

LA NARRAZIONE DELLA POLITICA IN UN LIBRO DI GIUSEPPE GENNA

Italia de profundis di Giuseppe Genna (Roma, **minimum fax**, 2008) è un libro personale e collettivo. La fine – del soggetto che scrive e della nazione – non è prossima ma è già avvenuta, è qualcosa di acquisito che sta ormai alle spalle d'entrambi, cioè alle *nostre* spalle. Il problema diviene allora dare inizio a qualche cosa d'altro. Questa *impasse* – scaturente dalla catastrofe antropologica che ha sancito la mutazione, se non la fine, dell'uomo e del tempo da esso misurato – si ripercuote sulla struttura del libro, che per oltre duecento pagine intenzionalmente non riesce a dare inizio al «racconto» in senso stretto, insistendo piuttosto sui suoi presupposti «narrativi», su molteplici inizi ricostruibili come dei quadri autonomi, non esauribili però in una unità tesa tra un inizio e una fine. Iniziare a scrivere questo testo terminale, significa pertanto intraprendere un viaggio terapeutico nel medio espressivo della scrittura, affrontando i propri sentimenti più acuti, gli stessi di cui l'Italia – se non l'intero mondo occidentale – ha finito per privarsi, adagiandosi nell'atonìa insensibile d'uno spaventoso coma morale e intellettuale. E di questo coraggio analitico va dato interamente atto a Genna.

Probabilmente non è un caso che uno dei primissimi quadri narrativi di questo «romanzo» – che si sforza in tutti i modi di sbriciolare i contorni rassicuranti del *romanzo*, sia dedicato alla ricostruzione toccante e umanissima di un grave lutto familiare realmente accaduto: la perdita, in una fredda notte di capodanno marchiata dall'abbandono, del padre ammalato di tumore. L'inizio è già una fine dolorosamente oggettiva. E *dopo*? Che cosa si fa, si può fare, si deve fare, *dopo la fine*? Genna fa quello che fa chiunque, sobbarcandosi il peso del disbrigo delle incombenze burocratiche che, in simili occasioni, frastornano ogni mortale sopravvissuto. Il resto è *letteratura*, cioè «cosa penultima». Qui s'origina, propriamente, la «narrazione», il punto d'innescio della finzione sul reale. L'occasione è rappresentata dall'atteggiamento insensibile e indisponente di un'odiosa dottoressa necroscopa, giunta nella casa del lutto dopo mille lungaggi-

ni. Genna si predispone così alla finzione e imbastisce, al tavolo della cucina, un fantasioso discorso sul padre, interamente volto a convincere la donna a non protrarre indefinitamente la presenza del cadavere in casa. «Lo scrittore», scrive Genna, «è un mistificatore a fin di bene». D'ora in poi i quadri narrativi preambolari si susseguono nello spregio d'ogni unità romanzesca del raccontare. L'autore non vuole essere una guida, egli porta in giro il lettore al fine di confonderlo tra i meandri d'un linguaggio purulento, la cui logica virale e schizofrenica riveste il significato come la pelle infetta riveste un corpo malato, il corpo affetto da orticaria dello scrittore. Attraversando il «labirinto criminogeno» di Quarto Oggiaro, Genna si dirige per curarsi all'ospedale Sacco di Milano, sinonimo di rischio epidemiologico mortale. In attesa di fronte a una «Accettazione» kafkiana, fa la sua comparsa il Paese, quel ritaglio di mondo che è l'Italia delle «classi sociali [...] ridotte a caste», sottoposta dalla televisione a un «abuso di condizionamento immaginario», ad aggregazioni di «finzioni di desiderio». D'altro canto, solo nella malattia gli italiani potrebbero recuperare un barlume di dignità, sebbene la loro condizione di malati virali, di *mutanti*, non apra all'autoconsapevolezza, essendo piuttosto l'accompagnamento irriflesso d'un profondo disagio sociale e culturale.

Intanto «l'orizzonte di deflazione psichica» del Paese si fa sempre più vicino, e gli italiani ne gioiscono inconsapevoli. Politica, economia e finanza si staccano da terra, liberandosi dalla zavorra del pensato e del vissuto, che viene lasciata cadere senza rimorso, e l'aggettivo *psicotica* può tranquillamente iniziare ad attribuirsi a tutte e tre. Il grande passo è stato compiuto: come dimostrano i fatti contemporanei all'uscita del libro di Genna, l'umanità ha sfondato l'ultima barriera del reale, il nocciolo duro dell'economia, sollevandosi per i capelli nell'impossibile trascendimento di se stessa, in un oltre-mondo fittizio, dove si vive *al di là* delle proprie possibilità. La narrazione è il luogo giusto in cui far esplodere i piani virtuali lungo i quali scorre la scrittura, rispecchiando una realtà *dé-realizzata*, proprio perché la narratività, a differenza del raccontare verosimigliante, intreccia l'eterogeneo in maniera totalmente orizzontale, immanente. «Tutto ciò che è stato scritto», osserva infatti Genna a proposito del suo stesso scrivere, «è sconcertantemente banale. Non è neppure un'analisi, è una constatazione. Non c'è argomentazione opponibile a questa oggettività». Nella sezione del libro intitolata «La narrazione», il rispecchiamento dell'oggettività sociale, non essendo una ricostruzione argomentata di quanto accade nel Paese, sfocia perciò nell'efflorescenza ultra-rizomatica di una narrazione affrancata dalle regole dell'intelligibilità. Una narrazione, tuttavia, che rischia co-

stantemente d'essere preda proprio di quell'esasperato soggettivismo e relativismo individuale, che Genna constata all'opera nelle molteplicità finzionali che hanno preso il posto della realtà, contrabbandandosi per vere. Il libro di Genna punta coscientemente a una *incomprensibilità* mimetica della realtà, opponendo la descrizione della «scena italiana» a una qualunque forma d'argomentazione razionale.

Solo l'amore irrazionale salverebbe l'uomo, ma il fatto che esso sia salvifico e insieme una costruzione in cui gli aspetti immaginativi vanno dosati con i dolorosi dati di realtà, espone al vuoto della «amorosa mancanza». Come reagire a essa? Dagli anfratti spuri della memoria, lo scrittore ricava «quattro storie di merda», quattro sottoquadri narrativi dallo statuto di verità altamente improbabile, incastrati nell'unitarietà delle «reazioni convulse all'amorosa mancanza». Si tratta di una unitarietà declinata secondo la cifra dell'autodenigrazione urlata, con la quale Genna si mette in imbarazzo da solo, crea intenzionalmente scandalo intorno a sé e s'attribuisce a gran voce delle colpe inaudite. Sono quattro storie unite dal filo ritorto del masochismo con cui lo scrittore prende a picconate l'immagine del suo io, finendo in realtà per rafforzarla, poiché evidentemente se lo può permettere. L'idea di letteratura di Genna, tramite l'autodenigrazione, incorpora cioè la propria negazione, il proprio dileggio, cancellando definitivamente il pensiero che la «narrazione», a differenza del «racconto», sia un universo aperto e che il virtuale, nella sua globalità, sia un terreno democratico d'esercizio della libertà e delle possibilità individuali.

Al termine della «narrazione», in un capitolo dedicato a un passaggio nella città liquida per eccellenza, sorretta da palafitte erose dal tempo – Venezia –, ci sono bellissime pagine in cui l'autore fornisce un'immagine estremamente forte della propria bulimia di scrittura e di mondo – o della propria mitomania narrativa – e insieme una descrizione indiretta della propria estetica. Giurato al Festival del Cinema, Genna mentre si presenta vede la sua immagine proiettata su di un maxischermo, e ha poi l'opportunità, colta al volo, d'interloquire con David Lynch. Né a Lynch né a Genna interessano le trame, ma il problema metafisico, dunque vitale e pragmatico, dell'«innesco della finzione» sulla percezione, ovvero, secondo Genna, sull'«allucinazione apparentemente stabile e coerente che è la percezione in stato di veglia». Una posizione del genere, che si spinge a parlare di permanenza d'uno stato di allucinazione come tratto distintivo della veglia, cioè di ripetibilità di un'illusione che costituirebbe il cosiddetto mondo reale, necessita nondimeno di qualche argomentazione filosofica in più.

Secondo Rino Genovese (*Trattato dei vincoli*, Napoli, Cronopio, 2009) proprio lo stretto legame tra la realtà e l'universo di possibilità dischiuso dal sogno, fa in modo che all'interno di quest'ultimo sussista comunque una *riflessività* che, talvolta già nello stato sognante, ci permette appunto di definire il sogno come sogno e non come qualcosa di reale. Tuttavia la riflessività del pensiero (anche "sognante") è da Genna preliminarmente messa fuori gioco tramite una narrativa che abolisce ragionamento e argomentazione. L'*indentramento* dell'io, di cui egli parla, non ha nulla della riflessività del pensiero, poiché questo in Genna mette capo a un'autoconsapevolezza che ha come proprio "oggetto" l'indeterminato, l'indistinto, ovvero un infinito verticale, che però lascia inalterate le «finzioni di desiderio» orizzontali, perché non discerne tra attribuzioni di realtà e giudizi di verità. Per come viene a configurarsi in Genna il rapporto tra realtà e finzione, potremmo dire che egli porta alle estreme conseguenze (proprio come Lynch) l'assunto maggiormente problematico e dirompente di Nietzsche, secondo il quale *non esistono fatti ma solo interpretazioni*. La «narrazione», in Genna, è un indefinito gioco di specchi, un labirinto del virtuale, della finzione, dell'interpretazione, che, in quanto totale, apre delle possibilità senza mai chiuderne una. Ma in questo modo, stando a Genovese, la stessa nozione di possibilità finisce per svuotarsi di significato, in quanto priva della sponda del proprio contrario, che sola permetterebbe di parlare di una possibilità *che può realizzarsi*, distinguendo il possibile dalla pervasività di un virtuale che livella tutto e inibisce perfino la *possibilità della realtà*. Nella prospettiva di Genovese, per mantenere aperta la riflessività della critica, occorre rifarsi non alla metafisica olistica a cui allude l'illuminazione dell'«indentramento» di Genna, ma a una più sobria teoria della conoscenza in cui l'ibridazione delle forme di vita – e, se vogliamo, dei modi di narrarle – è data dall'alternanza tra la chiusura e l'apertura dei possibili. Un modello di conoscenza che l'impostazione totalizzante di Genna e di Lynch, chiusa nell'immanenza soffocante del virtuale, non può affatto contemplare. Essa fa perno, piuttosto, su una volontà di potenza al quadrato, su una volontà tanto forte che, pur conoscendo per attraversamento personale l'astenia, l'abulia, il panico del vuoto – cioè il proprio opposto –, fa a meno d'essere astenica, abulica e preda paralizzata del panico, perché capace di superare tutto questo nell'opera: ovverosia nel gesto sovrano di scrittura, nell'atto autarchico di una regia che tecnicamente «dispone di visioni», senza affatto essere, essa stessa, visionaria.

La meta-narrazione incistata nella «narrazione» svolge così la funzione d'una testuggine di sfondamento per introdurre il «racconto».

Il mondo odierno, ci dice Genna, benché venga venduto come ovvio, affonda in genealogie che hanno sfigurato l'antropologia di ognuno. L'antropologia in questione è quella dell'individuo – il cui «stampo umano è stato spezzato, finalmente» – che deve impiegare il tempo *libero* in vacanza, illudendosi di dare in tal modo un senso ai propri giorni e d'essere più vicino alla propria libertà. Qui Genna, allorché in una divagazione berlinese cerca di parlare con due giovani *squatters*, porta allo scoperto il punto di vista specifico della sua etica, e crocifigge l'illusorietà di quella libertà cui consegna l'immanenza orizzontale della narrazione, con il suo scambiare il virtuale per il possibile. Le due ragazze, annoiate da tutto e da tutti, rivendicano il diritto di lasciare l'università per amore della libertà, ma restano attonite e inebetite dinanzi alla semplice domanda dello scrittore: «scusate – dice lui – libertà da *cosa* e per fare *cosa*?». La libertà che ha a che fare con il virtuale e non con il possibile, non sa che farsene di se stessa. Dal canto suo, Genna decide di andare in un'agenzia turistica (come Houellebecq in *Lanzarote*) a comprare, come l'italiano che anche lui è, un soggiorno presso un artefatto villaggio vacanze, in obbrobrioso stile post-moderno pacchiano, a ovest di Cefalù. Qui si dipana il «racconto» vero e proprio, per certi versi irresistibile e disperatamente ironico, ma anche riconoscibile come tale perché in sintonia con quanto anche altre prove letterarie ci hanno proposto.

La «narrazione», e poi il «racconto», conducono alla descrizione di cinque giorni di permanenza nella «verità politica, urticante» di un villaggio turistico, specchio stavolta intelligibile dell'Italia. Nel «racconto», tuttavia, non è una soluzione politica a dare un esito inaspettato alle sorti del villaggio. È invece il «fuoco» eracliteo della natura a sconvolgere con i propri incendi la vita artificiale di questa parte della Sicilia, che non si sottrae a un destino di fiamme poi riportato da quei quotidiani che anche Genna legge, una volta tornato a casa. Il libro giunge a toccare la cronaca minuta, ma importante è il significato che infine acquisisce la natura, ovvero proprio ciò che la finzione e il virtuale narrativo sembravano aver definitivamente messo in soffitta. A Milano lo scrittore – quasi fosse l'ultimo uomo rimasto sulla terra, come in un altro romanzo di Houellebecq, *La possibilità di un'isola* – contempla la vita animale del cane Josko, la sua «innocenza creaturale assoluta», «la sua angelologia naturale che è pura esistenza». Il cane malato «soffre e non si lamenta», e, privo dei pesi culturali del linguaggio e dei suoi simboli, muove alle lacrime l'intellettuale Genna. Josko si trova al di là anche del bisogno di interporre dei filtri culturali tra gli uomini, per salvaguardare un senso critico che vigili sui rischi di espropriazione dell'umano. La «creatura Josko [...] purissimamente esprime dolore e un'even-

tualità di aiuto paterno, e qui è tutto il magistero del dolore [...], questo sguardo interrogativo e assertivo senza volerlo essere». Qui, nello sguardo animale, non vige la forma, non sussiste il travaglio della storia e del suo inizio, né il problema di uscirne nei modi più disparati, poiché siamo già «fuori dalla scrittura». A differenza dello svizzero Fritz Zorn – che nel 1977 scrisse un libro autobiografico per chiarire le ragioni familiari e sociali che presiedevano all'evolversi della sua depressione e poi del suo cancro –, Genna guarda da subito oltre la sfera sociale in cui si è introdotto «come un batterio inerte in un corpo ospite». Questo gli consente non tanto di appoggiarsi alla sincerità senza infingimenti della scrittura autobiografica, come fa Zorn, ma all'opposto di usare la scrittura come uno strumento di cui fare a meno, da gettare via nell'illuminazione rinviatagli da uno «sguardo interrogativo e assertivo senza volerlo essere», che è poi lo sguardo del Padre e della vita ritrovata dopo le finzioni più aberranti. Qualsiasi riflessività dell'argomentazione è definitivamente esplosa nella propensione mistica individuale – che in quanto tale non fornisce alcuna ragione plausibile a ciò che accade nella *politica*, ovvero nella collettività.

ANDREA SARTORI