

Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi

Damiano Frasca

In accordo con il panorama internazionale, la narrativa italiana degli ultimi quindici anni ha conosciuto trasformazioni e mutamenti degni di nota. È stato il tempo di prove difficili da incasellare, centrifughe e che chiamano in causa categorie aggiornate e molteplici¹. Senza esasperarne il carattere di novità, è da riconoscere al romanzo italiano contemporaneo la volontà di valicare, ancora una volta, i confini stabiliti, di travestirsi da reportage, diario, documentario, fino a snaturarsi o a essere distinguibile da altre scritture solo con difficoltà e dubbi. In questa sede vorrei prendere in esame due libri che, all'interno dell'arco descritto da questo periodo di ribollimento della nostra narrativa, occupano posizioni cronologiche distanti tra loro. Quando sarà possibile mi concederò delle incursioni anche negli altri libri dei loro autori, così da allargare la visuale e trovare ulteriori punti di appoggio al discorso critico. I libri che ho scelto di analizzare sono *La città distratta* di Antonio Pascale, pubblicato nel 1999, e *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi, uscito nel 2012.

Antonio Pascale (Napoli 1966) e Emanuele Trevi (Roma 1964) sono coetanei, entrambi sono nati a metà degli anni Sessanta; *La città distratta* e *Qualcosa di scritto* invece appartengono a due decenni diversi. Si tratta di due libri di difficile catalogazione, molto differenti tra loro e in cui coesistono, senza grandi frizioni, dimensione narrativa e dimensione saggistica. Pur di interagire, saggio e romanzo rinunciano a una parte del proprio corredo genetico, ma non stabiliscono tra loro un rapporto davvero paritario. La mia impressione è che, a conti fatti, nella *Città distratta* e in *Qualcosa di scritto*, una delle due dimensioni, tra quella narrativa e quella saggistica, finisca per assolvere un ruolo gregario rispetto all'altra. Nelle pagine seguenti proverò a sostenere tale tesi, mettendo a confronto e analizzando da vicino questi due libri,

¹ Cfr. Simonetti 2008.

dissimili e in parte complementari, dato che in un caso si configurano come dominanti le movenze riflessive e argomentative, nell'altro la forma romanzo.

La città distratta rientra, per ragioni tematiche e contenutistiche, in un filone della nostra letteratura che punta l'attenzione sulla realtà del Sud Italia e in particolare della regione campana. Nella *Città distratta* l'indagine sul territorio casertano è sorretta da una voce narrante che ha poco a che fare con la voce scopertamente critico-polemica della tradizione saggistica. Allo stesso tempo però Pascale non è interessato a costruire una trama o personaggi ben individuati (Donnarumma 2008: 50). Quando questo autore si serve di strategie retoriche romanzesche lo fa per dare più forza alla sua vena saggistica, alle sue riflessioni di antropologia, di urbanistica o di sociologia del quotidiano.

In *Qualcosa di scritto*, invece, Emanuele Trevi incanala contenuti autobiografici in una trama scarna ma riconducibile, con le debite cautele, al *Künstlerroman* e al romanzo di educazione descritto da Bachtin. A differenza di grandi opere del canone moderno europeo, qui il saggio non problematizza il percorso di formazione dell'eroe, né tanto meno porta al collasso su se stesso il *Bildungsroman*. Le movenze saggistiche, che pure hanno uno spazio sostanziale nel libro di Trevi, fanno da puntello e supporto per il livello più propriamente narrativo, per la storia del personaggio principale e narratore. In *Qualcosa di scritto* Emanuele Trevi argomenta perché *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini è un romanzo di iniziazione e così, con un unico movimento, legittima un altro percorso di iniziazione, quello che il se stesso da giovane, il protagonista autobiografico del suo libro compie.

Se, dunque, in questa sede ho scelto di prendere in esame *La città distratta* e *Qualcosa di scritto* è perché, come vedremo, l'interferenza di saggio e romanzo si prospetta sbilanciata a favore del primo termine nel libro di Pascale e, secondo un capovolgimento dei rapporti di forza, del secondo nel libro di Trevi.

La città distratta è stato giustamente definito dalla critica un «saggio narrativo» su Caserta, sulla sua urbanistica, sulla sua economia, sulle abitudini dei suoi abitanti (Donnarumma 2008: 50). Negli anni il libro è stato ripubblicato più volte, anche in una nuova edizione con capitoli aggiuntivi che la struttura macrotestuale ha accolto senza restarne intaccata o compromessa. Se, come mostra il caso analogo della raccolta di racconti *La manutenzione degli affetti*, Pascale ha quasi l'abitudine di tornare su quanto pubblicato in precedenza, ampliando e aggiornando il materiale già offerto del lettore, è anche vero che, si capisce, non tutti gli individui testuali e i

generi letterari consentono ai propri autori questo tipo di operazione editoriale. Questa spia, infatti, suggerisce quanto la lettura integrale del libro poi conferma, e cioè che *La città distratta* manca di una trama in senso stretto. Siamo al cospetto, per dirla con Donnarumma, di «un susseguirsi di aneddoti e scene esemplificative, concatenati per prossimità tematica» (*ibid.*). Leggendo il libro di Pascale, si ha l'impressione di avere di fronte dei moduli, della lunghezza dei singoli capitoli o più piccoli, che l'autore avrebbe anche potuto montare e disporre in maniera alternativa, assicurandosi ugualmente la tenuta dell'insieme. E in questo suo crescere «per cumulo e non per sviluppo» *La città distratta* mima, è stato notato, lo sformarsi urbanistico della stessa Caserta sul suo territorio (Guglielmi 2009).

Nella nota che chiude l'edizione accresciuta del suo libro, Antonio Pascale ha affermato che *La città distratta* non «è scritto come un romanzo, anche se esiste un protagonista sui generis che è appunto la città di Caserta» (Pascale 2009: 182). Caserta con il suo territorio, d'altronde, spesso è umanizzata attraverso la figura retorica della personificazione oppure, metonimicamente, prende il posto dei propri abitanti. Come un esistente, Caserta dovrebbe fare attenzione, vigilare e invece si distrae:

E tutta questa inconsistenza fa dire ad alcuni casertani che la città è molle. Nel senso che le contraddizioni e i conflitti animano i paesi dell'hinterland e solo temporaneamente il centro. Perché un'anima nera scuote le periferie attorno alla città, ma Caserta sembra non accorgersene. (Pascale 2001: 21)

Caserta accoglie e respinge («Caserta sa come accoglierla», *ibid.*: 47), vende capi di abbigliamento di qualità («Caserta carissima che salassa chi compra, ma lo fa con gusto e con stile appena un gradino più in basso dei vari Armani, Versace», *ibid.*: 50), è lei stessa grande commerciante e, insieme, acquirente: «Caserta che si vanta della sua merce, che dice in coro: qui a comprare vengono addirittura da Firenze. Caserta che sa fare affari. [...] Caserta che negozia, insomma, contratta» (con un'iterazione del nome di città che ricorda una nota poesia di Giorgio Caproni, *ibid.*: 56).

A conti fatti però, l'antropomorfizzazione della città, la creazione di un gigantesco personaggio allegorico, per contrasto evidenzia le soluzioni adottate da Pascale per rappresentare l'umanità in carne e ossa che popola le strade di Caserta. *La città distratta* è un libro che sfugge dalle strettoie del particolare, com'è ben visibile dal capitolo iniziale, in cui già nel periodo incipitario figurano due categorie, *i*

fumatori dallo sguardo sbieco e i contrabbandieri. Nel suo saggio narrativo Pascale non punta su personaggi ben identificati, ma piuttosto su categorie generali, su tipi: per l'appunto i fumatori e i contrabbandieri, ma anche gli impiegati («a Caserta ci sono anche quei lavoratori che non fanno i commercianti, ma gli impiegati, *ibid.*: 83), i pendolari («Ci sono pure quegli impiegati che non lavorano a Caserta, ma a Roma, e per mestiere fanno i pendolari», *ibid.*: 90), i senegalesi, i politici. Beninteso, al pari dei veri romanzieri Pascale guarda alle *persone come noi* (cfr. Mazzoni 2011: 162-169), attinge, cioè, da un'umanità comune e non straordinaria, ma non scompone mai le classi di persone in singole unità.

Il fatto è che a Caserta, specialmente di domenica mattina, le polacche camminano quasi sempre in coppia o in gruppi. L'idea del gruppo o della coppia è evidente anche perché le stesse polacche tendono a rafforzarla. Soprattutto quando è freddo. Ora, sarà per la cattiva stoffa dei loro vestiti, [...] perché il freddo accresce la solitudine e dunque il bisogno di tenersi strette, o sarà, più semplicemente, per la tristezza o per i rimpianti che sentono e provano, ma le polacche cercano di farsi compagnia, così camminano sempre a braccetto; molto unite, con il passo stranamente in sincrono: anche quando una è alta e calza tacchi sottili e l'altra è bassa e massiccia e un po' traballa per via del suo stesso peso. Accade anche che una allunghi la sua sciarpa o il suo scialle all'altra, così che, visti da lontano, i due corpi sembrano unirsi. Diventano così, talvolta, un solo corpo, insomma: le polacche. (Pascale 2001: 61-62)

Il narratore guarda con un occhio che ammassa, somma le esistenze in collettività, invece di distinguerle. Se lo sguardo si arresta alle sagome femminili che uno stesso scialle accoglie insieme, senza andare oltre, allora due figure ne compongono una sola. Le irriducibilità tra gli individui sono obliterate, le fisionomie dei visi, il nome proprio e il destino personale lasciano il posto all'anonimato. Come vedremo, Emanuele Trevi, Walter Siti o altri scrittori italiani dei nostri giorni premono il pedale della referenzialità andando oltre il semplice nome proprio: nei loro libri includono persone realmente esistenti. In *Qualcosa di scritto*, ad esempio, incontriamo Laura Betti, Walter Siti, Stefano Rodotà. Sul versante opposto invece Pascale si illude di raggiungere un maggiore grado di referenzialità limitandola, come se non nominare nessuno gli permettesse di parlare dell'umanità meglio e in maniera più affidabile.

Nella *Città distratta* le abitudini, i gesti, i costumi trascendono sempre le singole vite, così che queste ultime non riescono mai davvero a prendere forma, ad emergere. Le singolarità non si staccano dal blocco che le contiene. Ed è qua che Pascale rinuncia al romanzo, al genere che racconta la vita particolare (cfr. Mazzoni 2011). Visti da questa prospettiva, i nostri due libri, *La città distratta* e *Qualcosa di scritto* di Trevi, battono due strade che procedono in direzioni diametralmente opposte. Solo in un caso, in tutta *La città distratta* il narratore nomina due personaggi, Maria e Sofia, ma dedica loro poco più di cinque righe; uno spazio esiguo, dunque, nell'economia complessiva del libro, tanto più che la verità che pronunciano è così condivisibile che le due rimangono di fatto solo l'ennesimo esempio di «polacche» a Caserta («si stringe nel cappotto e mi dice una cosa tanto elementare quanto vera: ci sono persone e persone anche tra voi», Pascale 2001: 68).

In più occasioni, durante la lettura della *Città distratta*, si ha l'impressione che questa scelta di non nominare i personaggi, di lasciarli quasi informi in blocchi tutti da sbizzare, trasponga un'invisibilità a cui le vite possono essere costrette dall'indefinitezza del proprio stato sociale e da ragioni giuridiche. A tal proposito può servire citare un lacerto di *Passa la bellezza*, dove, casualmente, il caporale italiano risponde al protagonista che si domanda perché i braccianti stranieri («i rumeni») non siano chiamati e richiamati per nome, così da rendere più veloce la vendemmia:

– Quello dice, che ne so, che si chiama Michele e tu che fai, veramente ci credi? Quello domani stesso, scende dal pullman e cambia nome, e io secondo te, già tengo i cazzi miei pe' capa, mi metto pure appresso a 'u rumeno, lo chiamo, oohh!, e basta. (Pascale 2005: 30)

I lavoratori in nero, le cameriere, i migranti, nella *Città distratta*, restano anonimi perché sono il corrispondente testuale di una moltitudine sommersa, la cui identità è cancellata quotidianamente. Parallelamente, inoltre, una città distratta che non fa caso ai nomi è anche una città che non sa indicare i responsabili del degrado e del guasto: «Insomma, Caserta è stata rovinata sempre da qualcos'altro o da qualcun altro e forse è per questo che è piena di ex: e non si riesce mai a trovare qualcuno responsabile di qualcosa» (Pascale 2001: 9).

La Città distratta guarda con sospetto il territorio del romanzo e il racconto delle vite particolari, ma anche evidentemente ciò che agita interiormente queste vite particolari. D'altronde anche nel passo sulle

«polacche» sopra citato, per spiegare lo stringersi delle donne tra loro, la voce narrante fa riferimento al loro possibile stato emotivo, al senso di solitudine, a ciò che forse «sentono e provano». Ma tutto è presentato fin dall'inizio come un'ipotesi, una spiegazione plausibile che chiama in causa dei sentimenti che non sono affatto esplorati da vicino. Se la grande conquista dei narratori modernisti è stata relativa a tecniche che potessero rappresentare la coscienza, i conflitti interiori degli uomini ordinari, Pascale non mostra alcun interesse per questo strumentario. Quasi sempre, nella *Città distratta* l'interiorità dei personaggi-tipo resta qualcosa di invalicato, in cui il narratore non è in grado di frugare (uno dei tanti casertani ben vestiti «cammina a un passo dalla sua amica polacca. Non riesce ad abbracciarla, e chissà se vorrebbe farlo», *ibid.*: 69), oppure è qualcosa di già visto o interpretabile alla luce del buonsenso. Siamo nei paraggi di uno dei significati che acquista il già citato titolo dei racconti *La manutenzione degli affetti*, dove «manutenzione», nota Segre, è una parola che si addice alle macchine o agli elettrodomestici (Segre 2005: 197). Quasi come questi oggetti fabbricati in serie e conformi agli schemi dei libretti di istruzioni, anche gli affetti, l'interiorità, i sentimenti possono essere tenuti lontani da guasti irreparabili se si considera cos'è successo ad altri esemplari dello stesso modello, ad altre forme plasmate dallo stampo comune.

Tipi, gruppi sociali, classi di persone: nella *Città distratta*, la voce narrante utilizza spesso la prima persona plurale, dice «noi» e non «io» («Ma il fatto è che tutti noi, a Caserta», Pascale 2001: 14), anche lui è rappresentativo di altro, anche lui è parte di un insieme più grande. Per quanto evanescente, questo narratore sembra coincidere con l'autore, come lascia pensare lo stesso legame con Caserta in cui Pascale ha effettivamente abitato a lungo o la conoscenza botanica e agronomica che ci rimanda alla formazione di questo autore. Eppure nel libro i rapporti tra autore e narratore oscillano e variano vistosamente anche nel giro di poche righe. C'è una facoltà e una libertà di movimento che manca, lo anticipiamo, in *Qualcosa di scritto* di Trevi, dove la distanza, apparentemente minima, tra autore e narratore è costante e data una volta per tutte. Ora il lettore della *Città distratta* ha di fronte l'intellettuale meridionale colto, illuminista, che crede nel progresso scientifico; parla dei dirigenti regionali e ne biasima il parassitismo, «la capacità camaleontica», la volgarità (*ibid.*: 86). Ora invece percepisce la presenza, se non l'esibizione, di un filtro, dell'artificio della regressione; la voce parlante si appiattisce sul punto di vista di alcuni casertani, con la loro cultura e ideologia. I toni dottorali non trovano spazio (Donnarumma 2008: 50). Ecco allora che sono usate sommariamente parole come «polacche» o «marocchini»

che non rimandano più a una provenienza geografica ma a un ruolo sociale. Il confine del razzismo può essere bordegiato se non addirittura varcato:

Il fatto è che a Caserta l'odore dei neri non si è davvero mai sentito, dal 1987 fino ai giorni nostri. I senegalesi non hanno mai, tranne per brevi inconsistenti periodi invaso il centro. [...] Tutti noi casertani contrattiamo, riuscendo a ottenere forti sconti. Parliamo, un po' bonariamente insultiamo, ce ne andiamo, ritorniamo, ricontrattiamo, riinsultiamo, e alla fine acquistiamo. Se poi impariamo i nomi dei senegalesi li storpiamo nella contrattazione, tecnica usata quando la resistenza allo sconto è alta. Siamo davvero indecisi se considerare questa strategia per ottenere lo sconto un gesto democratico, un modo per appianare le differenze di razza in nome della presunta qualità del prodotto, e così facendo evitare il patetismo e l'elemosina; o al contrario un gioco di cui noi solamente abbiamo stabilito le regole (Pascale 2001: 10-11).

Pascale usa l'armamentario ben noto ai narratologi e alla tradizione del romanzo per dare più forza alle intenzioni saggistiche, al ragionamento sulla porzione di realtà su cui vuole che il lettore si interroghi. L'autore arretra, e dà credito alle voci dei casertani comuni, che diventano delle fonti. Per questo la materia trattata nel libro sembra trasposta, come è stato giustamente notato da Cortellessa, «nella tonalità 'leggendaria' del 'sentito dire'» (Cortellessa 2012: 197). Lo stile della *Città distratta* è carico di movenze oralizzanti (con figure retoriche come le ripetizioni, epanalessi, epanadiplosi), di formule che tornano ripetitivamente come in un elenco («ci sono», «il fatto è che», «succede che» e «può succedere che»), di riproposizioni di discorsi raccolti in giro per le vie cittadine: e da qui i vari «girano delle voci sul conto», «pare che», «c'è sempre qualche casertano che conosce», «c'è sempre qualche casertano che giura». Pascale rischia, mescolando la propria lingua fatta pure di tecnicismi e vocaboli colti con la lingua dei suoi concittadini, con il parlato e con forme dialettali: può dire «scapuzzeano» e «sporogenesi», «rimorchiare una prostituta» e «camera caritatis», «chenopodio» e «marmittista». Come un antropologo lo scrittore osserva e registra. Come un antropologo varca una sorta di frontiera, al di là della quale ci sono i dettagli quotidiani, le piccole scene, gli episodi partoriti da un mondo chiuso e con delle leggi interne. Si interroga sulla religiosità dei casertani, sul culto di padre Pio; De Martino di *Sud e magia* gli offre la chiave per interpretare la

reazione di uomini comuni, spiazzati dalla malattia, da «eventi regolari che diventano irregolari»:

Dunque quelli che a noi sembravano strani riti [quelli dei contadini lucani], arcani e irrazionali, erano solo uno strumento per combattere il caos. Erano le sentinelle dell'ordine. Anche i casertani in quel pullman avevano una vita regolare e ordinata e all'improvviso sono stati preda del caos. E non tutti hanno avuto il beneficio del miracolo, ma questo ormai poco importa, quello che conta è che padre Pio svolga quotidianamente un'azione tonificante contro lo stress della perdita e provveda a preservare la calma. (Pascale 2001: 74)

Ma lo sguardo dell'antropologo si tira dietro anche lo sguardo dell'urbanista che si interroga su Caserta e sui paesi attorno, e poi a catena questo chiama in causa altri sguardi e altri saperi:

Perché la famiglia è importante. Numerosa, non tanto per la prole, ma per la capacità di affiliazione. Anche le generazioni, come le case, crescono a partire da una stessa matrice e non se ne distaccano, per questo l'architettura del luogo rispecchia la struttura a grappolo. (*Ibid*: 32)

Più che di una trama in senso stretto, dunque, a proposito della *Città distratta*, si può parlare di una serie di riquadri posti in successione. Anche con *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi non siamo di fronte a una trama articolata, eppure è indubbio che Trevi punti sul recupero di un'impalcatura non troppo distante dal *Bildungsroman* o dalle tipologie del romanzo di educazione di cui parla Bachtin in un suo noto saggio (1988: 213). Nella sua recensione – centrale ai fini del nostro discorso proprio perché ragiona sulla natura del libro e sul rapporto che questo instaura con i generi letterari – Niccolò Scaffai, parla a proposito di *Qualcosa di scritto*, di «un racconto di un'iniziazione alla scrittura (una specie di ritratto dell'artista – o del critico – da giovane)» (2012). Trevi infatti costruisce un personaggio autobiografico che è insieme protagonista e narratore; l'io ricorda e racconta un periodo della sua vita risalente ai primi anni Novanta e che marca a fondo la sua parabola esistenziale. Siamo dunque distanti dalle scelte di Pascale che, nella *Città distratta*, si guarda bene dal puntare il riflettore sull'io autoriale e in genere su un singolo individuo.

Impegnato in un'edizione delle interviste, il giovane Trevi frequenta le stanze del Fondo Pasolini. Vera e propria guardiana dei locali del Fondo è l'attrice Laura Betti, che si scopre fin da subito anche

una custode feroce (continui i impropri, le difemie, forme di violenza verbale) della verità di Pasolini e su Pasolini («Laura era fermamente, incrollabilmente convinta di essere l'unica persona al mondo ad aver compreso P.P.P. – l'uomo e la sua opera multiforme», Trevi 2012: 24). A questa prima parte, ambientata a Roma, come d'altronde altri testi dell'autore (basterà citare anche solo il titolo *Senza verso. Un'estate a Roma*), seguono le pagine occupate dal resoconto di un viaggio in Grecia con la stessa Betti e lo studioso Massimo Fusillo. Il motivo primo di questo viaggio è la presentazione di una nuova traduzione in greco di *Petrolio*, eppure ben presto il protagonista si accorgerà di trovarsi di fronte a qualcosa di più che una semplice ambasciata divulgatrice dell'opera pasoliniana. La conoscenza della *Pazza* Laura Betti e l'approdo a un nuovo rapporto con la figura di Pasolini permettono all'io autobiografico trentenne di completare un percorso iniziatico e di riuscire ad accedere a un'ipotesi di autenticità.

Com'è stato giustamente notato dalla critica, l'indicazione «romanzo» compare fin dalla copertina di *Qualcosa di scritto* (Scaffai 2012). Certo, indubbiamente la definizione senza aggettivi «romanzo» calza stretta a un testo appartenente a un quindicennio in cui, come abbiamo già visto, la narrativa (e non solo) chiede alla critica di essere letta se non con categorie nuove, comunque con categorie ripensate e differentemente prensili.

La definizione «romanzo», tuttavia, è da considerarsi insieme con l'epigrafe che si trova sulla soglia del libro e che di fatto ne corregge il tiro. Trevi, infatti, pone in esergo una citazione da una lettera inviata da Pier Paolo Pasolini ad Alberto Moravia. È una lettera poi inclusa in *Petrolio*, e che è a tutti gli effetti un vero e proprio documento di poetica programmatica. Riguardo al nuovo libro a cui sta lavorando, infatti l'autore scrive:

È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia. (Pasolini 1993: 544)

Con *Petrolio*, dunque, Pasolini vuole scrivere un romanzo differente dai «romanzi veri», cioè che rifiuti la convenzione «secondo cui l'autore in carne e ossa deve scomparire dietro la voce narrante» (Genovese 1993: 80). Usando la parola diretta si esce dalle pratiche letterarie istituzionalizzate e dalla loro inefficacia, si scartano via le restrizioni e le norme già date, si restituisce potere alla parola (cfr. Benedetti 1998). In una pagina di *Qualcosa di scritto* Emanuele Trevi

torna sulla lettera a Moravia, commentandola e interpretando la posizione di Pasolini:

Non sono stato più in grado, spiega P.P.P., di assumere con umiltà i panni di «un narratore». In fin dei conti, e nonostante tutte le apparenze, un narratore è «uguale a tutti gli altri narratori». Più precisamente è una convenzione. Lui no: non ha più voglia di fare questo gioco, che, da che mondo è mondo, è il gioco della letteratura, che a sua volta imita il Gioco della Creazione. (Trevi 2012: 34)

È, dunque, sotto quest'ala autorevole che Trevi vuole proteggersi. Sulla scorta di Pasolini, lascia intendere di non volere scrivere uno di quei «romanzi veri», quanto piuttosto di volere scrivere un romanzo capace di valicare i confini del già dato per uscire dall'autoreferenzialità. D'altronde anche la citazione da Truman Capote, la seconda epigrafe posta da Trevi in apertura, rientra nella stessa rotta e rimanda all'ambizione di *Qualcosa di scritto* di essere una sorta di tela – per restare alla metafora di *Musica per camaleonti* – in cui lo scrittore, se necessario, applica *simultaneamente* l'insieme di «tutti i suoi colori, tutte le sue capacità»: colori di cui deve sempre poter disporre «sulla medesima tavolozza per poterli mescolare» (*ibid.*: 9).

Tornando, metaletterariamente, su questi aspetti il narratore autobiografico di *Qualcosa di scritto* contrappone esplicitamente *Petrolio* alla letteratura dei nostri giorni, del momento, cioè, in cui l'io ricorda e scrive. Se *Petrolio* ci mette davanti agli occhi la «varietà dei generi con tutta l'infinita gamma di sfumature, contaminazioni, variazioni individuali» (*ibid.*: 18), lo scrittore tipo del nostro presente, invece, è imprigionato nella pratica di intrattenere, «raccontare delle storie, fare un bel romanzo», «assomigliare il più possibile ai suoi lettori» (*ibid.*: 21).

Il titolo *Qualcosa di scritto*, mutuato dall'Appunto 37, è l'ennesima spia dell'incamminarsi dietro Pasolini con cui Trevi prova a liquidare la figura dello scrittore che, per dirla con una pagina del suo libro, «sorvegliato dal suo editor [...] inventa trame» (*ibid.*). Si tratterà allora di scrivere un romanzo in cui all'*invenzione* è preferito il racconto del vero. La «letteratura d'invenzione» è ancora una volta, per un testo del nostro ultimo quindicennio italiano, quanto va negato per dare una definizione di sé (Cfr. Giglioli 2011: 53). In *Qualcosa di scritto* l'autore racconta una porzione della sua vita, dei fatti che ha vissuto personalmente, e questo vale proprio come primo, rudimentale certificato di garanzia di questa ricerca del vero. E così il richiamo a Capote nell'epigrafe è, di sponda, il richiamo all'autore di *A sangue*

freddo, spesso in tempi recenti citato come «capostipite non di un filone specifico, ma di una generale tendenza alla *non fiction*» (Bertoni 2009: 66).

Un buon numero dei personaggi che compaiono nel libro sono persone realmente esistenti, figure note della cultura italiana che il lettore di Trevi o chi si interessa a Pasolini conosce già. C'è senz'altro Laura Betti, ritratta come una donna burbera, famelica, una sorta di mostro dantesco; c'è Walter Siti, curatore dell'opera omnia pasoliniana, ma anche l'autore che in *Troppi paradisi* fa entrare in scena la Betti con il *calembour* «Verrà la morte e avrà i tuoi gnocchi» (*ibid.*: 111); ma c'è anche Massimo Fusillo, studioso che a breve distanza dai fatti narrati pubblicherà il volume *La Grecia secondo Pasolini* e che nel libro è l'unico davvero in grado di ammansire la Pazza («Massimo aveva capito che uno dei modi migliori di ammansire la Pazza era bombardarla di domande», *ibid.*: 176). Questa presenza di personaggi con un ancoraggio extratestuale forte accorcia drasticamente i tempi di familiarizzazione, laddove invece tradizionalmente il romanzo o, meglio, certi modelli di romanzo per permettere al lettore di entrare nel mondo degli esistenti prolungano la presenza di questi ultimi sotto i riflettori e si servono di un intreccio esteso (cfr. Pavel 2001: 45).

Ricerca del vero, rifiuto dell'invenzione di trame: eppure *Qualcosa di scritto* ha per sottotitolo una «storia quasi vera», con il «quasi» che lascia pensare. Da un lato Trevi – ironicamente, direi – vuole attenuare e correggere il sottotitolo («una storia vera») di un suo precedente libro, *I cani del nulla*. Il «quasi», dunque, è una sorta di difesa preventiva da nuove, eventuali contestazioni di lettori esigenti (cfr. Cortellessa 2012: 360). Dall'altro lato, però, questo «quasi» finisce per ricordarci che per quanto fedele ai fatti, la letteratura sa quanto sia velleitario (e in fondo non voluto davvero) il tentativo di smarcarsi *tout court* dai territori della finzione. Quando leggiamo che durante una sera del 1994, mentre la televisione rende pubblici i risultati della vittoria elettorale di Berlusconi, Stefano Rodotà accartocchia un foglio e si mette puerilmente a palleggiare al centro del salotto con le mani dietro la schiena, alla Sivori, niente ci assicura di non essere di fronte a una manipolazione della realtà da parte dell'io narrante. E allora l'ombra che ci sembra di scorgere dietro il «testimone della verità» è forse quella del «trickster» di cui parla Siti (2013: 65). Proprio a differenza delle autofinzioni di Siti, però, in *Qualcosa di scritto* le scene o gli aneddoti non verificabili non oltrepassano mai il limite della plausibilità. Il narratore, se è un bugiardo, non dice bugie eclatanti. Per quanto l'io che ricorda non abbia paura a mostrare forme di disamore nei confronti dell'io ricordato, Trevi non rischia mai del tutto la faccia

fino a costruire un personaggio ripugnante o amorale (Donnarumma 2007: 220). Né gli interessa.

Emanuele Trevi si pone sotto l'ala protettiva di Pasolini e si fa scudo con la lettera a Moravia, anche usando sulla sua tavolozza i colori della saggistica, che, nell'economia complessiva del testo, ha un peso non indifferente. *Qualcosa di scritto* è anche un saggio di critica letteraria, una riflessione su *Petrolio* e sull'ultima fase della vita di Pasolini. Se come suggerisce Dardano il «turgore paratestuale» non è raro tra le opere narrative contemporanee italiane (2010: 176), in Trevi è comunque l'intenzione saggistica che giustifica la presenza della vasta bibliografia che occupa le pagine finali di un libro che, in generale, anche per il corredo fotografico, ci vuole apparire distante dai romanzi degli scrittori che inventano trame. Almeno per gran parte di *Qualcosa di scritto* la dimensione saggistica risulta subito riconoscibile; talvolta l'autore la colloca in apertura di pagina, quando comincia un nuovo blocco tipografico (blocchi che, per inciso, finiscono per ricordare l'organizzazione per «appunti» di *Petrolio*). Eloquenti ad esempio sono questi due attacchi:

Petrolio è un grosso frammento, quello che resta di un'opera folle e visionaria, fuori dai codici, rivelatrice. Pasolini ci lavora dalla primavera del 1972 ai giorni che precedono immediatamente la morte, la notte tra l'uno e il due novembre del 1975. *Petrolio* è una bestia selvaggia. (Trevi 2012: 17)

Come tutte le idee davvero importanti, anche quella di *Petrolio* arrivò all'improvviso, un giorno tra la primavera e l'estate del 1972, suggerita dalla lettura casuale di quella parola, *petrolio*, su un articolo di giornale. (*ibid.*: 53)

Trevi riflette su *Petrolio*, sulle intenzioni del suo autore, sulla sua ideologia e sulla sua visione del mondo. Allarga il campo visivo soffermandosi sul resto della produzione degli anni Settanta, su un film, ad esempio, come *Salò*. All'occorrenza l'io narrante può anche vestire i panni del filologo, soffermarsi su un dettaglio, una spia linguistica, un nome maschile trattato da Pasolini come se fosse femminile («la glande»), finendo per contrapporre una sua interpretazione a quella di altri filologi (nel caso specifico Aurelio Roncaglia, *ibid.*: 145-146). Oppure l'autore può ragionare sul rapporto che lega *Petrolio* alle sue fonti, tra cui gli articoli d'inchiesta sui rapporti tra politica e finanza pubblicati dal settimanale *l'Espresso*. Tuttavia, leggendo *Qualcosa di scritto*, si percepisce che queste interpretazioni, e la dimensione saggistica in generale, se svincolate dal piano proprio

del romanzo si smorzano e in alcuni tratti addirittura traballano. Sembrano perdere l'equilibrio. Non a caso le recensioni, alcune di critici autorevoli, volte a mettere in luce le fragilità del libro hanno accantonato la sua natura narrativa e lo hanno trattato come se fosse unicamente uno scritto sull'opera di Pasolini. La mia impressione, invece, è che le riflessioni saggistiche di *Qualcosa di scritto* abbiano soprattutto una funzione strumentale. A conti fatti, il loro compito è di dimostrare che bisognerebbe leggere *Petrolio*, l'«opera finale di Pasolini (...) come un rito anziché un romanzo» (*ibid.*: 170). Scrive infatti Emanuele Trevi:

Con una serie di allusioni molto precise *Petrolio* intendeva rinnovare la memoria di questo antico culto greco, fondato sull'iniziazione, sulla metamorfosi dell'individuo che produce la conoscenza suprema, contenuta nella visione. [...] Pier Paolo Pasolini aveva scoperto, in quelle esperienze antiche un riflesso delle proprie, e viceversa. Come fosse, a rigor di termini, *l'ultimo degli antichi*, si era sporto sull'abisso, aveva afferrato la realtà suprema e per così dire la realtà delle realtà. (*ibid.*: 172)

Certo, chi si occupa di critica letteraria è giustamente spinto a discutere quanto *Qualcosa di scritto* dice su Pasolini; non è disposto a fare sconti su una lettura di *Petrolio* che ridimensiona o, addirittura, nega i suoi riferimenti alle stragi italiane, al fascino del potere, alla mutazione antropologica. Si tratta evidentemente di aspetti non secondari, perché dà qui passano anche i giudizi di valore che si pronunciano sul libro. Il gesto che Trevi arriva a compiere però è chiaro. Per creare un sistema di ponteggi che sorregga, legittimi, protegga l'iniziazione del suo personaggio autobiografico, l'autore di *Qualcosa di scritto* deve battere su una lettura che riconosca un forte peso, anche in *Petrolio*, proprio all'iniziazione. L'asse principale su cui è costruito *Qualcosa di scritto* è, per dirla con il protagonista, «il singolare periodo di apprendistato o *scuola di vita* che avevo trascorso, mentre doppiavo il promontorio dei trent'anni, all'ombra della Pazza» (*ibid.*: 148). È il percorso che conduce l'io iniziato dalla giovinezza fino allo stadio adulto, dall'ingenuità di fronte alla realtà e alla letteratura, che ha prima di varcare la soglia del Fondo Pasolini, fino alla nuova percezione del reale che conquista. L'autore vuole inseguire il vero ed evitare le trame preconfezionate, ma finisce per imprimere al suo libro una forma che il lettore riconduce al modello, tradizionalmente ben consolidato, del romanzo di formazione. Ecco allora che nella *Città distratta* di Pascale lo sformarsi del testo non è affatto ostacolato dall'intenzione saggistica, mentre in *Qualcosa di scritto* di Trevi la

volontà di narrare finisce per tirarsi dietro una determinata architettura.

Molte delle riflessioni che Trevi propone nel suo successivo saggio, *Il viaggio iniziatico*, sembrano fare da testo a fronte per diverse pagine di *Qualcosa di scritto*. Da Mircea Eliade è ripresa l'idea che l'individuo per diventare se stesso deve risolvere «una serie di situazioni disperatamente difficili e pericolose» (Trevi 2013: 96). L'aggressività della Betti è parte integrante di un'umiliazione che in una logica più ampia non è solo cieca ma ha anche un fine. L'itinerario dell'io deve passare attraverso il dolore, il male, il «castigo talmente grande da contenere in sé, custodito dalla sua stessa abiezione, il suo riscatto» (Trevi 2012: 123). In *Qualcosa di scritto*, iniziazione dell'io alla vita e l'iniziazione alla letteratura si saldano. Se, ancora con Eliade, l'iniziazione è una forma di rinascita, allora il giovane scrittore deve nascere ancora per conquistare l'autenticità, per toccare «la barriera invalicabile tra la conoscenza e l'esperienza» (Trevi 2013: 92):

«Tu non esisti, zoccolotta, e come potresti? Non sei mai nata!!! Sei troppo FASULLA. E che vorresti scrivere? Cosa ne sai di quello che vuoi scrivere?» Colpito e affondato. È vero, avevo lavorato tanto al mio primo libro, con accanimento, cercando la musica giusta, il ritmo di ogni singola frase. Dai venti ai trent'anni, la mia unica preoccupazione era stata quella di imparare a *scrivere bene*. Non sapevo come definire altrimenti questa preoccupazione così esclusiva, così esigente. Ma a un certo punto ci si sveglia e ci si chiede se *davvero* sia tutto qui. (Trevi 2012: 48-49)

Come abbiamo visto, nella *Città distratta* e in *Qualcosa di scritto* dimensione narrativa e dimensione saggistica instaurano relazioni diverse, tanto che le fisionomie dei libri appaiono ben distinte. Visti insieme, questi testi occupano due posizioni lontane nello spettro delle potenziali combinazioni tra saggio e romanzo. Trevi, per quanto voglia riflettere su Pasolini, non vuole davvero superare l'architettura del romanzo di formazione, così come Pascale è troppo preoccupato di indagare e smascherare un mondo (in apparenza) chiuso e altro.

Pur con le loro fragilità estetiche, questi due testi fanno sistema con molti libri italiani pubblicati negli ultimi quindici anni e ci aiutano a misurare la temperatura di una narrativa ibrida, non sempre facile da incasellare nelle varie scatole dei singoli generi letterari. Allo stesso tempo, per vie diverse, una pragmatica, l'altra più teorica, *La città distratta* e *Qualcosa di scritto* ci ricordano che la letteratura può ancora

aiutarci a capire la realtà, può essere intesa come una forma di conoscenza.

Bibliografia

- Bachtin, Michail, *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.
- Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Cortellessa, Andrea, *Narratori degli anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2012.
- Dardano, Maurizio, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci, 2010.
- Donnarumma, Raffaele, "Angosce di derealizzazione. Non fiction e fiction nella narrativa italiana di oggi", *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Ed. Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011: 23-50.
- Donnarumma, Raffaele, "Walter Siti: Troppi Paradisi", *Allegoria*, 19. 55 (2007): 215-221.
- Donnarumma, Raffaele, "Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi", *Allegoria*, 20. 57 (2008): 26-55.
- Ferroni, Giulio, *Scritture a perdere*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Genovese, Rino, "Manifesto per Petrolino", *A partire da Petrolino*, Ed. Carla Benedetti, Maria Antonietta Grignani, Ravenna, Longo, 1993.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Guglielmi, Angelo, "Così nasce Gomorra. Tra il nulla e il caos la Caserta di Pascale", *l'Unità*, 16 giugno (2009).
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Pascale, Antonio, *La città distratta*, Torino, Einaudi, 2001.
- Pascale, Antonio, *Passa la bellezza*, Torino, Einaudi, 2005.
- Pascale, Antonio, *Ritorno alla città distratta*, Torino, Einaudi, 2009.
- Pasolini, Pier Paolo, *Petrolino*, Torino, Einaudi, 1993.
- Scaffai, Niccolò, "Pasolini, Trevi e qualcosa di scritto", *Alias*, 25 marzo (2012).
- Segre, Cesare, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005.
- Simonetti, Gianluigi, "I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)", *Allegoria*, 20. 57 (2008): 95-136.
- Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013.
- Trevi, Emanuele, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Trevi, Emanuele, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.

Trevi, Emanuele, *Il viaggio iniziatico*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

L'autore

Damiano Frasca

Damiano Frasca (Catania 1981) è dottore di ricerca in Studi Italianistici. Ha studiato nelle università di Siena e Pisa; si occupa di letteratura italiana contemporanea e di poesia moderna.

Email: damiano.frasca@hotmail.it

L'articolo

Data invio: 16/04/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Frasca, Damiano, "Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>