

L'autore-personaggio. Modi di autorappresentazione nei saggi personali di Trevi, Pascale, Moresco

Giorgia Ghersi

1. Autore, locutore, personaggio. I saggi personali

Le nozioni di autore e autorialità hanno riacquistato da qualche tempo – a partire all’incirca dagli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso¹ – una funzione centrale nell’interpretazione dei testi letterari, di pari passo a una generale riabilitazione della categoria di soggetto che era stata fortemente messa in discussione dalle teorie strutturaliste degli anni Settanta.² Per autore, è bene dirlo subito, intendo la persona storica che firma un libro. La presenza dell’autore risulta oggi pervasiva: sempre più spesso chi scrive sceglie di intervenire pubblicamente al di fuori del testo, sfruttando soprattutto gli spazi offerti da internet e dai social network e, allo stesso tempo, sono sempre più diffusi libri nei quali l’autore si ritaglia uno spazio più o meno ampio per testimoniare la propria presenza nel testo e raccontare di sé. La critica, d’altro canto, non solo non si sottrae a questa tendenza, ma anzi la rilancia, contribuendo a rendere ancora più evidente un fenomeno che è già sotto gli occhi di tutti. Lo dice bene Filippo Pennacchio: «Chi racconta è salito in primo piano, offuscando personaggi, azioni e oggetti. Narratori onniscienti, prime persone che monopolizzano il racconto, autori che si mettono in scena finzionalizzando parti più o meno ampie delle proprie vite, o che prendono la parola per intrattenere il lettore sugli argomenti più diversi».³

Non è un caso, allora, che negli ultimi vent’anni siano sempre più in ascesa le cosiddette scritture dell’io – autobiografia, *memoir*, saggio personale, *autofiction*... – per le quali Raffaele Donnarumma ha acutamente

1. A questo proposito, tra le prime a porre la questione in maniera decisiva C. Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.
2. Basti citare R. Barthes, *La morte dell’autore* [1968], in *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, vol. IV, pp. 51-56.
3. F. Pennacchio, *Eccessi d’autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 7-8 e più di recente Id., *L’autore al centro. Su una svolta recente della narratologia*, in *Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura*, a cura di D. Capelli, B. Del Buono, E. Gallo, E. Pepponi, EUT edizioni, Trieste 2023.

coniato il termine «egofonie». Le egofonie sono “discorsi d’autore” che, veridici o finzionali che siano, sono accomunati dal fatto che a parlare sia un io riconoscibile ed esibito: «il *primum* non è insomma che l’io narri di sé, ma che l’io parli».⁴ In tutte queste forme, anche se con gradi e modalità diversi, colui che parla e racconta si autodesigna anche come autore che firma il libro. Poiché tra le egofonie ci sono testi non strettamente narrativi, è più corretto usare la categoria di locutore per intendere genericamente “colui che dice io” nel testo.

A ciò si aggiunge che, sempre più di frequente, forme letterarie specifiche del presente trovano nella messa in scena del locutore come personaggio⁵ agente una strategia di amplificazione della voce autoriale. Questo avviene soprattutto in quei generi che, nascendo come referenziali, si avvicinano a scritture che si collocano variamente nello spazio autobiografico. In questi testi l’io autoriale, mentre ragiona, rappresenta un personaggio-io che ripercorre e vive le proprie esperienze di vita. La categoria di esperienzialità per queste scritture è fondamentale perché pone l’accento sulla presenza di qualcuno che compia le azioni. Per Francesca Gatta «la dimensione dell’esperienza – quali che siano le modalità in cui si manifesta – è all’origine del punto di vista del saggista e trova sempre uno spazio in cui emergere [...] a partire dalla scelta del racconto in prima persona».⁶ Come scrive Tirinanzi de Medici, «oggi la realtà si dà per mezzo dell’individuo, della singolarità che esperisce il mondo. L’io valida le scritture e ne garantisce la conformità al mondo attuale, la storia del singolo (o dei pochi) ci fa attraversare la Storia dalla prospettiva di chi la Storia l’ha fatta»⁷ o vista, potremmo aggiungere.

Sulla coincidenza – o, ancor meglio, interferenza – tra autore, locutore e personaggio si fonda una forma discorsiva che in questi anni sta acquisendo spazio crescente nel campo letterario italiano: il saggio personale. Già in *Ipermodernità* Donnarumma individuava un gruppo di testi che «puntano sulla mescolanza di argomentazione e racconto, la cui fusione è garantita dalla pronuncia soggettiva e dal richiamo alla concretezza di un’occasione».⁸ Pochi anni dopo, nel suo lavoro di mappatura della *non-fiction*, Lorenzo Marchese parlava di «saggio narrativo» individuando una forma che «tende a partire da spunti concreti e a essi tornare» e dove «lo spazio mag-

4. R. Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell’io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalemberg, A. Tosatti, Transeuropa, Massa 2016, pp. 231-248.
5. Sul personaggio cfr. G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Carocci, Roma 2024.
6. F. Gatta, *La saggificazione della scrittura narrativa*, in «Lingua e Stile», LI, 2016, pp. 253-267: p. 257.
7. C. Tirinanzi de Medici, *Fatti, politica, fantasia. L’impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: «Presente» e «Piove all’insù»*, in «Between», 10, 2015, pp. 1-27: p. 4.
8. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa italiana contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 151.

giore se lo prende la riflessione e la materia del racconto rimane minoritaria».⁹ Oggi per saggi personali intendo quei discorsi che mescolano argomentazione, racconto e autorappresentazione del sé: si tratta di scritture ragionative nelle quali, però, si inseriscono in vari modi aneddoti e racconti privati dell'autore-locutore.¹⁰ Se nel saggio *tout court* ci deve essere identità tra l'autore che firma il libro e il locutore che prende la parola nel testo, nel saggio personale a ciò si aggiunge la costruzione di un io autore-personaggio che riflette, ricorda, annota, commenta e si muove nello spazio. Per questi libri, quindi, risulta particolarmente interessante analizzare il rapporto tra riflessione, racconto e descrizione del sé e l'interazione tra sistemi discorsivi diversi.

Attraverso l'analisi di casi significativi, si vedrà meglio il modo in cui la presenza autoriale si esplica in tre diverse tipologie di saggio personale. Riserverò particolare attenzione alle strategie con le quali Emanuele Trevi, Antonio Pascale e Antonio Moresco costruiscono il proprio e l'altrui sé, vedendo quale posizione assumono nei confronti della materia trattata e degli altri con i quali di volta in volta entrano in relazione.

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione nei saggi personali di Trevi, Pascale, Moresco

2. Un ironico *understated*: Trevi

Un'indicazione esplicita sulla forma dei suoi testi viene dallo stesso Emanuele Trevi che, in risposta all'inchiesta sul romanzo proposta dall'«Indiscreto» nel 2019, dice: «non sono sicuro di scrivere dei romanzi veri e propri, direi che sono più che altro dei tentativi di saggi romanzzati».¹¹ La volontà di fare qualcosa che programmaticamente si distanzi dal romanzo è evidente e interessante oltreché indice di una certa, non comune, consapevolezza della propria operazione. Tuttavia, è chiaro che non tutti i testi pubblicati negli anni da Trevi possono essere pacificamente ascritti a questa etichetta e, anche tra quelli più pertinenti, andranno fatti dei distinguo.

Trevi è l'autore che da sempre e con più coerenza mescola saggio e racconto, benché alternativamente e in dosi varie: *Istruzioni per l'uso del lupo* (1994)¹² e *Musica distante* (1997)¹³ sono definiti dall'autore stesso delle

9. L. Marchese, *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 85.

10. Ho dedicato al tema la monografia *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*, Pacini, Pisa 2025.

11. *Lo stato della critica e lo stato del romanzo: quattro domande per sessantasei critici – 4. I libri degli anni Zero e l'egemonia del romanzo*, in «L'indiscreto», 10 gennaio 2019, <https://www.indiscreto.org/lo-stato-della-critica-e-lo-stato-del-romanzo-quattro-domande-per-sessantasei-critici-4-i-libri-degli-anni-zero/> (ultimo accesso: 27/8/2025).

12. E. Trevi, *Istruzioni per l'uso del lupo*, Castelvecchi, Roma 1994, poi Elliot Edizioni, Roma 2012, d'ora in avanti *IUL*.

13. Id., *Musica distante: meditazioni sulle virtù*, Mondadori, Milano 1997, poi Ponte alle Grazie, Milano 2012.

meditazioni (la prima, tra l'altro, in forma di lettera); *I cani del nulla. Una storia vera* (2003),¹⁴ *Senza verso. Un'estate a Roma* (2004)¹⁵ e *L'onda del porto. Un sogno fatto in Asia* (2005) sono testi prettamente narrativi in cui però Trevi sperimenta un andamento ragionativo che si fa sempre più accentuato; *Qualcosa di scritto* (2012),¹⁶ *Il popolo di legno* (2015)¹⁷ e *Sogni e favole* (2019) sono, nella loro diversità, commenti sotto forma di racconto, veri e propri corpo a corpo con i testi, i loro autori e le persone che di quelle opere, per Trevi, sono state mediatori; *Due vite* (2020)¹⁸ è una vera e propria biografia doppia; l'ultimo, *La casa del mago* (2023),¹⁹ è un *memoir*.

Se è vero che, soprattutto nei testi più narrativi dei primi anni Zero, la riflessione sembra solo una musica di fondo, bisogna comunque considerare che Trevi assume in maniera esplicita l'*habitus* del saggista fin dalle prime prove. A ciò si aggiunge che i suoi testi richiamano tutti in qualche modo il saggio anche nella forma, come si può capire a un primo sguardo già dal fatto che sono tutti provvisti al fondo di riferimenti bibliografici e talvolta, come nel caso di *Qualcosa di scritto*, di note. Dunque, la postura che Trevi assume è senza dubbio quella del saggista. Nelle *Istruzioni per l'uso del lupo*, sorta di testo programmatico, scrive:

Personalmente, e non lo scrivo per un vezzo, ho di frequente la sensazione di essere abbandonato dall'intelligenza, cartesianamente intesa. Posso solo testimoniare delle esperienze. Sono un critico in quanto esperisco a modo mio la particolare bellezza, il particolare insegnamento di un libro. (*IUL*, p. 29)

Ma che figura di saggista emerge da queste parole? Anzitutto Trevi dice subito di non riconoscersi nella razionalità cartesiana. La ragione e la verità non sono uniche e intere, l'unica cosa da cui il critico può partire sono le proprie esperienze, dati di realtà, fatti accaduti, libri letti di cui l'io però si appropria in maniera dichiaratamente soggettiva («a modo mio»). Coerentemente alla forma saggio, che in effetti Trevi pratica con estrema consapevolezza, ogni tipo di sguardo oggettivo sul mondo è rifiutato. Ciò che è sempre stato preso per vero in maniera acritica non è un valore di per sé e non è garanzia di credibilità, anzi il punto di vista soggettivo del saggista rivendica la legittimità di occuparsi di ciò che, secondo il suo personale parere, sia meritevole di attenzione. Come un saggista che rivendica la parzialità del

14. Id., *I cani del nulla. Una storia vera*, Einaudi, Torino 2003.

15. Id., *Senza verso. Un'estate a Roma*, Laterza, Roma-Bari 2004, d'ora in avanti SV.

16. Id., *Qualcosa di scritto. La vita quasi vera di un incontro con Pier Paolo Pasolini*, Ponte alle Grazie, Milano 2012, d'ora in avanti QS.

17. Id., *Il popolo di legno*, Einaudi, Torino 2015.

18. Id., *Due vite*, Neri Pozza, Vicenza 2020.

19. Id., *La casa del mago*, Ponte alle Grazie, Milano 2023, d'ora in avanti CM.

suo sguardo, Trevi cerca programmaticamente «di non diventare mai esperto di nulla» (*IUL*, p. 38).

Nell'introduzione alla seconda edizione rivista del 2012 Trevi prende le distanze da una critica accademica che vede la trasmissione del sapere come qualcosa di artificioso e rigidamente gerarchico, in favore di «un linguaggio critico naturale, non condannato a essere compreso solo da altri critici» (*IUL*, p. 8). Il piglio è fin dall'inizio polemico e la mossa è chiaramente di distinzione.

L'anima, tra l'altro, non dovrebbe mai stare in pace. Non è fatta per questo. Loro sostengono delle banalità: la critica “informa” il pubblico, lo “orienta” fra i libri. Noi, in realtà, non abbiamo bisogno di tutte queste informazioni. Ci piacerebbe qualche notizia attendibile sul lupo. (*IUL*, p. 23)

A differenza di quei critici accademici che si perdono su problemi inessenziali, Trevi, insieme a pochi come lui, tra i quali include anche noi lettori, si ripromette, anche se è più difficile e rischioso, di guardare a ciò che davvero conta. La mossa di avvicinamento – di *comunione*, per dirla con le categorie del *Trattato della Nuova Retorica*²⁰ – è scoperta. Trevi si fa *persona* e si presenta come uno di noi che ci prende per mano e ci mostra il percorso.

Quelli di Trevi sono per la maggior parte libri di incontri. Se la critica letteraria intesa come incontro con l'autore e l'opera altrui è la matrice della scrittura di uno dei maestri di Trevi, Cesare Garboli, qui l'autorappresentazione del sé autoriale come personaggio agente porta il saggio a un grado di invenzione e narratività decisamente più alto. *I cani del nulla*, *Senza verso*, *Qualcosa di scritto*, *Sogni e favole*, *Due vite*, *La casa del mago* sono tutti testi che nascono dall'incontro-scontro tra l'io e un testo o un personaggio dal quale poi scaturisce l'intera riflessione che tiene in piedi il libro. Dal primo saggio, *Istruzioni per l'uso del lupo*, al più recente *La casa del mago*, Trevi mette in scena un dialogo tra sé e l'altro. Tuttavia, se nei suoi libri costruisce costantemente ritratti altrui, per quanto frammentari e analitici, un vero e proprio autoritratto non è dato. C'è da dire anzitutto che lo spazio concesso alla messa in scena di sé non è uguale in tutti i suoi testi. Nei primi libri, soprattutto nelle *Istruzioni* e in *Musica distante*, la riflessione sullo stato della critica letteraria, elitaria e artificiosa, da una parte e l'analisi delle virtù cardinali e teologali dall'altra prende il sopravvento e l'io emerge più che altro come voce intellettuale. Già in *Senza verso*, con il cronotopo della strada e la rappresentazione della città di Roma, l'autore *flâneur* compare come un io vagabondo intento a ricostruire la storia di luoghi e persone del passa-

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

20. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. it. di E. Barassi, M. Mayer, C. Schik, Einaudi, Torino 2013.

to a partire dal ricordo. È con *Qualcosa di scritto*, passando per *I cani del nulla*, che Trevi arriva pienamente alla forma del saggio personale in cui argomentazione, racconto e autorappresentazione si fondono e si sostanziano vicendevolmente. Fin dalle prime pagine di *Qualcosa di scritto* Trevi-autore mette al centro della storia Trevi-personaggio seguito nel suo percorso di formazione all'archivio di Pasolini sotto la guida tirannica di Laura Betti. Attraverso la finzione del *Popolo di legno*, è poi nei più recenti *Sogni e favole* e *La casa del mago* che il gioco di rispecchiamento raggiunge i suoi migliori risultati. In *Sogni e favole* il commento al sonetto di Metastasio e la riflessione su verità e finzione si arricchiscono della rappresentazione del fotografo americano Arturo Patten, di Cesare Garboli e di Amelia Rosselli e degli aneddoti memoriali che vedono protagonisti questi personaggi in relazione con l'autore. Nella *Casa del mago* la riflessione sulla morte e l'illusione di poter vivere la vita pienamente emerge tra la descrizione di un mobile e il ricordo di una gita a Venezia in un «catalogo ragionato» (CM, p. 25) che fa perno sul ritratto commosso e allo stesso tempo ironico del padre di Trevi. Patten, Garboli, Rosselli, suo padre hanno tutti doti e abilità che a Trevi mancano e che Trevi guarda con ammirazione.

Proprio perché Trevi è tra gli autori contemporanei che hanno riflettuto in maniera più esplicita sulla questione del narcisismo, è anche quello che in maniera più evidente applica nei suoi testi un correttivo. In linea con l'idea di uno sguardo delocalizzato che per potersi rappresentare come personaggio deve uscire da sé, Trevi è ben consapevole che «guardarsi da fuori è un atto salutare, una terapia istantanea di grande efficacia» perché «se afferriamo al volo, come fa Metastasio nella sua poesia, l'occasione fuggitiva di considerarci come se fossimo un altro, scopriamo qualcosa di buffo ed approssimativo e irrimediabilmente incomprensibile» (SF, p. 52). In Trevi l'altro diventa condizione di possibilità della presenza del sé, doppio simbolico dell'io dell'autore che si riflette negli altri in un costante gioco di rifrazione.

Questa sorta di egotismo diminuito è l'invenzione più felice di Trevi che si autorappresenta sempre con un atteggiamento ironico e *décalé*. È un autore che esibisce costantemente la sua sindrome dell'impostore e nelle *Istruzioni* scrive: «Io mi sento un poco abusivo. Il mio sentimento della Natura è quello di una persona che viaggi in autobus senza biglietto: piacere di un trasporto rapido e indolore, ineffabile attesa del castigo» (IUL, p. 17). Costruisce sempre questo personaggio *understated*, pasticcione, imbranato, spaesato e con poco senso pratico.

Quello che intravedevo nello specchio, era un essere umano letteralmente inchiodato, e per sempre, alla sua goffaggine e disarmonia corporea, indizio certo di goffaggine e disarmonia interiori altrettanto croniche e irri-

diabili. [...] ero uno spaventapasseri agitato al vento della nullità. [...] Guardandomi allo specchio in quei momenti, mi suscitavo una pena immensa e sincera, mischiata a una voglia di ridere che dovevo trattenere a fatica o nascondere fingendo un attacco di tosse, per non raddoppiare l'umiliazione. (SV, pp. 20-21)

Si presenta come uno che non sa niente:

Ma insomma: nonostante tutta l'ammirazione, le finezze dell'arte di Pietro io le coglievo tanto quanto un bottegaio di Assisi quelle dei pittori alte sulla sua testa. Sono il tipo che non metterebbe una mano sul fuoco nemmeno su un endecasillabo canonico, e i miei studi di metrica si limitano alle telefonate di Pietro. (SV, p. 92)

Anche negli ultimi testi in cui la sua presenza è più pervasiva, l'autore delega la vita vera fatta di grandi passioni e slanci agli altri. Si potrebbero riferire a lui le parole di Jean-Luc Nancy: «vedo che l'altro è qualcosa di più e di diverso da me stesso, qualcosa che mi somiglia – ma anche no».²¹ Trevi c'è sempre, ma non è mai protagonista dei suoi testi e, di conseguenza, non racconta molto di sé. La sua autorappresentazione è sempre esplicitamente mediata. Nelle parti più narrative di *Qualcosa di scritto* Trevi-personaggio è costantemente in scena, ma è rappresentato sempre attraverso il filtro di Laura Betti a cui spetta il focus dell'enunciazione. Qui l'autoironia è pervasiva e Trevi è rappresentato dalla donna con parole volte a sminuirlo e a femminilizzarlo: è una «zoccoletta melliflua, vanesia, bugiarda, fascista. Gesuita, assassina. Ambiziosa» (QS, p. 12). Analogamente, nella *Casa del mago* Trevi è presente in qualità di figlio di suo padre: da bambino lo segue ciecamente con l'ansia di perderlo, da adulto ne acquista la casa sprofondando nella vita del genitore e quasi annullandosi in lui, nei suoi oggetti e ricordi.

Se l'ironia è sempre rivolta su di sé, al contrario, lo sguardo sulla materia trattata, sul mondo, sulla letteratura è estremamente serio, anche se i modi ironici della sua autorappresentazione gli permettono, intelligentemente, di evitare una posa cattedratica. Quella incarnata da Trevi è una figura di intellettuale interessante anche per i suoi aspetti un po' reazionari e involutivi. La posizione che Trevi assume nei confronti della storia e del presente è sempre defilata se non, in qualche modo, addirittura, arretrata. All'interno di un episodio particolarmente significativo come la descrizione della morte del padre nella *Casa del mago* si legge:

Quando diciamo che viviamo solo nel presente, ci convinciamo di qualcosa di apparentemente logico e dotato di una certa nobiltà, ma la realtà è più mestra e difficile da accettare, perché le nostre radici non attecchiscono mai

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

21. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, trad. it. di R. Kirchmair, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 62.

lì effettivamente, e a parte qualche asceta e illuminato, la vita delle persone comuni trascorre, almeno da che è finita l'infanzia, nell'anticipazione o nel rimpianto. Per questo motivo l'esperienza, che dovrebbe essere il bagaglio più sicuro e affidabile che ci portiamo dietro, è piuttosto una cosa ambigua e scoraggiante; da un lato, l'immaginazione erode i fatti ben prima che si verifichino; dall'altro, possiamo ipotizzare il significato di quei fatti solo quando ormai appartengono al passato, proprio come quegli idioti che capiscono una barzelletta qualche giorno dopo averla ascoltata e ridono tra loro. (CM, p. 24)

Il presente è messo fuori gioco, tutto sta nel prima e nel dopo. Persino l'esperienza, principio di accreditamento di tutti i suoi libri, si rivela per certi versi insufficiente e ambigua/problematica.

Soprattutto nei primi libri, Trevi si presenta come scrittore anti-politico, in contrasto più o meno aperto con storia, sociologia e contemporaneità mediatica con la quale snobisticamente non vuole avere nulla a che fare.²² Rifugge l'impegno e anche quando accenna al presente tende a «un'idea poetica della politica» (IUL, p. 20) evitando ogni tipo di *engagement* e fondando ogni verità sull'esperienza personale. A questo proposito, ovviamente, anche la scelta di trattare temi prettamente letterari e filosofici acquista un significato particolare e deve essere letta in conseguenza della sua postura intellettuale. Se non c'è traccia nei suoi testi di analisi o denuncia della società presente o passata è perché la cultura di Trevi è anti-storicistica, anti-accademica, anti-politica. Trevi resta estraneo alle categorie della politica e anche quando parla del presente lo fa per lo più in termini morali e/o emotivi.

In linea con ciò, il sapere di cui si fa portavoce è di tipo iniziatico. Quando nei *Viaggi iniziatici* scrive che «la letteratura non è un discorso sul mondo, ma sul rapporto dei singoli individui con il mondo»²³ abbiamo un'ulteriore conferma del fatto che per Trevi la letteratura tutta è sempre e intrinsecamente «saggio» nel senso etimologico di messa alla prova di una porzione di mondo. Trevi rivolge al suo oggetto uno sguardo che è assimilabile all'osservazione partecipante dell'antropologia. È sorprendente vedere come molte delle considerazioni che fa a margine di alcuni libri commentati in *Viaggi iniziatici* si potrebbero senza sforzo applicare anche ai suoi. Riguardo a *Dio d'acqua*, per esempio, scrive:

permettendoci di proiettarci in lui, Griaule compie un artificio artistico difficile e ammirabile, costruisce una specie di realtà virtuale ottenuta con la sola forza delle parole. Mentre ci identifichiamo con il protagonista riusciamo a sperimentare qualcosa della potenza spirituale di Ogotemelli. [...] Questo prodigo è frutto di una scelta narrativa consapevole: Griaule

22. Negli ultimi anni le apparizioni sui giornali e in tv sono decisamente aumentate.

23. E. Trevi, *Viaggi iniziatici. Percorsi, pellegrinaggi, riti e libri*, Utet, Torino 2021, p. 52, d'ora in avanti VI.

le ha messo se stesso nella storia non in qualità di *testimone*, ma di *personaggio*.

Questo slittamento nella letteratura potrà anche pagare il suo scotto in termini di "affidabilità"... ma che importa? A Griaule non interessa solamente la registrazione e la salvaguardia di una sapienza ancestrale. Dopo aver speso tanta parte della sua vita ad ascoltare, vuole dar forma a questa straordinaria esperienza – la possibilità che le parole di un altro ci tocchino in profondo, fino a quello strato dell'essere nel quale si generano le trasformazioni più profonde e benefiche. Ma questa è una materia così delicata e impalpabile, che non c'è linguaggio "scientifico" capace di renderne conto. (VI, pp. 42-43)

L'io di Trevi, come quello di un antropologo, si mette in scena perché per produrre conoscenza è necessario che ci sia un io particolare che permetta che «ciò che è stato pensato per tutti, dalle regole della geometria ai cavilli delle leggi, divent[i] un problema individuale» (VI, p. 52). L'esperienza ha bisogno di essere calata nella misura individuale per poter essere umanamente credibile.

È il ricorso ai particolari strumenti di conoscenza della letteratura a risultare decisivo. La letteratura, non si insisterà mai abbastanza su questo punto, non è qualcosa di "scritto bene". È una forma di conoscenza del mondo in cui, al soggetto astratto di ogni altro ordine del sapere, si sostituisce un individuo unico, psicologicamente e storicamente determinato, irripetibile nella sua conformazione. (VI, p. 52)

Per Trevi la letteratura intesa in questo modo come ragionamento sul mondo, su sé e sugli altri è anche concretamente un mezzo per andare oltre. E per questo, coerentemente, i riferimenti alla fine dei suoi testi non assumono la forma di una classica bibliografia, ma sono definiti *materiali*, quindi non meri testi di consultazione ma strumenti di azione. Volendo arretrare fino a Giambattista Vico, il cui pensiero può essere utilmente accostato a quello dei più recenti antropologi, per Trevi ciò di cui veramente si può fare esperienza è solo qualcosa che riguarda l'uomo. Il saggio, la lettura, lo studio e la letteratura intesa come rito di scoperta si fanno modi del coinvolgimento e non saperi astratti e disincarnati.

Ma a che tipo di efficacia tendono le scritture saggistiche di Trevi? Intervistato da Michele Mezzanotte, Trevi cita Pierre Hadot, più ancora di Foucault, a sostegno dell'idea della scrittura «come un elemento indispensabile, se non accessorio, della cura di sé». ²⁴ Ponendosi a fianco degli autori studiati da Hadot, Trevi riprende un'idea di pensiero morale e filosofico come esercizio spirituale e pratica di vita. Come ha messo in luce Andrea Rondi-

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

24. M. Mezzanotte, *Intervista a Emanuele Trevi: la scrittura è una membrana tra la Psiche e l'incommensurabile*, in «L'anima fa arte», 19 luglio 2018, <https://www.animafaarte.it/intervista-emanuele-trevi-scrittura/> (ultimo accesso: 27/8/2025).

ni, Trevi, sulla scia di Elémire Zolla, si riconosce nella teoria iniziatrica della letteratura che concepisce l'opera scritta come la guida rivelatrice di un percorso graduale a tappe orientato all'«accesso alle verità nascoste dell'esistenza» e come uno strumento di autotrasformazione dell'autore e con esso dei suoi lettori.²⁵ Esempio di una letteratura che serve alla trasformazione dell'io è il personaggio di Etty Hillesum, autrice di *Diario 1941-1943*, di cui Trevi parla al fondo di *Musica distante*. Come Trevi, Etty è «la scrittrice meno engagée che si possa immaginare. Il suo terreno spirituale è l'*astrazione*» (*MD*, p. 139) e per questo la ragazza si preoccuperà di fare spazio nello zaino per il campo di concentramento per i suoi libri prediletti, l'*Idiota* di Dostoevskij e il *Libro d'ore* di Rilke, a discapito di vestiti e cibo.

Fautore di un'idea di letteratura come conoscenza, Trevi si rammarica di «un fatto culturale molto rischioso»:

Il dominio dell'estetica è stato separato a viva forza da quello della conoscenza. Tutto ciò che una volta rappresentava un'esperienza [...] adesso è semplicemente il pretesto per formulare delle opinioni, come se la vita non fosse tutta intera in gioco in ogni suo momento. (*VI*, p. 39)

Non è un caso che la scrittura saggistica risulti la più idonea a unire etica ed estetica, godimento del testo e desiderio di conoscenza. In Trevi il saggio, variamente narrativizzato e personale, si rivela la forma più adatta, se non l'unica possibile, a incarnare la sua idea di letteratura come esercizio spirituale a forte valenza esperienziale perché «non c'è niente da insegnare, non si può davvero insegnare altro che se stessi, così come non c'è nient'altro da imparare che la singolarità umana, le innumerevoli e sconcertanti possibilità di forma espresse dalla vita» (*SV*, p. 93).

3. Un agronomo che decostruisce e divulga: Pascale

Tutt'altra postura autoriale e voce sono quelle assunte da Antonio Pascale, uno tra gli autori che con i risultati più interessanti hanno praticato negli ultimi anni il saggio personale e anche l'unico ad aver rivendicato per iscritto, nel testo e nel paratesto, l'appartenenza dei suoi libri a questo genere. Pascale è un agronomo e ha dunque una formazione non soltanto scientifica, ma specificamente tecnica. Non è un matematico, non è, dunque, uno scienziato astratto e disincarnato, ma è una persona che si propone di dare risposte pratiche a problemi concreti. L'approccio del tecnico si fa in lui garanzia dell'applicabilità e della concretezza che le soluzioni scelte devono avere per poter essere efficaci.

25. A. Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatrica della letteratura*, in «Enthymema», XI, 2014, pp. 138-167.

Come Trevi, anche Pascale sperimenta la commistione di riflessione, racconto, rappresentazione di sé personaggio in quasi tutti i suoi testi. Ma se *La città distratta* (prima edizione 1999)²⁶ mette in scena un io/noi plurale e testimoniale che, come in un *reportage*, riporta storture e incongruenze della città di Caserta e del sistema di cui essa è l'emblema, con intento principalmente di denuncia, è con i successivi *Scienza e sentimento* (2008),²⁷ *Qui dobbiamo fare qualcosa, sì ma cosa?* (2009),²⁸ *Questo è il paese che non amo. Trent'anni nell'Italia senza stile* (2010) e poi *Pane e pace* (2012)²⁹ e il più recente *L'altra scommessa* (2023) che la voce e l'impostazione del discorso virano più propriamente verso quella del saggista.

Pascale stesso, nella nota finale di *Scienza e sentimento*, sottolinea che qualcosa a partire da questo libro cambia:

Per questo libro però è necessario fare un'eccezione. Molte delle considerazioni qui esposte sono state scritte grazie alla lettura di libri più impegnativi, più seri, più passionali, più complessi del mio. Il loro lavoro è frutto di anni di studio ed esperimenti e analisi di lunghissime tabelle di dati Excel che io da letterato (così sensibile alla noia) ho solo sfogliato e cercato, poi, di tradurre in immagini – non si può sempre dire, io ho visto, c'ero e ho le prove, quando in realtà altri hanno guardato al tuo posto. (SS, p. 149)

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione nei saggi personali di Trevi, Pascale, Moresco

Diversamente da Trevi che costruisce la sua attendibilità sul coinvolgimento emotivo e sulla condivisione della propria esperienza, qui in Pascale l'accreditamento si ottiene mettendo in scena l'atto concreto di scrittura come produzione di verità. Dicendo che «non si può sempre dire, io ho visto, c'ero e ho le prove», Pascale si allontana esplicitamente dal paradigma testimoniale e autoptico che ha fatto scuola a partire da *Gomorra* e che pure lui aveva sperimentato nella *Città distratta*. L'atto di mediazione è scoperto, ma non è più una mediazione che ha il suo punto di forza nella presentificazione dell'io che come un testimone oculare riporta fatti o eventi che devono essere creduti in quanto l'autore li ha vissuti in prima persona. Il concetto è ribadito anche in *Questo è il paese che non amo*:

Queste cose naturalmente non le ho scoperte io sul campo, ma sono informazioni ottenute leggendo parecchi rapporti di prestigiosi analisti e di istituti internazionali come l'IFPRI. [...] I rapporti dell'istituto sono interessanti, scaricabili gratuitamente, a volte molto piacevoli da leggere, di sicuro seguono sempre una metodologia laica, caso per caso, e, trattandosi di documenti tecnici, sono vietate tutte le carrellate.

26. A. Pascale, *La città distratta*, L'ancora del mediterraneo, Napoli 1999, poi *Ritorno alla città distratta*, Einaudi, Torino 2009.

27. Id., *Scienza e sentimento*, Einaudi, Torino 2008, d'ora in avanti SS.

28. Id., *Qui dobbiamo fare qualcosa, sì ma cosa?*, Laterza, Roma-Bari 2009, d'ora in avanti QDFQ.

29. Id., *Pane e pace*, Chiarelettere, Milano 2012.

Sembra strano, ma questi analisti, che di certo non partecipano ai dibattiti sullo stato della critica letteraria, sembrano avere compreso a fondo la lezione di Auerbach: non illuminare solo quello che conviene illuminare, ma mettere in evidenza sia la singola parte che l'insieme di riferimento.

Devono dimostrare e non dichiarare.³⁰

In polemica aperta con il Saviano che “sa e ha le prove” e in motorino attraversa la Campania e le principali piazze di spaccio, Pascale incarna e rivendica un modello di mediazione che restituisce al letterato che legge e conosce gli studi su un argomento un privilegio di comprensione sulla complessità del presente. Al fondo dei libri, non a caso, non abbiamo generici “materiali”, come in Trevi, ma una vera e propria “Nota bibliografica” dove Pascale, in modo discorsivo e non semplicemente elencatorio, cita in maniera ragionata le fonti impiegate, i libri che ha letto e di cui si è servito per costruire la sua argomentazione e che, come si è visto, forniscono la sua più profonda patente di credibilità nei confronti del lettore.

Pascale rivendica di essere un umanista, ma si pone come un letterato che proviene da una formazione tecnica e porta quindi nella scrittura la sua visione pragmatica delle cose e una competenza specifica sui fatti. La scelta più interessante di Pascale saggista è proprio quella di costruire un io-personaggio che si appella a un sapere specifico e verificabile perché replicabile e predittivo come la scienza sperimentale. A ciò si aggiunge la polemica contro il linguaggio vuotamente impressionista di cui molti si servono per ammaliare le masse. Anche Pascale prende parola contro la deriva semplicistica che la politica e la società, soprattutto italiane, stanno prendendo e non perde occasione in tutti i suoi libri per mostrare la sua insofferenza nei confronti della vuota retorica usata da coloro che tentano di nascondere le proprie lacune. In questo modo Pascale si smarca in maniera evidente dalla posizione dello scienziato che per definizione dovrebbe osservare e dare una descrizione oggettiva dei dati. Al contrario, si presenta come un uomo emotivamente scosso dall’analisi del presente e che, proprio in virtù di questo, cerca di costruire un legame emotivo con il lettore, condividendo con lui il malumore per lo stato delle cose. Lo sdegno si pone così come il sentimento propulsore di quell’*ira bona* che spinge ad agire per cambiare le cose. Per Pascale l’intellettuale è

un cittadino (più o meno indignato) che ha voglia di trasformare un sentimento poco nobile come la rabbia in una metodologia conoscitiva, ovvero è attento ai dati, alle misure, all’uso degli aggettivi (per dirla alla Cechov) e si chiede sempre: come faccio a trovare le prove di quello che dico? Quali fonti posso utilizzare? Quali devo scartare? (QPNA, p. 7)

30. Id., *Questo è il paese che non amo. Trent’anni nell’Italia senza stile*, minimumfax, Roma 2010, p. 168, d’ora in avanti QPNA.

Non a caso il titolo e allo stesso tempo il ritornello del secondo libro di questa sorta di trilogia di saggi personali è «Qui dobbiamo fare qualcosa, sì ma cosa?».

Per capire meglio attraverso quali modi Pascale si propone come voce autorevole al suo pubblico di lettori, è interessante leggere un'intervista del 2017 di Raffaele La Porta. La Porta pone a Pascale una domanda particolarmente interessante per chi si occupa di studiare le scritture di verità:

Non voglio buttarla sul filosofico ma ha senso per te parlare oggi di “verità”, oppure è soltanto un anacronismo [...] o un effetto retorico [...]? Esiste ancora la verità, ineludibile pur nel suo essere relativa, parziale e provvisoria (una verità che riguarda la psicologia, l'etica, l'esistenza, la nostra relazione con il mondo...)?

La risposta di Pascale offre moltissimi spunti di analisi:

Non basta infatti dichiararla o perseguiurla teoricamente, la verità. Bisognerebbe inseguirla con un metodo d'analisi. Ma qual è? Tra l'altro la convinzione che lo scrittore cerchi la verità, si appoggia su un'ipotesi di lavoro e rappresentazione del mondo un po' arcaica. E cioè: lo scrittore è colui che sistema le pedine del domino (fatti, eventi, personaggi) su un tavolo. Tocca la prima pedina e la trama parte: lui la vede in anticipo, del resto ha costruito quella catena di eventi, lui ha intuito prima degli altri (non per niente lo scrittore ha antenati illustri, poeti e veggenti e oracoli) la serie di azioni e reazioni, dunque quello che avviene è vero, perché legato da una logica che lo scrittore ha messo indiscutibilmente in evidenza. Io credo che purtroppo lo scrittore abbia la stessa autorevolezza narrativa della pedina, lo dico meglio: anche lui è una pedina. È mosso da eventi caotici, così come tutti (o da umori e fatti e spinte non conosciute perfettamente). Preferisco dunque quegli scrittori che nutrono la suddetta consapevolezza e raccontano come il caos si insinua, lentamente, nelle nostre vite – e magari si sforzano di dare forma al caos, almeno per un istante.³¹

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

Per Pascale affidare allo scrittore, come si faceva nei secoli scorsi, il compito di leggere il mondo e ricercare la Verità non fa altro che contribuire alla diffusione di un'immagine falsificante e distorta, quella dello scrittore-divinità. Si tralascia così l'evidenza che anche lo scrittore è un uomo come gli altri e come tale soggetto alla mutevolezza del mondo circostante, alla variabilità dei giudizi e delle opinioni su di esso. La principale verità oggi è che lo scrittore non può più ricoprire nei confronti degli altri una posizione di preminenza. La posa dottorale e cattedratica non è credibile perché l'autore è una pedina tra le altre, non ha una maggiore conoscenza e per questo

31. Filippo La Porta nel 2017 ha condotto una serie di interviste a critici e scrittori partendo dalla domanda del celebre saggio di Sartre del 1947: "Che cos'è la letteratura?". Le interviste erano ospitate sul sito «wikicritics.com», che è purtroppo attualmente irraggiungibile.

deve istituire il dialogo con i lettori su nuove e diverse basi. Si può persegui-re la verità solo con un «metodo di analisi» scientifico che prova a «dare forma al caos» e – come scrive nel prosieguo dell’intervista – la verità «è un metodo, significa imparare e usare una metodologia, sottoposta a verifiche e integrazioni». Per questo «si dovrebbe prima di tutto far scuola di logica, e non affidarsi solo alla narrativa». Per Pascale l’argomentazione deve essere logica perché solo così può produrre conoscenza. L’obiettivo non è quello di rassicurare il pubblico dicendo in maniera aprioristica cosa va fatto e cosa no, ma, coerentemente, Pascale si pone tra quegli scrittori che preferiscono la «consequenzialità», dalla parte di chi «cerca di analizzare le conseguenze delle proprie azioni, fa i calcoli».

L’idea di scienza di Pascale si fonda su conoscenze, competenze – che ovviamente non tutti possiedono – e su un metodo rigoroso per applicarle, ma alla base c’è un approccio fortemente democratico al sapere. La com-partecipazione al sapere non è più un dato assodato, ma un obiettivo da riguadagnare. La scienza può essere trasmessa e far parte di un sapere comune a patto di essere divulgata a dovere da chi opportunamente si occu-pa di mediарla. È questo in fin dei conti che lo spinge a scegliere per i suoi testi la forma del saggio personale. Al fondo di *Qui dobbiamo fare qualcosa, sì ma cosa?* Pascale si chiede perché una persona dovrebbe leggere un libro nel quale l’autore perde tempo a parlare dei fatti propri piuttosto che legge-re un serio saggio sull’argomento. Le risposte che si dà sono due:

Il primo: siamo frutto di molte variabili e non si può più pensare al prodot-to finito senza considerare anche il lavoro necessario per ottenerlo. [...] Oppure, una via più semplice: il saggio personale è un ottimo strumento divulgativo. Racconta, senza annoiare troppo, teorie il cui studio richiede-rebbe un notevole spreco di energie. Quando il saggio personale riesce bene nel suo intento, però, fa da apripista. Mette curiosità al lettore, lo invita a salire gradini e a scalare pareti più ardue, con più coraggio. Si può partire da un saggio divulgativo, purché chiaro e preciso, e andare avanti con letture diverse e più impegnative. Il saggio personale poi comprende continui apporti e integrazioni e quindi si avvale di misurazioni di volta in volta più precise. (*QDFQ*, p. 141)

Riprendendo le categorie e i problemi dalla retorica classica, come prima per Trevi, possiamo porci anche qui il problema dell’efficacia pratica di que-ste scritture. Al contrario di altri saggisti nei quali spesso l’argomentazione è più rapsodica e divagante, la tesi portata avanti da Pascale è sempre chiara ed esplicita nei suoi libri: gli Ogm non sono a priori da demonizzare; gli Ita-liani come popolo tendono ad accontentarsi di retoriche roboanti, ma in fin dei conti inconcludenti, invece che agire per cambiare le cose. Nei testi di Pascale la voce che dice io si qualifica per una tensione parentetica molto forte. L’operazione chiave non è tanto o solo la denuncia, che tipicamente si

risolve in una lamentela fine a sé stessa, ma è piuttosto la decostruzione (tutta l'argomentazione è puntellata di procedimenti e frasi riconducibili a questo modello: «A parte il fatto che le piante Ogm *non* sono sterili, la questione è posta male», *SS*, p. 106). Il luogo comune, la falsa credenza accettata dai più e spesso associata ai media di comunicazione di massa trovano un esempio paradigmatico nella pubblicità della Coop della «fragola con la spina di pesce» (*SS*, p. 111). Diversamente da Trevi per il quale le figure retoriche più congeniali sono quelle dell'analogia, Pascale costruisce il discorso per provocazioni come si vede in tutti i suoi testi fino al più recente *L'altra scommessa*, «indagine» – come recita il sottotitolo – sul pessimismo, attraverso il pensiero di Blaise Pascal.

L'io autentico, l'io nascosto, è qualcosa che ha fatto felici generazioni di psicologi (meno i loro pazienti), e gli attuali motivatori ci vanno a nozze, ma trattasi di una bella invenzione letteraria. Si basa su costanti narrative, e cioè sulle maledette similitudini che per millenni hanno reso la nostra conoscenza molto debole. (*AS*, p. 22)

Per Pascale il pensiero che va avanti per similitudini è dannoso perché causa necessariamente delle semplificazioni. L'argomentazione si regge piuttosto sulle avversative:

Forse abbiamo un'idea sbagliata del pessimista. Pensiamo che sia una triste figura che porta pure iella e preferisce l'immobilità al movimento, quando invece è solo una persona che pensa che sì, tutto è assurdo, comico, doloroso, perché tutto è contraddittorio. Tuttavia, allontanarsi dalla purezza ricercata dell'ottimista, dalla schiavitù del vivere l'attimo intensamente, dal volere è potere, insomma accettare le contraddizioni e i conflitti, è segno di vitalità e sapienza: una condizione primordiale ed essenziale, come il pane e la pietra. (*AS*, p. 113)

La collana in cui questo suo ultimo libro è inserito ha un motto che concorda in maniera sorprendente con la definizione di saggio personale: «Passeparola. Da una lettura a una vita: gli scrittori italiani raccontano del mondo e di sé partendo da un libro». La forma dell'indagine, esplicitamente richiamata nel sottotitolo, esprime benissimo l'operazione che Pascale conduce programmaticamente fin dalle prime prove: andare al fondo delle cose, spingere l'analisi al di là dei luoghi comuni e delle false credenze di cui si vuole, razionalmente, mostrare il rovescio.

La forza e l'originalità della postura autoriale di Pascale sta nel fatto che, rifiutando paradossi e antinomie, si oppone alla distinzione naturale-artificiale, cultura scientifica-cultura umanistica, presentandosi come un letterato sì, ma un letterato non puro. I due poli tra cui si muove il suo ragionamento sono il potere politico e l'opinione pubblica da una parte e la scienza dall'altra. Potremmo dire che per lui la scienza è politica e l'unico modo per

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

far fronte ai problemi del presente è quello di adottare «uno sguardo insieme antropologico e narrativo».³² Lui sa, «da tecnico, che in campo è tutta un'altra storia e bisogna adattarsi di volta in volta alle sempre mutevoli condizioni» (*QDFQ*, p. 125).

Proprio perché siamo il prodotto dell'interazione tra geni e ambiente è essenziale essere interdisciplinari. Sfondare le barriere delle discipline – e non solo quelle del linguaggio, come vorrebbero gioiosamente alcuni avanguardisti – alzerebbe il tasso di complessità del sistema, però d'altro canto presupporrebbe l'esistenza di persone che accettano la sfida della complessità. (*SS*, p. 142)

Giorgia Ghersi

Pascale riesce con intelligenza a tenersi lontano dal santino di Pasolini – con cui pure necessariamente fa i conti (per esempio: «penso a Pasolini ogni volta che mi capita di tornare a Napoli oppure quando un amico mi chiama per parlare dei rifiuti. Penso all'idea di sapere nostalgico, ai guai che ha causato sul nostro immaginario», *QDFQ*, p. 51) – e persegue con originalità un razionalismo scientifico che ha il suo punto di forza nell'interdisciplinarità e nell'unione delle competenze: Pascale parte dall'evidenza dei documenti e degli studi, delle fonti tradizionalmente prese per buone in maniera acritica e mostra che «in realtà» le cose non stanno come sembra. Come si diceva nel passo citato poco sopra, dichiarare non basta, bisogna dimostrare, *far vedere* la verità, attraverso un modello statistico che si basa sull'attendibilità dei dati verificati. Alla fine l'unica via d'uscita è la cultura. Per Pascale «un intellettuale impegnato è anche un intellettuale di servizio. Serve a raffinare le scorie. A gestirle. Un intellettuale, quando è a servizio della cultura, dovrebbe riuscire a indicare cosa dobbiamo comprendere nei nostri ragionamenti e cosa va escluso» (*QDFQ*, p. 126).

4. Un profeta oltre l'apocalisse: Moresco

Con un punto di partenza simile – la parola che nasce dallo sdegno e trova nella scienza le sue categorie – non ci potrebbe essere una postura più antitetica a Pascale di quella di Antonio Moresco. Se il gesto di Pascale, come abbiamo appena detto, non è propriamente di denuncia, ma più che altro di decostruzione razionale, lo spirito e la voce di Moresco sono decisamente più battaglieri e polemici.

Moresco è certamente un autore con una vocazione saggistica forte, che imprime a tutti i suoi saggi, fin dagli esordi, una torsione soggettiva, piegandoli verso una forma personale se non addirittura idiosincratica. Tuttavia,

32. *Narratori degli Anni Zero*, a cura di A. Cortellessa, in «L'Illuminista», 31-33, XI, 2011, p. 137, poi in volume per L'Orma, Roma 2014.

bisogna dire che i testi che propriamente possono essere considerati saggi personali sono soltanto *Lo sbrego* (2005),³³ *Il grido* (2019)³⁴ e, a loro modo, gli ultimi *La Vita nova di Dante* (2021)³⁵ e *Lettera d'amore a Giacomo Leopardi* (2025). Gli scritti raccolti in *L'adorazione e la lotta* (2018)³⁶ sono testi argomentativi di difficile classificazione che mancano però di una struttura narrativa o di una dose di racconto di sé sufficientemente sviluppata. Nella prefazione alla raccolta di saggi leggiamo:

Ora, rileggendo e rivedendo questi scritti in vista della pubblicazione, mi accorgo ancora di più della loro diversità ed estraneità rispetto a quanto viene etichettato come "saggistica letteraria". Sono testi difficili da definire e dallo statuto incerto, che uniscono in modo indissolubile narrazione, riflessione e pensiero, che ho scritto quasi sempre incoercibilmente e di getto, non con l'atteggiamento del critico letterario, dell'ordinatore e del sottrattore ma con l'abbandono prefigurativo e moltiplicatorio dello scrittore di visione e del romanziere. Sono nati da moti di passione, aneliti, bisogni di esplorazione e di svelamento, da insubordinazioni, entusiasmi, disperazioni e urti, da spinte apologetiche e di combattimento ravvicinato, da un sentimento non solo della letteratura ma della vita e del mondo sempre più tragico e aperto, estraneo al gioco di questi anni, bloccato sull'auto-referenzialità della "letteratura" da una parte o sulla duplicazione della "realta" dall'altra. (*AL*, p. 8-9)

A differenza di Trevi e Pascale, Moresco non si presenta come un critico saggista né come il divulgatore di una scienza tecnica ed esatta, ma come uno «scrittore di visione». Il suo obiettivo non è quello di ordinare gli sparsi frammenti del reale per renderli comunicabili agli altri, il suo gesto non è *in levare*, perché il suo è un abbandono «prefigurativo e moltiplicatorio». Nel suo modo di argomentare non c'è semplificazione: al contrario, Moresco accumula «fronteggiando, rendendo proporzionale, creando» (*AL, La cruna*, p. 41). Appropriandosi del *topos* dell'indistinzione e dell'ibridismo, Moresco critica la polarizzazione, invalsa ormai nella critica letteraria, tra realtà e finzione, tra riflessione e racconto sottolineando quanto questa sia priva di senso: «da quando ho cominciato a scrivere c'è in me questa indistinguibilità tra l'elemento della vita e della sua pregnanza e l'invenzione, il sogno, la proiezione, l'immaginazione, il combattimento» (*AL, La parete di luce*, p. 375). Moresco si muove su un piano del discorso completamente diverso. Per lui la competenza scientifica propriamente intesa non conta nulla e la scienza si fa repertorio di mitologemi. Se è vero che, come Pascale,

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

33. A. Moresco, *Lo sbrego*, Rizzoli, Milano 2005, d'ora in avanti *S.*

34. Id., *Il grido*, Società Editrice Milanese, Milano 2018, d'ora in avanti *G.*

35. Id., *La Vita nova di Dante*, il Saggiatore, Milano 2021, d'ora in avanti *VN*.

36. Id., *L'adorazione e la lotta*, Mondadori, Milano 2018, d'ora in avanti *AL*.

si scaglia contro la distinzione dei saperi e la separazione tra cultura umanistica e scientifica, qui l'intento divulgativo è totalmente assente: il discorso non è costruito seguendo il metodo scientifico che dalle prove, attraverso passaggi chiari, mostra il procedimento lineare del pensiero, perché il salto da A a B è istantaneo e tutto è immediatamente trasfigurato in visione.

All'interno del nostro discorso sulla postura autoriale e la rappresentazione del sé è interessante notare che nei suoi testi la vera e propria costruzione del soggetto come personaggio agente è, a ben vedere, piuttosto blanda: a differenza di Trevi o Pascale che si rappresentano continuamente in episodi di vita passata, qui non ci sono quasi mai aneddoti privati. Il recupero memoriale di sé non interessa a Moresco che è interamente proiettato a costruire una voce autoriale non ripiegata al passato, ma che possa incidere sul presente e sul futuro. Allo stesso tempo, e quasi in maniera paradossale, Moresco è però quello che più di tutti si autorappresenta. In *Lettere a nessuno* (1997)³⁷ Moresco c'è in carne e ossa insieme agli interlocutori veri o finti delle sue lettere e si descrive nel tentativo, continuamente ostacolato, di emergere e pubblicare i suoi scritti. Insieme a lui ci sono personaggi reali con i quali Moresco intrattiene un fitto dialogo che gli permette, nel confronto-scontro, di costruirsi.

Nei romanzi il gioco è più ambiguo. Quando negli *Esordi* (1998)³⁸ si parla della formazione in seminario, poi della militanza politica e infine della vocazione alla scrittura lo spettro della sovrapposizione tra io autoriale e personaggio si fa sempre più concreto fino ad arrivare alla fine dei *Canti del caos* (2001),³⁹ a metà del suo percorso di increazione, al punto in cui l'autore si nomina e si incarna nel personaggio: «Il mio nome è Antonio Moresco, a questo punto, qui dentro» (CC, p. 937) finendo per sovrapporre in maniera esplicita l'io autoriale e Il Matto che assume in sé tutte le caratteristiche biografiche di Moresco. La componente autobiografica, dunque, è in realtà molto insistita e rivendicata, ma sempre in questa maniera ambivalente in cui alla fine la persona che scrive e la sua identità autoriale finiscono per coincidere. I testi più propriamente saggistici, quelli narrativi, le sue dichiarazioni nello spazio pubblico in convegni e presentazioni, il suo attivismo all'interno del «Primo amore», le sue azioni concrete, tutto in lui concorre a creare l'immagine di uno scrittore-profeta che rompe i confini tra le discipline proponendo una nuova figura di pensatore in grado di attingere a un sapere “orizzontale” indispensabile per porre rimedio alla catastrofe in corso. Ma quello che Moresco crea costantemente e in maniera coerente è un mito di sé, una sorta di leggenda che ha come punto di partenza personaggi

37. Id., *Lettere a nessuno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, poi con aggiunte Einaudi, Torino 2008.

38. Id., *Gli Esordi*, Feltrinelli, Milano 1998, d'ora in avanti E.

39. Id., *Canti del caos*, Feltrinelli, Milano 2001, d'ora in avanti CC.

e fatti reali amplificati e alterati in una duplice esigenza di esaltazione e di esemplarità. Profeta della decadenza della specie, Moresco si presenta come colui che vuole scuotere le coscienze e favorire una vera e propria rinascita. Ciò che conta fin dalle prime prove è soprattutto la coerente costruzione di sé come scrittore sommerso e poi vittima-eroe che deve strappare la sua possibilità di parola a chi lo vuole ingiustamente mettere a tacere. Dell'aspetto polemico e di rottura dei suoi testi è egli stesso consapevole e infatti nella *Freccia*, ad autocommento dell'incipit degli *Esordi*, scrive:

Un mio romanzo, intitolato *Gli esordi*, comincia così: «Io invece...». Sono le prime parole della prima frase del libro, poste là, esattamente in quel punto, dal povero stupido con la sua povera biro, quel giorno, proprio quel giorno, lì per lì, di getto, all'inizio di quella tensione durata per così tanto tempo. [...] Adesso capisco che in quell'«Io invece» c'è dentro tutto quello che ho cercato di dire finora. Colto subito, così, inconsapevolmente, al suo nascere. Come se, nel momento di unirmi, di immergermi, dovesse separarmi da tutto il resto, compresa quella cosa che è stata chiamata artificialmente «io», che per me era un «io invece». Come se l'io dovesse uscire persino da se stesso e dal suo campo di forza per tornare a essere dicibile e per poter dire, in questo movimento anticipato e impensato, tutto il resto. (AL, *La freccia*, p. 35)

In questo modo possiamo leggere la scelta del saggio nella sua forma soggettiva, idiosincratica e personale come un tentativo di uscita dal narcisismo. L'io per poter essere dicibile deve uscire da sé e farsi un «io invece». Sempre nella *Freccia* Moresco si chiede:

Si può davvero operare una divisione profonda tra scrittori “autobiografici” e scrittori non autobiografici, tra “soggettivo” e “oggettivo”?

In realtà vediamo continuamente come i confini siano labili e come scritture cosiddette soggettive o bonificate dalla presenza del cosiddetto “io” siano spesso non meno rivelatrici di ansie di identità delle altre. Anzi, a me sembra a volte più ipertrofico l'io degli scrittori che barricano questa presenza dietro un'artificiale e convenzionale struttura orizzontalmente narrata, estirpendo la perturbante presenza della propria irriducibilità personale. Si vede che l'io è per loro un tale ingombro, e nello stesso tempo un tale bottino, che non hanno il coraggio di metterlo a repentina, attraversarlo, sfondarlo. Mentre scrittori che paiono al contrario più incentrati sul proprio io sono a volte capaci – forse proprio per questo – di operare uno sfondamento e di allargare e allagare ogni cosa. Hanno puntato il bersaglio, l'hanno colpito, l'hanno aperto. Da lì, da quel varco, da quello squarcio può di nuovo passare, ripassare, tutto quanto. (AL, *La freccia*, p. 23)

Costruirsi, inventarsi, non implica ripiegarsi su di sé, ma al contrario è talvolta l'unico modo, se non il più efficace, per puntare e colpire il bersaglio. Anche Moresco risponde, a suo modo, alle polemiche della critica italiana sulle scritture dell'io:

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

In Italia, soprattutto nella seconda metà del secolo scorso, c'è stata tutta una tradizione critica, un bon ton culturale, che stigmatizzava l'invasività personale. Secondo questo approccio, l'io dello scrittore deve essere invisibile, controllato, discreto, al massimo autoironico. Lo scrittore abatino deve sempre tenerlo sotto controllo (cosa naturalmente tanto più facile quanto meno c'è da tenere sotto controllo). Non solo deve tenerlo sotto controllo, ma si deve anche vedere che lo sta tenendo sotto controllo, così come il domatore in mutande antiche nella sua gabbia esibisce di fronte agli spettatori l'obbedienza delle bestie feroci narcotizzate. Anzi, pare sia proprio questo rassicurante esercizio da circo equestre uno dei meriti maggiori che vengono attribuiti agli scrittori e su cui molto si è teorizzato. Lo scrittore, insomma, deve svolgere da sé, introiettandolo, lo stesso compito di repressione che, in altre epoche e in regimi più scopertamente autoritari e dittatoriali, veniva invece assolto dall'apparato repressivo e normalizzatore del potere statale o di casta e dalle sue ideologie. (AL, *La freccia*, p. 24)

Se Trevi si rappresenta sempre in quella maniera ironica e diminuita che abbiamo discusso sopra, Moresco, al contrario, rivendica la necessità di prendersi sul serio e la sua risposta è una vera e propria iper-esposizione del sé. Spinta primaria della sua presa di parola è la contestazione. L'io ha bisogno del dialogo agonistico con l'altro per definirsi. Di conseguenza, la matrice di tutti i suoi saggi personali è la polemica, nel senso di discorso contro qualcuno o qualcosa, portata alle estreme conseguenze dall'impiego della prosopopea e dalla teatralizzazione, talvolta grottesca, del dibattito. Come nello *Sbrego* e nel *Grido*, poi nel commento alla *Vita nova* di Dante, infine nella recente «lettera d'amore» a Giacomo Leopardi, Moresco istituisce con scrittori e pensatori del passato un corpo a corpo nel quale spazio e tempo si polverizzano e tutti diventano immediatamente contemporanei.

Anche Moresco denuncia gli effetti negativi della retorica dell'apocalisse, ma sceglie di combatterla con altre armi: non il razionalismo scientifico di Pascale, né, come Trevi, la fede nella letteratura come sapere iniziatico. Il movimento del pensiero, l'indistinzione tra ragionamento e racconto, prefigurazione e profezia sono i rimedi proposti da Moresco per sfuggire all'esito paralizzante a cui oggi ci spinge l'ideologia terminale di tanti discorsi sul presente. La costruzione di un universo narrativo che forza le logiche dell'immaginabile fa il paio con la voce di un autore che chiede ai suoi lettori di aprire la mente e gli «occhi invasi dai batteri della visione»⁴⁰ per uscire dagli schemi precostituiti e trovare una terza via, una soluzione impensata.

Ancora una volta siamo fuori dal problema della realtà e del realismo perché la nozione pertinente anche per Moresco è quella di verità. A questo proposito, nella *Parete di luce*, scrive:

40. Id., *Gli Increatì*, Mondadori, Milano 2015, p. 745.

Come la “realtà” non è realistica, così la “verità” non è veritiera. Ciò che ciascuno di noi ha fatto durante questa giornata [...] lo potremmo raccontare in mille modi diversi. Mentre ci sono figure e istituzioni agoniche specializzate che ci inducono a pensare che invece possiamo farlo in un solo e unico modo, rispetto al quale le stesse verità non sono altro che una conferma. Io non posso accettare che qualcuno venga a dirmi che c’è un solo modo per raccontare la realtà e tutto il resto è menzogna. (*AL, La parete di luce*, p. 379)

Vale in generale quello che Raffaele Donnarumma scrive per i *Canti del caos*: l’aspirazione è a superare ogni vincolo della rappresentazione, «il realismo è ormai definitivamente alle spalle, e l’ordine delle idee non presuppone alcun riconoscibile ordine delle cose, ma se ne crea uno proprio».⁴¹ Bisogna chiedersi che tipo di intellettuale è chi erode in questo modo i confini tra le discipline. Sempre Donnarumma giustamente avverte che

Moresco va preso in contropiede: non vuol essere un saggista, rifiuta ogni sapere specialistico o tecnico (anzitutto, letterario), rivendica il carattere parziale delle proprie verità; e intanto, è sempre preso da un lavoro di costruzione di sé, prodigo di autocommenti, pronto a mostrare le proprie carte, disposto a dichiarare intenti e propositi, impegnato nel prendere posizione sulla vita pubblica e l’emergenza di specie planetaria.⁴²

Se il vecchio modello di umanista trasversale è ormai fuori gioco, Moresco allo stesso tempo rifiuta categoricamente anche il nuovo modello di intellettuale specialistico: non è uno scienziato, non divulgà pedissequamente teorie, non legittima la sua parola citando studi e documenti. Traslando immediatamente su un piano non razionalista temi e concetti tradizionalmente avvertiti come oggettivi, Moresco non solo supera la spaccatura tra saperi, tra letteratura e scienza, tra vita e morte, in nome di un’emergenza che chiama in campo tutte le nostre forze di specie, ma delinea un inedito modello di pensiero e di parola scritta con la quale bisogna fare i conti. Già nella *Parete di luce* diceva:

Anche lo sguardo sulla letteratura ha introiettato queste antinomie e queste astratte scissioni: realtà e finzione, forma e contenuto, natura e cultura ecc... Sono tutte modalità usate per cercare di avvicinarci alle cose, agli argomenti, per cercare di avvicinarcisi separandoli. Più vado avanti e più l’edificio della cultura mi sembra basato su questa separazione di cose e concetti che si fanno entrare in conflitto tra loro, per cui l’uno si schiera da una parte e l’altro dall’altra e su questa base e su questo giro a vuoto si costruisce la nostra pretesa conoscenza. (*AL, La parete di luce*, p. 376)

L’autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

41. R. Donnarumma, *La guerra del racconto: «Canti del caos» di Antonio Moresco*, in «The Italianist», 30, 2010, pp. 119-150: p. 144.

42. *Ivi*, p. 119.

Se, dunque, l'aspetto agonistico è dominante e Moresco è un autore che si autorappresenta sempre in lotta, qual è lo strumento della sua lotta? Un discorso che ha come qualità principale la simmetria, nell'accezione che a questo concetto ha dato Matte Blanco.⁴³ Analogamente a quanto detto poco sopra per Pascale, richiamandosi a un pensiero che supera le dicotomie e unisce gli opposti, Moresco sembrerebbe rivendicare un sapere della totalità che abbraccia tutto in una ideale indistinzione. Ma se la vecchia idea hegeliana-marxista è quella di una totalità che trascende le singole parti frammentate e disperse a cui è l'intellettuale a conferire ordine e unità, Moresco si sottrae anche a questa logica. Rifiutando qualsiasi pensiero dialettico che riduca tesi e antitesi a una sintesi, tutto è spaccato in due, tutto può essere contemporaneamente una cosa e il suo contrario, ogni ricomposizione semplicistica è negata e la sfida è quella di rendere plausibili le diverse sequenze enunciative creando un mondo in cui esse possano essere simultaneamente vere. Non più, quindi, scienza e sentimento, ma una scienza che è e non è sentimento, un sentimento che è allo stesso tempo prima e dopo la scienza. Nei testi di Moresco i principi di ordine e appartenenza, di identità e non-contraddizione e i concetti di successione, spazio e tempo non hanno più alcun valore, così come scompare la distinzione tra parte e tutto. È così che quelle che apparivano come antinomie diventano per Moresco manifestazioni di una struttura più complessa. Con questi mezzi Moresco riplasma completamente il vecchio tipo dell'intellettuale mediatore che parla del presente, creando una rivoluzionaria figura di intellettuale "simmetrico" e una voce autoriale profetica e parentetica totalmente nuova.

5. Ipotesi sull'attualità di una forma

Come ha mostrato l'analisi dei testi, la coincidenza tra autore, locutore e personaggio apre questioni complesse alle quali gli autori considerati rispondono attraverso strategie discorsive differenti. Le principali riguardano la relazione dell'autore con sé stesso e la costruzione della propria immagine, il rapporto con gli altri e con il mondo. Questi aspetti incidono in modo decisivo sulla focalizzazione – cioè sui gradi e le modalità dell'autorappresentazione dell'*io* – e sull'attendibilità del racconto, ovvero sul patto che si instaura con il lettore.

Si tratta di nodi teorici attorno ai quali le scritture recenti si interrogano ormai da alcuni decenni, almeno da quando la riconfigurazione dell'imma-ginario da parte dei nuovi media, che hanno eroso i confini tra verità e fin-

43. I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, ed. it. a cura di P. Bria, Einaudi, Torino 2000.

zione, si è sommata al pathos della presenza e alla riabilitazione del soggetto, sempre più fragile ma iper-esposto.⁴⁴ La dose e i modi dell'autorappresentazione sono diversi e possono andare da un maggior grado di riserbo e autoironia in Trevi, che non è mai vero protagonista dei suoi testi, a un massimo di esposizione e serietà in Moresco; ma ciò che distingue i testi trattati qui dalle altre forme dell'io è il "patto saggistico".

Nei saggi personali, in quanto forme testuali primariamente argomentative, la verità è anzitutto una questione di efficacia comunicativa e quindi, in ultima istanza, di retorica. In quella che può essere definita a pieno titolo una «crisi dell'intimità» (QPNA, p. 132), i confini tra spazio privato e pubblico si fanno sempre più labili e interconnessi. In risposta a questa crisi, nei saggi personali si riconosce una pervasiva retorica del coinvolgimento personale per cui il discorso si attesta come vero grazie alla credibilità e all'autorevolezza morale del locutore. La questione centrale riguarda la costruzione di una voce soggettiva: una voce che organizza il testo, ne è fondamento e garanzia, e chiede al lettore di essere considerata credibile poiché si assume a pieno la responsabilità dell'enunciazione. Più che la professione di fedeltà testimoniale, la patente di credibilità di queste scritture è data dal fatto che l'autore-locutore, proprio attraverso la costruzione di un io-personaggio, mette in campo qualcosa che ha a che fare con la sua esperienza parziale, soggettiva e individuale.

In questi libri il punto non è più verificare nell'extra-testo se il racconto dell'autore sia vero o falso. L'obiettivo non è disorientare il lettore innescando un gioco ambiguo tra reale e invenzione: ormai il patto di credibilità è naturalizzato, quindi non costituisce più un argomento pertinente, oppure – come avviene soprattutto in certi libri di Pascale – il tema è problematizzato per ribadire l'attendibilità del locutore, attraverso un procedimento di accreditamento metanarrativo in base al quale viene messo in scena concretamente il lavoro di ricerca e l'artigianalità della scrittura, presentandoli come operazioni che producono verità. In questo senso, il saggio personale si propone variamente come tentativo di risposta al dubbio dell'artificio e all'indecidibilità di cui un genere come *l'autofiction* aveva fatto la sua caratteristica distintiva. Già Lorenzo Marchese notava che «dal 2012 la quantità di autofiction immesse sul mercato italiano sembra essere diminuita drasticamente».⁴⁵ Sulla stessa scia, Pennacchio dice molto giustamente:

L'impressione è che dopo gli anni Zero l'autofiction sia in parte declinata in quanto genere centrale al campo letterario italiano. [...] Al calo di utili

L'autore-personaggio.
Modi di auto-rappresentazione
nei saggi personali
di Trevi, Pascale,
Moresco

44. Cfr. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. e G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

45. L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Trans-europa, Massa 2014, pp. 191-192.

dell'autofiction sembra aver fatto da contrappeso il diffondersi di scritture che ruotano sì intorno alla figura di chi racconta, ma che non investono tutte le loro risorse sul *détournement* della sua biografia.⁴⁶

Un buon numero dei libri che occupano il centro del dibattito letterario e che catalizzano l'interesse accademico nel primo decennio del Duemila è ascrivibile, a torto o a ragione, alla categoria dell'*autofiction*. È significativo che Marchese nel suo studio sul genere si occupi diffusamente di liberare alcuni libri come *Rondini sul filo* di Mari, *Canti del caos* di Moresco, *Lezioni di tenebra* di Janeczek, *La città distratta* di Pascale e altri dall'etichetta fuorviante e imprecisa di autofinizioni.

Trevi, Pascale, Moresco fanno davvero qualcosa che per alcuni anni – soprattutto a inizio millennio – era stato accantonato oppure misinterpretato. Da questa prospettiva, la scelta di una saggistica narrativa e personale si può leggere anche come presa di posizione rispetto a operazioni o di finzione pura o di autofinzione che erano egemoni fino a pochi anni prima e rispetto alle quali questi autori rivendicano di fare qualcosa di profondamente diverso. L'ascesa di queste scritture saggistico-narrative troverebbe, dunque, una delle sue motivazioni nella stanchezza dell'*autofiction*: dopo che le scritture autofinzionali si sono convenzionalizzate e hanno perso gran parte della loro carica eversiva, si sente la necessità di fare altro.

La presenza e l'incremento di queste forme rispondono alla necessità di rinegoziare il rapporto tra particolare e generale, racconto e idee, all'interno di una più generale ridefinizione dei concetti di impegno e mediazione. L'impressione è che all'interesse divorante per le scritture autofinzionali e, più in generale, per le scritture cosiddette "ibride", si sia sostituita oggi una più netta separazione di campo: da una parte le scritture pienamente narrative tra le quali ha avuto nuovo impulso il romanzo onnisciente in terza persona,⁴⁷ dall'altra le scritture non finzionali in cui rientrano i saggi e forme riconducibili al *memoir* che occupano un posto sempre più centrale nel nostro panorama letterario contemporaneo.⁴⁸

46. Pennacchio, *Eccessi d'autore*, cit., pp. 29-30.

47. *Ibidem*.

48. R. Donnarumma, *Ipermodernità dieci anni dopo. Verifiche sulla prosa italiana*, in «Moderna», XXVI, 1, 2024, pp. 17-34.