotto in P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p.92.

11. P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p.95.

12. Ivi, p.97.

13. Nel 1875 Zola pubblica un saggio su Flaubert in cui espone «il vero manifesto tecnico del romanzo zolaniano» (P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., p.102), costituito sostanzialmente da tre punti: eliminazione del romanzesco, morte degli eroi

la proposta del teorico ungherese, ma anche e soprattutto l'efficacia imperitura di ragionare sul personaggio attraverso uno schema dialettico¹⁴.

La seconda indicazione ricavabile dallo schema tipologico ipotizzato in questo lavoro riguarda il rapporto che tale tipizzazione instaura con fenomeni letterari e culturali specificatamente contemporanei. In questo senso, la tipizzazione realizzata da *La natura è innocente*, *L'Avversario* e *American Psycho* può essere letta come risposta critica a quella derealizzazione, operata dai media ed esasperata dal postmodernismo, con cui secondo Donnarumma si confronta la narrativa ipermoderna. Caratterizzare come tipico un personaggio eccezionale e, più precisamente, un personaggio eccezionale in quanto criminale significa, infatti, polemizzare con la retorica sensazionalistica e la narrazione manichea dei mass-media: incarnare la schizofrenia tematica e formale dei palinsesti televisivi in

e impersonalità. Sarà proprio a partire dal secondo punto che Lukács, in *Saggi sul realismo* e in *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, parlerà del naturalismo come rappresentazione della media – che, ricordiamo, è per il filosofo ungherese il contrario del tipico – ed escluderà Zola dal gruppo dei grandi realisti, composto da Balzac, Tolstoj, Scott. Per approfondire si rimanda ancora a P. Pellini, *In una casa di vetro*, cit., pp.90-122.

14. In tal senso hanno ragione Pierluigi Pellini e Gloria Scarfone quando scrivono rispettivamente: «Lukács sbaglia spesso quando emette giudizi di valore, quasi sempre quando azzarda teleologiche profezie storico-letterarie. Ma ben difficilmente (quasi mai) le sue descrizioni dei fenomeni testuali sono imprecise o hanno perso di attualità», *In una casa di vetro*, cit., p.90; «Di fronte alla solidità di alcune riflessioni, l'idolo di aggiornamento bibliografico non regge: tanto la teoria della parola bivoca di Bachtin quanto quella del tipo di Lukács restano due dei modi più intelligenti di pensare il personaggio guardandolo alla luce di una dialettica (quella tra autore ed eroe per Bachtin e quella tra individuale e generale per Lukács)», *Anatomia del personaggio romanzesco*, cit., p.17.

Patrick Bateman produce un effetto di straniamento che costringe chi legge a riflettere criticamente sull'*infotainment*, altrettanto violento e superficiale, della televisione; liquidare in poche pagine il pluriomicidio di Jean-Claude Romand a favore di una ricostruzione minuziosa della sua quotidianità vuol dire rifiutare l'enfasi spettacolare dei mezzi di comunicazione, morbosamente interessati a fare il ritratto del mostro; raccontare non solo l'infanzia, ma anche la successiva integrazione sociale di un matricida e un arrampicatore sociale, soffermandosi sull'ordinarietà grigia e noiosa delle loro esistenze, ridimensiona e spegne l'eccezionalità capace di fare notizia. Allora, la dialettica tipo-individuo, aggiornata alla sua variante estrema di eccezionale e standard, insieme al recupero della cronaca, per Siti e Carrère, il ricorso all'autofiction, per l'Ellis di *Le schegge*, e la narrazione soggettiva adottata in modo diverso dai tre autori, ci parla anche di una letteratura che intende riappropriarsi della realtà confiscatagli dai media, e lo fa proprio a partire dal confronto con questi ultimi, fagocitandone e rifiutandone le strategie discorsive. Non si tratta di una critica moralistica nei confronti dei nuovi media, anche perché «l'effetto di straniamento che i media hanno prodotto sul mondo si è, in larga misura, attenuato»¹⁵, quanto piuttosto di una tensione a non cedere, come invece aveva fatto provocatoriamente il postmodernismo, alla semplificazione retorica della realtà operata da questi ultimi.

In tal senso, lo scandalo è uno degli strumenti a cui i tre autori ricorrono per resistere a questo «depotenziamento televisivo dei sentimenti»¹⁶. La terza questione di cui ci parla la tipizzazione che abbiamo analizzato riguarda, infatti, il rapporto tra etica e letteratura. Caratterizzare come tipici personaggi moralmente problematici significa anche restituire al testo letterario la sua ambiguità, il suo essere

15. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p.144.

16. W. Siti, *Il dio impossibile*, cit., p.1046.

una formazione di compromesso tra istanze repressive e piacere della trasgressione¹⁷. Certamente per i tre autori la letteratura svolge un ruolo attivo nella riflessione morale, rappresentando fenomenologicamente i concetti astratti della filosofia e ponendo, quindi, concretamente il problema del bene e del male¹⁸, ma le modalità con cui Siti, Carrère ed Ellis riflettono sul rapporto tra etica e letteratura è molto diverso. La posizione del narratore in *La natura è innocente* è programmaticamente scandalosa, anche se certamente più mitigata dopo gli eccessi artefatti di *Bruciare tutto*¹⁹; in ogni caso, la costruzione della trama attraverso la progressiva convergenza delle due biografie in quella di chi racconta («i miei due eroi hanno fatto quello che avrei voluto fare io») è la traduzione romanzesca di quanto Siti dirà, raccogliendo scritti degli anni passati, in *Contro l'impegno*: «la letteratura è esprimere ciò che l'io non vuole che si sappia [...], intendendo per 'io', naturalmente, anche l'io sociale e collettivo»²⁰. Ellis ricorre a un immoralismo talmente compiaciuto, sottoscritto, anche in questo caso, da un testo saggistico come *Bianco*, che alla fine la crudeltà esibita del suo personaggio può essere letta anche come una paradossale critica moralista dello stile di vita dell'America degli anni Ottanta. Carrère in *L'Avversario* insiste sulle ragioni eticamente giuste del proprio gesto,

17. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

18. Sulla questione, che non può essere debitamente approfondita qui, si vedano almeno W. C. Booth, *The Company We Keep. An ethics of fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988; M. C. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.

19. Sull'immoralismo calcolato e quindi posticcio di *Bruciare tutto* si legga R. Donnarumma, *Walter Siti, immoralista*, cit..

20. W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

rivendicando una narrazione equilibrata, né provocatoriamente scandalosa, né stucchevolmente compassionevole, e ricercando quella che Francesca Lorandini, prendendo in prestito un'espressione di Javier Cercas, ha chiamato «verità morale»²¹: «cercare la realtà della realtà, utilizzare cioè le proprie conoscenze e la propria sensibilità per cogliere le ragioni di uno scarto, di una biforcazione improvvisa che ha fatto prendere agli eventi un determinato corso, che ha portato un uomo o una donna ad agire in un determinato modo»²². Ma nonostante le posture diverse di autori e narratori, questi testi sono scandalosi, provocatori e immorali perché in modo analogo rinunciano al sentimento di ripulsa e alla condanna esplicita richiesti dal senso comune quando si parla di un matricida, un plurimicida o un serial killer, preferendo una caratterizzazione di questi ultimi che, anziché relegare, avvicina e contagia²³ e che, addirittura, mira a un'indecente universalità. È in questo senso che la tipizzazione del personaggio eccezionale diventa scandalosa.

Infine, la dialettica di eccezionale e standard, estremizzando i poli lukácsiani di individuale e generale, interroga la letteratura sulla sua capacità di opporsi alla serializzazione degli esseri finiti e concilia due soluzioni che, intuite da Zola nel 1868, sono definitivamente annunciate nelle citazioni di *L'idiota* (1869) e di *I fratelli Karamazov*

21. Con questa espressione lo scrittore spagnolo definisce «una verità a cui non si arriva attraverso l'esperienza o il giornalismo o lo studio storico», ma a cui si può pervenire attraverso la letteratura, capace di «una finzione più vera della realtà». Cercas ne parla in un'intervista rilasciata ad Alberto Garlini e citata da Lorandini: C. Bonvicini, A. Garlini, (2015), *L'arte di raccontare*, Roma, Nottetempo, 2015.

22. F. Lorandini, 'Dire quelque chose de ma vérité', cit., p.73.

23. R. Donnarumma, *Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, «allegoria», 80, luglio/dicembre 2019, pp.7-11.

(1880), poste in epigrafe a questo lavoro e che riportiamo anche qui per comodità:

Comunque, resta pur sempre aperta la questione: cosa deve fare un romanziere con dei personaggi che rappresentano della gente comune, assolutamente «ordinaria», come può renderli almeno un po' interessanti agli occhi del lettore? [...] Secondo noi, lo scrittore deve sforzarsi di scoprire delle particolarità interessanti e istruttive anche nei personaggi ordinari. Quando, per esempio, l'elemento sostanziale di certi personaggi ordinari consiste proprio nella loro costante e immutabile ordinarietà, oppure – caso ancor più notevole – quando tali personaggi, nonostante tutti i loro disperati sforzi per uscire a qualsiasi costo dai binari della consuetudine e della routine, finiscono invece per restarci invariabilmente e inevitabilmente condannati, ebbene, in tal caso quei personaggi riescono ad acquistare perfino una certa loro particolare tipicità come routine che non si sa rassegnare a nessun costo a restare quello che è, e vuole a ogni costo diventare originale e indipendente, pur non disponendo di nessun mezzo per diventarlo effettivamente.

Una cosa, però, è indubbia: è un uomo strano anzi uno stravagante. Ma la stranezza e la bizzarria nuociono anziché facilitare, quando si vorrebbe accostare tra di loro dei fatti d'eccezione e nel generale scompiglio trovarvi un senso comune. Uno stravagante è nella maggioranza dei casi un'eccezione isolata. Non è così? Ma ecco, se concorderete con quest'ultima tesi e replicherete: "Non è così" oppure: "Non è sempre così", ciò mi rincuora riguardo all'importanza da attribuire al mio eroe Aleksěj Fëdorovič. Poiché non solo uno stravagante "non sempre" è solo un caso isolato, ma anzi può talvolta accadere che racchiuda in sé l'essenza dell'universale, mentre

tutti gli altri uomini della sua epoca paiono chissà perché come dispersi e spazzati via dal vento²⁴.

Da una parte il tipico inessenziale, flaubertiano, rappresentativo in quanto medio, dall'altra il tipico dei Goncourt, isolato e strano, rappresentativo in quanto eccezione. Sono queste due possibilità che *La natura innocente*, *L'Avversario* e *American Psycho* tornano ad interrogare: Filippo Addamo, Ruggero Freddi, Jean-Claude Romand e Patrick Bateman condensano entrambe le possibilità enunciate da Dostoevskij. Da una parte, la loro eccezionalità è di massa, coerente a una società, quale quella siciliana dei primi 2000, ancora intimamente convinta della validità del delitto d'onore; in linea con il desiderio piccolo-borghese di essere come tutti che pure imperversa nella provincia francese; perfettamente assimilabile all'individualismo consumistico dell'America degli anni Ottanta. Dall'altra, la loro ordinarietà è interessante nel non rassegnarsi alla propria congenita mediocrità, nel tendere caparbiamente verso un'originalità diventata chimerica «al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot»²⁵. Ed è proprio per il fatto di racchiudere in sé «l'essenza dell'universale» e una «particolare tipicità» che questi personaggi diventano degni di essere raccontati.

24. F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p.566; *Brat'ja Karamàzovy* (1880), trad. it. *I fratelli Karamazov*, Milano, Mondadori, 1994, p.3.

25. W. Siti, *Troppi paradisi*, cit., p.688.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- Albinati Edoardo, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016
- Capote Truman, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966, trad. It. *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 1975.
- Carrère Emmanuel, *Io sono vivo, voi siete morti* (1993), Milano, Adelphi, 2016.
- Carrère Emmanuel, *La classe de neige* (1995), Parigi, Gallimard, 1997, trad. it. *La settimana bianca*, Milano, Adelphi, 2014.
- Carrère Emmanuel, *L'Adversaire*, Paris, P. O. L, 2000, trad. it. *L'Avversario* (2000), Milano, Adelphi, 2013.
- Carrère Emmanuel, *Propizio è avere ove recarsi* (2016), Milano, Adelphi, 2017.
- Carrère Emmanuel, *Il laboratorio Houellebecq a Phuket*, in Novak-Lechevalier Agathe (a cura di), *Michel Houellebecq. Cahier* (2017), Milano, La nave di Teseo, 2017.
- Carrère Emmanuel, *Il Regno* (2014), Milano, Adelphi, 2015.
- Cercas Javier, *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014, trad. it. *L'impostore*, Milano, Guanda, 2015.
- Ellis Bret Easton, *American Psycho*, New York, Vintage Books, 1991, trad. it. *American Psycho*, Torino, Einaudi, 2001.
- Ellis Bret Easton, *Lunar Park* (2005), Torino, Einaudi, 2005.
- Ellis Bret Easton, *The Shards*, New York, Knopf, 2023, trad. It. *Le schegge*, Torino, Einaudi, 2023.
- Lagioia Nicola, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020.
- Luzzatto Sergio, *Max Fox o le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2019.
- Siti Walter, *Scuola di nudo* (1994), in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014.

- Siti Walter, *Un dolore normale* (1999), in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Siti Walter, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008.
- Siti Walter, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010.
- Siti Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Milano, Nottetempo, 2013.
- Siti Walter, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2013.
- Siti Walter, *Exit strategy*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Siti Walter, *Troppi paradisi* (2006), in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014.
- Siti Walter, *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017.
- Siti Walter, *Bontà*, Torino, Einaudi, 2018.
- Siti, Walter, *La natura è innocente. Due vite quasi vere*, Milano, Rizzoli, 2020.
- Siti Walter, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- Siti Walter, *I figli sono finiti*, Milano, Rizzoli, 2024.

Bibliografia secondaria

- Albertazzi Silvia, *Belli e perdenti: antieroi e posteroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*, Roma, Armando, 2012.
- Aldington Richard, *A Book of 'Characters', from Theophrastus; Joseph Hall, Sir Thomas Overbury, Nicolas Breton, John Earle, Thomas Fuller, and other English Authors; Jean de La Bruyère, Vauvenargues, and other French Authors*, London, E. P. Dutton & Company, 1924.
- Annesley James, *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, London, Pluto Press, 1998.
- Aristotele, *Poetica*, in Valgimigli Manara (a cura di), *Poetica*, Bari, Laterza, 1964.
- Aristotele, *Retorica*, in Cannavò Fabio (a cura di), *Retorica*, Bompiani, Milano, 2014.
- Aubenque Pierre, *La Prudence chez Aristote*, Paris, Puf, 1963.

- Auerbach Erich, *Mimesis* (1946), trad. it. Torino, Einaudi, 1964.
- Bachtin M. Mikhail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1929), Einaudi, Torino, 2002.
- Bachtin M. Mikhail, *Estetica e romanzo* (1975), Torino, Einaudi, 1979.
- Baelo-Allué Sonia, *The Aesthetics of Serial Killing: Working Against Ethics in The Silence of the Lambs (1988) and American Psycho (1991)*, in «Atlantis», 24, 2, 2002 pp.7-24.
- Baelo-Allué Sonia, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, London-New York, Continuum, 2011.
- Balzac (de) Honoré, *Avant-propos à la Comédie humaine*, in *Œuvres complètes de H. de Balzac*, Paris, Houssiaux, 1855.
- Baudrillard Jean, *Simulacri e impostura: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1981), Milano, Pgrecò, 2024.
- Baudrillard Jean, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture* (1970), Bologna, il Mulino, 2010.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Bisogna bruciare Siti?*, in «doppiozero», 26 aprile 2017.
- Benjamin Walter, *Il capitalismo come religione* (1921), in Gentili Dario, Ponzi Mauro, Stimilli Elettra (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: Capitalismo e religione*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Berlan Françoise, *D'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre : La bruyère traducteur de théophraste et auteur des caractères*, in «Synergies Italie», 6, 2010, pp.35-52.
- Bernardelli Andrea, *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci, 2017.
- Bertoni Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Bertoni Clotilde, Scaffai Niccolò, *Caccia alla volpe: nel labirinto della non-fiction*, in Pieralli Claudia, Spagnoli Teresa (a cura di), *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, in «Between», X, 19, 2020, pp. 458-477.
- Bertoni Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

- Booth Wayne C., *The Company We Keep. An ethics of fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- Botting Fred, *Gothic*, New York, Routledge, 1996.
- Bowra Cecile Maurice, *Heroic Poetry*. London, Macmillan, 1966.
- Boyce Benjamin, *The Theophrastan Character in England to 1642*, Harvard, Harvard University Press, 1947.
- Brière Émilie, *Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'adversaire d'Emmanuel Carrère?*, in «temps zéro», 1, 2007.
- Brière Émilie, *Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis*, in «Études littéraires», 40, 3, 2009, pp.157-171.
- Brody Jules, *La Bruyère : le style d'un moraliste*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 30, 1978, pp.139-153.
- Brombert Victor, *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.
- Brooks Peter, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Parma, Pratiche Società Editoriale, 1985.
- Bucciantini Massimo, *Le vite che animano la Storia*, "Il Sole 24 ore", 5 giugno 2016.
- Bury Emmanuel, *La Bruyère et la tradition des « Caractères »*, in «Littératures classiques», Supplément au n°13, janvier 1991, pp.7-23.
- Campbell Joseph, *L'eroe dai mille volti* (1949), Milano, Feltrinelli, 1958;
- Carlyle Thomas, *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History* (1841), London, Electric Book Co, 2001.
- Carnevali Barbara, *Mimesis littéraire et connaissance morale La tradition de l'« éthopée »*, in «Annales», LXV, 2, 2010, pp.291-322.
- Casadei Alberto, *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002.

- Casadei Alberto, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Cassin Barbara (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Castellana Riccardo, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma Carocci, 2019.
- Cava Antonia, *Noir Tv*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- Cavalloro Valeria, *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo*, Roma, Carocci, 2014.
- Cerquiglini Blanche, *Des hommes et des mythes. Le fait divers*, in Tadié Jean-Yves e Cerquiglini Blanch, *Le roman d'hier à demain*, Parigi, Gallimard, 2012, pp.321-338.
- Charpenel Eduardo, *Ethos Und Praxis: Der Charakterbegriff Bei Aristoteles*, Verlag Karl Alber, Baden-Baden, 2017.
- Cinquegrani Alessandro, *Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea*, in «ODRADEK», 2, 1, 2016, pp. 51-88.
- Cinquegrani Alessandro, *Ironia o persuasione? La scelta di Emmanuel Carrère nel Regno*, in Abignente Elisabetta, Cattani Francesco, de Cristofaro Francesco, Maffei Giovanni, Olivieri Ugo M. (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, in «Between», 6,12, 2016, pp.1-24.
- Clark Michael P., *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in 'American Psycho'*, in Mandel Naomi (a cura di), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, London, Bloomsbury, 2010.
- Clarke Gerald (a cura di), *Truman Capote. È durata poco la bellezza. Tutte le lettere* (2004), Milano, Garzanti, 2021.
- Cohen Roger, *Bret Easton Ellis Answers Critics of 'American Psycho'*, in "The New York Times", March 6, 1991.
- Cohn Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Colby Georgina, *Bret Easton Ellis: Underwriting the Contemporary*, London, Palgrave Macmillan, 2011.

- Cope Edward Meredith, *An Introduction to Aristotlee's 'Rhetoric'*, London, MacMillan, 1867.
- Cortellessa Andrea, *Albinati alla ricerca del capolavoro*, «doppiozero», 29 aprile 2016.
- Cortellessa Andrea, *Futile*, in «doppiozero», 2 luglio 2012.
- Cucchi Silvia, *Restando fuori: Un focus su La natura è innocente di Walter Siti/1*, «La Balena Bianca», 2020.
- Cucchi Silvia, *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.
- De Bellis Jack, *Visions and Revisions: Truman Capote's 'In Cold Blood'*, in «Journal of Modern Literature», 7, 3, settembre 1979, pp. 519-536.
- Demanze Laurent, *Entre journalisme et littérature: l'ombre portée d'Emmanuel Carrère*, in Demanze Laurent, e Rabaté Dominique (a cura di), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Parigi, P. O. L, 2018.
- Devairreux Claire, Emmanuel Carrère. *Une instance psychique qui vous précipite dans cet espèce d'enfer*, in «Libération», 6 gennaio 2000.
- Diggle James (a cura di), *Theophrastus. Characters*, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Donnarumma Raffaele, *Troppi paradisi*, in «allegoria», 55, gennaio-giugno 2007, p. 211-229.
- Donnarumma Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Donnarumma Raffaele, *Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, in «allegoria», 80, luglio/dicembre 2019, pp.7-11.
- Donnarumma Raffaele, *Walter Siti, immoralista*, in «allegoria», 80, luglio/dicembre 2019, pp.53-94.
- Donnarumma Raffaele, *La verità controvoglia. La natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione*, in S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti (a cura di), *L'amorosa imchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp.693-716

- Dorati Marco, *Finestre sul futuro. Fato, profezia e mondi possibili nel plot dell'Edipo Re di Sofocle*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015.
- Dostoevskij Fedor, *Memorie del sottosuolo* (1864) , Torino, Einaudi, 1942
- Dostoevskij Fedor, *L'idiota* (1868-1869), Milano, Feltrinelli, 1998
- Dostoevskij Fedor, *I fratelli Karamazov* (1880), Milano, Mondadori, 1994.
- Eco Umberto, *L'uso pratico del personaggio*, in *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1965, pp.191-222.
- Edmundson Mark, *Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism, and the Culture of Gothic*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1997.
- Ercolino Stefano, Fusillo Massimo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022.
- Escola Marc, *La Bruyère. Brèves questions d'herméneutique*, Paris, H. Champion, 2001.
- Faienza Lucia, *La narrativizzazione del delitto: lo spettacolo della cronaca nera tra letteratura e racconto televisivo*, in «Contemporanea», 15, 2017, pp.103-115.
- Fastelli Federico, *Vero, falso, finto. L'adversaire di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, in Galvagno Rosalba, Rizzarelli Maria, Schilirò Massimo, Scuderi Attilio (a cura di), *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, «Between», 9, 18, 2019, pp.1-22.
- Featherstone Mike, *The Heroic Life and Everyday Life*, in «Theory, Culture & Society», 9, 1, 1992, pp.159-182.
- Forster Edward Morgan, *Aspects of the Novel* (1927), trad. it. *Gli aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000.
- Foster Wallace David, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione*, in *Tennis, TV, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)* (1993), Roma, minimum fax, 1999.
- Foucault Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 2014.

- Freccero Carla, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer. The Case of 'American Psycho'*, in «Diacritics: A Review of Contemporary Criticism», 27, 1997, pp.44-58.
- Friedman Melvin J., *Towards an Aesthetic: Truman Capote's Other Voices*, in Malin Irving, (a cura di), *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, Belmont, Wadsworth Pub. Co., 1968, pp.163-175.
- Fumaroli Marc, *La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle*, in «Bulletin de la Société française de philosophie», 84, 3, 1990, pp.86-97.
- Fusillo Massimo, *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Gardner Helen, *A reading of Paradise Lost*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976.
- Genette Gérard, *Finzione e dizione* (1991), Pratiche, Parma, 1994.
- Giglio Francesca, *Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo, 2008.
- Giglioli Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Giraud Raymond, *The Unheroic Hero*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1957.
- Goethe Johann Wolfgang, *Gli errori rendono amabili. Massime e riflessioni* (1833), Milano, Bur, 2007.
- Gomel Elena, "The Soul of This Man is in His Clothes": *Violence, Fashion, and Postmodern Identity in American Psycho*, in Mandel Naomi (a cura di), Bret Easton Ellis. *American Psycho, Glamorama and Lunar Park*, London, Bloomsbury, 2010.
- Gordon George Stuart, *Theophrastus and his imitators*, in Gordon George Stuart (a cura di), *English Literature and the Classics*, Oxford, Clarendon Press, 1912, pp.49-86.
- Graham Allen, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000.

- Gramatica Lorenzo, *Gli scrittori sono come gli adolescenti: bugiardi. Intervista a Bret Easton Ellis*, in «Lucy sulla cultura», 14 novembre 2023.
- Granville-Barker Harley, *Prefaces to Shakespeare*, Londra, Sidgwick and Jackson, 1946.
- Grilli Alessandro, *Scuola di nudo di Walter Siti: genere e scrittura*, in Chemotti Saveria, Susanetti Davide (a cura di), *Inquietudini Queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012.
- Guest David, *Sentenced to Death: The American Novel and the Capital Punishment*, Jacksonville, University Press of Mississippi, 1997.
- Hamon Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- Hamon Philippe, *Introduction. Fait divers et littérature*, in «Romantisme», XXVII, 97, 1997, pp. 7-16.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica* (1835), Milano, Feltrinelli, 1978.
- Helyer Ruth, *Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho*, in «MFS Modern Fiction Studies», 46, 3, 2000, pp. 725-746.
- Hollowell John, *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.
- Huet Pierre-Daniel, a cura di Campagnoli Ruggero e Hersant Yves, *Trattato sull'origine dei romanzi*, Torino, Einaudi, 1977.
- Huglo Marie-Pascale, *Voyage au pays de la peur: rumeur et récit dans La Classe de neige d'Emmanuel Carrère*, in «Protée», 32, 3, 2004, pp.101-112.
- Huglo Marie-Pascale, *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, in *Le sens du récit: Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp.83-94.

- Iuliano Fiorenza, *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Milano e Rimini, Shake Edizioni, 2012.
- Jacobi Claudia, *Proust dixit? Réceptions de 'La Recherche' dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti, Bonn, Vandenhoeck&Ruprecht, 2016.
- Jadwe Majeed U., *Towards a Rhetoric of Fictionality in the Nonfiction Novel: A Study of Truman Capote's In Cold Blood*, in «AL-Fatih Journal», 4, 36, 2008, pp. 267-286.
- Jameson Fredric, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Roma, Fazi, 2007.
- Jansiski René, *Deux accès à La Bruyère*, Paris, Minard, 1971.
- Kauffman Linda S., *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Kauffmann Stanley, *Capote in Kansas*, in «New Republic», 22 gennaio 1966.
- Kennedy George A., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- Koppisch Michael, *The Dissolution of Character, Changing Perspectives in La Bruyère's Caractères*, Lexington, French Forum, 1981.
- Kristeva Julia, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi* (1969), Milano, Feltrinelli, 1978.
- Kristeva Julia, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (1980), Milano, Spirali Edizioni, 1980.
- Kundera Milan, *L'arte del romanzo* (1986), Milano, Adelphi, 1988.
- La Bruyère (de) Jean, *I caratteri o i costumi di questo secolo*, Milano, Bur, 2012.
- Lacan Jaques, *Lacan in Italia 1953-78*, Milano, La Salamandra, 1978.
- Leoni Iacopo, Lussone Teresa M., *Fait divers et roman : le cas de L'Adversaire. Entretien avec Emmanuel Carrère*, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», 2, 2018, pp. 491-511.

- Lewis Clive Staples, *A preface to Paradise Lost: being the Ballard Matthews lectures, delivered at University College, North Wales, 1941*, London, New York, Oxford University Press, 1959.
- Lloyd Smith Allan, *Postmodernism/Gothicism*, in Sage Victor e Lloyd Smith Allan (a cura di), *Modern Gothic: A reader*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- Loewy Monika, *Lunar Park: From Ashes to Ashes*, in «European Journal of American Culture», XXXIII, 3, 2014, pp.209-222.
- Lorandini Francesca, 'Dire quelque chose de 'ma' vérité.' Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo, in «SigMa. Rivista di Letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», 2, 2018, pp. 63-85.
- Love Robert, *Bret Easton Ellis: Psycho analysis*, in "Rolling Stone", April 4, 1991.
- Lukács György, *Teoria del romanzo* (1920), Milano, SE, 1999.
- Lukács György, *Saggi sul realismo* (1946), Torino, Einaudi, 1950.
- Lukács György, *Il marxismo e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964.
- Luperini Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- Luzzatto Sergio, *Dalle storie alla Storia*, Milano, Zanichelli, 2016.
- Madame de Staël, *Saggio sulle finzioni*, Napoli, Liguori, 2004.
- Mailer Norman, *Children of the Pied Piper. Mailer on American Psycho*, in "Vanity Fair", March 1991.
- Malvestio Marco, *Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 10, 2019, pp.343-361.
- Marchese Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- Marchese Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Mazzoni Guido, *Scuola di nudo di Walter Siti*, in «allegoria», 7, 1995, 20, pp. 150-153.

- Mazzoni Guido, *Politeismo e imperfezione: la morale nel romanzo moderno*, in *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, Tortonese Paolo (a cura di), Roma, Bulzoni, 2007.
- Mazzoni Guido, *Jonathan Littell*, *Le Benevole*, in «allegoria», 58, luglio/dicembre 2008, pp.231-239.
- Mazzoni Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Mazzoni Guido, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015.
- McDowell Edwyn, *NOW Chapter Seeks Boycott of 'Psycho' Novel*, in "The New York Times", December 6, 1990.
- Miller Dean A., *The epic hero*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Milton John, *Paradiso perduto* (1674), Torino, Einaudi, 1992.
- Monacelli Enrico, *Giurare che una storia è vera è solo un altro modo per mentire*, in «Il Tascabile», 23 ottobre 2023.
- Moretti Franco, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003.
- Morris Robert K., *Capote's Imagery*, in Malin Irving, (a cura di), *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, Belmont, Wadsworth Pub. Co., 1968, pp.176-186.
- Murphet Julian, *American Psycho: A Reader's Guide*, London, Continuum, 2002.
- Nance William L., *The worlds of Truman Capote*, New York, Stein & Dein, 1970.
- Neri Laura, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- Nussbaum Martha C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.
- Orlando Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Palumbo Mosca Raffaello, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.
- Pareyson Luigi, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1993.

- Pasco Allan H., *Sick Heroes: French Society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.
- Pasolini Pier Paolo, Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (1973), in *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 2016.
- Pasquali Giorgio, *Sui Caratteri di Teofrasto* (1918), in Bormann Franz, Pascucci Giovanni, Timpanaro Sebastiano (a cura di), *Scritti Filologici*, Firenze, L. Olschki, 1986, pp.47-96.
- Pavel Thomas G., *Le vite del romanzo. Una storia* (2003), Milano, Mimesis, 2015.
- Pellini Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004
- Pellizer Ezio, *La peripezia dell'eletto. Strutture del racconto e biografie eroiche*, in «Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica», 2, 1986, pp. 43-53.
- Plimpton George, *The Story Behind a Nonfiction Novel* (1966), in Malin Irving, (a cura di), *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, Belmont, Wadsworth Pub. Co., 1968, pp.25-43.
- Punter David, *The Literature of Terror. The Modern Gothic*, vol. 2, London and New York, Longman, 1996.
- Rabaté, Dominique, *Comprendre le pire. Réflexions sur les limites de l'empathie*, in Alexandre Gefen; Bernard Bouilloux (a cura di), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann: 267-278.
- Rabaté Étienne, *Lecture de L'Adversaire d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction*, in Demanze Laurent, e Rabaté Dominique (a cura di), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Parigi, P. O. L, 2018, pp.289-300.
- Ranocchia Graziano, *Natura e fine dei Caratteri di Teofrasto. Storia di un enigma*, in «Philologus: Zeitschrift für Antike Literatur Und Ihre Rezeption» 155, 1, 2011, pp.69-91.
- Reed Walter R., *Meditations on the Hero*, New Heaven, Yale University Press, 1974.
- Residori Matteo, *Classicismi e invenzioni*, in Boitani Piero e Fusillo Massimo (a cura di), *Letteratura europea*, vol.1, Torino, Utet, 2014, pp.359-377.

- Rosenblatt Roger, *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?*, in "The New York Times", December 16, 1990.
- Rostagni Augurto, *Sui Caratteri di Teofrasto*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 48, 1920, p. 417-443.
- Sartre Jean-Paul, *Huis clos suivi de Le Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.
- Savettieri Cristina, *Il saggismo ambiguo della Scuola cattolica*, in «allegoria», 76, 2017, pp. 125-136.
- Savettieri Cristina, *Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*, in «allegoria», 80, 2019, pp.12-36.
- Scarfone Gloria, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Milano, Mimesis Edizioni, 2022.
- Scarfone Gloria, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024.
- Scholes Robert, Kellogg Robert, *La natura della narrative* (1966), Bologna, Il Mulino, 1970.
- Serkowska Hanna (a cura di), *Finzione Cronaca Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di, Massa, Transeuropa, 2011
- Service Robert W., *The Men That Don't Fit In* (1907), in *The Spell of the Yukon and Other Verses*, New York, Dodd, Mead & Company, 1939.
- Shakespeare William, *Otello*, in *Le tragedie*, vol.IV, Milano, I Meridiani Mondadori, 1976.
- Simmons David, *The Anti-Hero in the American Novel: From Heller to Vonnegut*, London, Palgrave Macmillan, 2008.
- Simonetti Gianluigi, *Lezioni di inesistenza. Scuola di nudo di Walter Siti*, in «Nuova Corrente», 1995, 42, p.113-128.
- Simonetti Gianluigi, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea», I, 2003, p. 161-167.
- Simonetti Gianluigi, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in «Contemporanea», 4, 2006, pp.55-81

- Simonetti Gianluigi, *La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata*, in «Nuovi Argomenti», 44, 2008, pp. 243-265.
- Simonetti Gianluigi, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il Postmoderno*, in «CosMo», 2012, 1, pp. 113-120.
- Simonetti Gianluigi, *La letteratura e il male. Resistere non serve a niente di Walter Siti*, in «allegoria», 65-66, 2013, pp.179-189.
- Simonetti Gianluigi, *Tre tipi di racconto. Su Bruciare tutto di Walter Siti. Seguito da tre tipi di critica? Una postilla*, «Le parole e le cose», 26 aprile 2017.
- Simonetti Gianluigi, *Il dio impossibile di Walter Siti*, in «allegoria», 71-72, 2015, pp.175-180.
- Simonetti Gianluigi, *Autopsia dell'ossessione*, «Lettera zero», 5, 2018, pp.39-46.
- Simonetti Gianluigi, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Simonetti Gianluigi, *L'impostore dei Girolamini*, "Il Sole 24 ore", 24 febbraio 2019.
- Simonetti Gianluigi, *Divoratori della propria vita: nel romanzo di Walter Siti una cronaca della nostra autodistruzione*, in "Il Sole 24 ore", 19 marzo 2020.
- Simonetti Gianluigi, *In edicola La scuola cattolica di Albinati*, "Il Sole 24 ore", 20 aprile 2020.
- Simonetti Gianluigi, *Le regole dell'attrazione. Leggere e amare Bret Easton Ellis*, «Snaporaz», 18 dicembre 2023.
- Simonetti Gianluigi, *L'importante è finire. Intervista a Walter Siti*, «Snaporaz», 24 aprile 2024.
- Simpson Philip L., *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.
- Siti Walter, *Essere nel male sociale. Casanova di se stessi di Aldo Busi*, in «L'indice dei libri del mese», 2000, 6, pp.7-8.
- Siti Walter, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Le parole e le cose2», 2014.
- Siti Walter, *I mostri esistono solo nel cattivo giornalismo, non nella letteratura*, "Domani", 25 ottobre 2020.

- Smeed John William, *The Theophrastan «character»: The history of a literary genre*, Clarendon Press, Oxford/New York, 1985.
- Spivack Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil: The History of a Metaphor in Relation to His Major Villains*, New York, Columbia University Press, 1958.
- Stara Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze, 2004.
- Steadman John M., *The Idea of Satan as the Hero of 'Paradise Lost'*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 120, 4, 1976, pp.253-294.
- Steiner George, *Tolstoj o Dostoevskij. Il confronto tra la concezione epica e la concezione tragica dell'esistenza* (1959), Milano, Garzanti, 1995.
- Stella Renato, *Etnomediazione e cultura popolare. Nuove forme del protagonismo televisivo*, in «Studi culturali», 2, 2009, pp. 175-196.
- Sternberg Meir, *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*, in «Poetics Today», vol. 13, 3, 1992, pp. 463-541.
- Sturli Valentina, *Estremi Occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano, Mimesis, 2020.
- Tadié Jean-Yves e Cerquiglini Blanch, *Le roman d'hier à demain*, Parigi, Gallimard, 2012.
- Tamassia Paolo, *Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Avversario di Emmanuel Carrère*, in Rizzante Massimo, Nardon Walter, Zangrando Stefano (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2008, pp.187-98.
- Teofrasto, *Caratteri*, in Pasquali Giorgio (a cura di), *I caratteri*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Testa Enrico, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Tirinanzi De Medici Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.

- Tisson Jean-Pierre, *Entretien. Emmanuel Carrère*, in "L'Express", 2000.
- Tomaševskij Boris, *La costruzione dell'intreccio* (1925), in Todorov Tzvetan (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), Torino, Einaudi, 1968.
- Tompkins Philip K., *In Cold Fact*, in «Esquire», LXV, giugno 1966.
- Toracca Tiziano, 'Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più': sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati, in «allegoria», 76, 2017, pp.137-156.
- Tortonese Paolo, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola* (2013), Roma, Carocci, 2023.
- Tortonese Paolo (a cura di), *Le cas médical. Entre norme et exception*, Paris, Garnier, 2020.
- Van Delft Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Puf, 1993.
- Viart Dominique, Vercier Bruno, *La littérature française au présent*, Parigi, Bordas, 2008.
- Wagner Frank, *Le 'roman' de Romand: A propos de L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, in «Roman» 20-50, (34), 2002, pp. 107-124.
- Webber Insook, Tuché, *The Unnamable Evil in Emmanuel Carrère's La Classe de neige*, in «Études Francophones», University of Louisiana at Lafayette, 34, 2022, pp.19-36.
- Weinrich Harald, *Il segno di Giona. Sul molto grande e il molto piccolo in letteratura*, in *Il segno di Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Woerther Frédérique, *L'Éthos aristotélicien*, Paris, Vrin, 2007.
- Wolfe Tom, Johnson Edward Warren, (a cura di), *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973.
- Wood Robin, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Young Elizabeth, Caveney Graham (a cura di), *Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*, New York, Atlantic Month's and Serpent's Tail, 1992.

Young Elizabeth, *The Silence of the Lambs and the Flaying of Feminist Theory*, in «Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory», settembre 1991, pp. 4-35.

Zavarzadeh Mas'ud, *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, University of Illinois Press, Chicago, 1976.

Žižek Slavoj, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo* (2006), Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*
12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*

15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*
18. Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*
19. Donatella Siviero, *Frontiere del romanzo. Narrativa e saggistica nella Spagna moderna*
20. *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio
21. *Forme del tragico nella narrativa contemporanea*, a cura di Stefano Ballerio
22. Donato Lacirignola, *Antigoni. Strategie di adattamento sulla scena franco-africana*
23. «*Con angelica voce...*». *Studi in onore di Rosario Scrimieri Martín*, a cura di Cristina Coriasso Martín-Posadillo e Juan Varela-Portas de Orduña
24. *L'eredità dell'orfano. Percorsi della non fiction contemporanea*, a cura di Giorgia Testa e Dario di Maggio
25. *Dai centri ai confini degli stati rinascimentali: letterati, diplomatici, ufficiali di fronte alle guerre d'Italia (1494-1559)*, a cura di Chiara De Cesare e Valentina Leone
26. Angelo Chiarelli, *La penna dello scultore. La produzione epico-eroica di Danese Cataneo*
27. Gabriele Fantini, *Il dantismo di Foscolo. Storia di una passione politico-letteraria*

È ancora possibile rendere tipiche le esistenze eccezionali? Oppure bisogna rassegnarsi al fatto che la tipicità risiede oggi nella mediocrità? Da *American Psycho* di Bret Easton Ellis a *L'Avversario* di Emmanuel Carrère, fino a *La natura è innocente* di Walter Siti, questo libro indaga come il romanzo degli ultimi trent'anni abbia trasformato il personaggio tipico, sostituendo il rapporto tra generale e particolare, teorizzato da Lukács e posto come base della sua caratterizzazione, con uno schema dialettico e paradossale di eccezionale e standard. Figure tradizionalmente straordinarie, come serial killer, pluriomicidi e principi, finiscono per incarnare una mediocrità universale che li rende degni di essere raccontati. Muovendosi tra la teoria del romanzo e del personaggio e l'analisi testuale, il presente saggio cerca di rendere conto di questa metamorfosi, offrendo una nuova ipotesi critica su una categoria narrativa a lungo bistrattata.

Maria Giovanna Stati è contrattista di ricerca in Letterature comparate presso l'Università degli Studi dell'Aquila, dove ha conseguito un dottorato nel 2024. Si occupa di teoria del romanzo e del personaggio e ha pubblicato sulla narrativa contemporanea, italiana e straniera su diverse riviste specializzate.