
Costruire la verità. Testi, contesti, storie**IL PATHOS DELLA VERITÀ.
LA CONFESSIONE NELLA NON FICTION ITALIANA DI OGGI****THE PATHOS OF TRUTH: CONFESSION IN TODAY'S ITALIAN NONFICTION****Raffaele Donnarumma** ORCID: RD 0000-0002-6556-470X

Università di Pisa (03ad39j10)

ABSTRACT

Consustanziale all'autobiografia, la confessione è una forma diffusa nella non fiction contemporanea. La caratterizzano le dominanti dell'emotività, della verità, dell'efficacia; e si possono dividere le scritture che ispira in due aree: le confessioni sulla vita pubblica (p. es. Falco, Trevisan, Albinati, Piccolo, Bordini) e le confessioni sulla vita privata (p. es. Marzano, Calandrone, Ciabatti, Mari). Nei due casi, si ha una diversa costituzione dell'oggetto, del soggetto, della relazione con il lettore; ma sempre, la verità ha un suo pathos peculiare, determinato dal modo in cui il soggetto si misura con l'altro.

Parole chiave – Confessione; Non fiction; Narrativa italiana contemporanea; Verità; Emozioni; Empatia; Monologismo/dialogismo.

Inherent to autobiography, confession is a widespread form in contemporary nonfiction. Its main distinctive traits are the dominance of emotionality, truth, and impact; and the writings it inspires can be divided into two areas: confessions about public life (e.g., Falco, Trevisan, Albinati, Piccolo, Bordini) and confessions about private life (e.g., Marzano, Calandrone, Ciabatti, Mari). In both cases, the object, the subject, and the relationship with the reader are configured differently; yet in all cases, truth carries a peculiar pathos, shaped by the way the subject engages with the other.

Keywords – Confession; Nonfiction; Contemporary Italian fiction; Truth; Emotions; Empathy; Monologism/Dialogism.

Donnarumma, Raffaele. "Il pathos della verità.
La confessione nella non fiction italiana di oggi".
Enthymema, No. 38, 2025, 152-172



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 02/03/2026



Milano University Press

1. ARCHETIPI

Molte scritture non finzionali di oggi sono confessioni; e non c'è da stupirsi, se è quanto accade già nell'autobiografia (Zatti 181-209), che è appunto uno dei generi maggiori della non fiction moderna.¹ La confessione è una forma o un modo discorsivo che mette al proprio centro il problema della veridizione. A definirla concorrono anzitutto due archetipi culturali, sui quali ha riflettuto in varie occasioni Foucault, appoggiandosi a una distinzione del francese: quella fra *aveu*, o confessione giudiziaria, e *confession*, come sacramento della Chiesa cattolica (Büttgen; si vedano però le riserve di Zatti 184-85). Converrà perciò chiedersi se questi due paradigmi, poi passati alla tradizione autobiografica, continuino ad agire nella contemporaneità.

La confessione dice una verità che costa a chi la pronuncia uno sforzo: dichiara una colpa, un errore, una debolezza, un'insufficienza; e riguarda qualcosa di segreto, privato, scomodo, imbarazzante. Infrange un limite: valica una qualche soglia della convenienza o della decenza. Dire la verità produce effetti; e tuttavia, la confessione ha un particolare pathos della verità, che coinvolge lo statuto del soggetto e ha spesso un carattere di rivelazione. Per come la intenderemo, la verità della confessione è sempre anche una verità su di sé: confessare equivale anzitutto a confessarsi. Da questo punto di vista, il debito va più all'accezione religiosa che a quella giudiziaria.

Entrambe le accezioni lasciano però qualcosa alla confessione letteraria. Se in tribunale può prendere la parola solo chi è chiamato a farlo e ne ha il dovere, nella scrittura parla chi si dà da sé il diritto di farlo; mentre in tribunale la confessione è indotta e obbligata, in letteratura è libera e volontaria, anche se, come dicevo, comporta uno sforzo; e se infine in tribunale si confessa al giudice e alla comunità, chi scrive confessa alla propria coscienza e ai propri lettori. La differenza più sensibile sta forse nell'istanza che spinge alla confessione: da un lato, il potere e la legge, dall'altro, un bisogno di dire interiorizzato, e insieme la necessità di confrontarsi con l'altro.

Alcuni aspetti di questo schema tornano nella confessione sacramentale; ma questa volta la prossimità è maggiore. In primo luogo, come ogni cattolico è tenuto a confessarsi, così, potenzialmente, in età moderna chiunque può scrivere di sé: il problema sarà semmai giustificare la presa di parola, guadagnarsi l'attenzione, costituire un soggetto e un oggetto che, mentre sono perfettamente individualizzati, acquistino anche tratti esemplari. Si parla di sé ad altri perché si deve anche parlare di qualcosa che riguardi gli altri. Se poi chi scrive non si rivolge a un sacerdote o a Dio, conserva però la deontologia del parlare in coscienza, cioè di fronte al tribunale interno delle proprie istanze superegotiche e ai lettori, che esercitano comunque un giudizio. Secolarizzazione e interiorizzazione vanno insieme: in mancanza di un'entità trascendente o di un pastore che ne è vicario e che posseggono la verità, chi si confessa scrivendo si impegna in un'opera di persuasione: da questo punto di vista, il suo è sempre un «monologo interiore dialogizzato» o un

¹ In questo saggio, riprendo la mia ricerca degli ultimi anni sulle scritture dell'io e sulla non fiction (Donnarumma, *Ipermodernità*; "Egofonie"; "Ipermodernità"). Rimando a quei lavori per una bibliografia specifica su quei temi.

«*microdialogo*» (Bachtin 101). Il luogo comune che censura le scritture dell'io come narcisistiche coglie a volte nel segno,² ma ignora che la confessione interiorizza la presenza dell'altro, sia che se ne difenda, sia che teatralizzi la relazione con lui, lettore o personaggio deuteragonista. La parola giudiziaria e religiosa è anche sempre sollecitata; nella scrittura, chi parla fa entrambe le parti in commedia: si sollecita da sé. Del resto, la scrittura di confessione ha un intento persuasivo ben più forte della confessione giudiziaria o religiosa: come è proprio dell'autobiografia, mentre si espone e si costruisce, il soggetto tende anche all'autoapologia.

2. TIPOLOGIE

Il confronto con la confessione religiosa può aiutare anche a individuare alcune caratteristiche strutturali della scrittura di confessione. Come i lettori di Dante sanno, il sacramento si articola in tre momenti: la *confessio oris*, che richiede la sincerità, e sta sotto la dominante della verità; la *contritio cordis*, che prevede la pena dell'esame di coscienza, lo sforzo dell'ammissione del peccato, l'autenticità del pentimento, e sta sotto la dominante dell'emotività; la *satisfactio operis*, che esige un'espiazione, e sta sotto la dominante dell'effettualità o dell'efficacia.³ Se trasportiamo queste categorie al nostro presente secolarizzato, la dominante della verità permane, ma, come si può intuire sin da subito, non è affatto scontata, e sono frequenti le riflessioni sulla possibilità di raggiungere e dire il vero; la dominante emotiva comporta l'esibizione del coinvolgimento di chi scrive, e può essere il presupposto dell'idea che la scrittura, producendo o registrando una trasformazione del soggetto (in un certo senso, una *metanoia*: cfr. Zatti 301-28), possa assolvere a una funzione terapeutica (Gefen); la dominante dell'effettualità o dell'efficacia ci porta nella sfera della vita pubblica, in almeno due accezioni: quella dell'estimità, cioè dell'esibizione dell'intimità (e uso questo termine per suggerire una convergenza con le pratiche dei social, per le quali l'ha coniato Tisseron); e quella della politicità, cioè di una presa di posizione su temi della vita civile.

Nei testi che citerò, queste istanze tornano in varia misura e in vario modo: la confessione letteraria può dare voce a ciascuna di esse, o privilegiarne alcune a scapito di altre. Distinguerò fra confessioni che hanno a che fare anzitutto con la vita pubblica, e confessioni che hanno a che fare soprattutto con la vita privata: anche se talora la distinzione sfuma, essa prevede differenze, oltreché nell'oggetto, nell'equilibrio fra le tre dominanti, nella costruzione del soggetto, nel rapporto con il lettore.

² Una delle requisitorie più severe e conseguenti è quella di Giglioli.

³ Per consuetudine, illustrano questi tre momenti, codificati nella *Summa theologiae*, i commenti a *Purg.* 9, 94-102 (p. es., Chiavacci Leonardi in Alighieri 275-76).

3. FALLIMENTI. CONFESSIONI DELLA VITA PUBBLICA

La relazione fra destino individuale e destini generali è, nei racconti autobiografici che la indagano, sempre problematica, e fa sì che la confessione abbia una funzione retorica di rilievo. È il caso, per esempio, di alcuni *memoir* usciti a distanza ravvicinata: *Il desiderio di essere come tutti* di Piccolo (2013), *Works* di Trevisan (2016), *La scuola cattolica* di Albinati (2016), *Ipotesi di una sconfitta* di Falco (2017), cui si può accostare *Memorie di un rivoluzionario timido* di Bordini (2016). Questi testi hanno una certa propensione alla riflessione saggistica e quindi, all'enunciazione della verità. Costruiscono il racconto di un arco di esistenza o di un'esistenza intera su un numero ristretto di temi, comunque di rilevanza sociale: il lavoro (Trevisan, Falco), la maschilità e i rapporti tra generi (Albinati, Bordini), le appartenenze politiche e ideologiche (Piccolo, Bordini); e danno alla confessione spazi diversi.

In *Works*, la confessione può anzitutto rispondere a un fine di denuncia civile o morale. L'autore non manca infatti di rivelare irregolarità nei diversi ambienti di lavoro che ha attraversato o di rivelare un volto degli operai molto lontano dallo stereotipo «alla Cipputi» «fossilizzato in tutte le teste borghesi e piccolo-borghesi» (Trevisan 77%); ed esprime la sua antipatia per chi giudica arrogante (come Toni Servillo, che mette in scena due sue *pièces*). Mentre è parco di informazioni sulla sua vita sentimentale, Trevisan confessa una serie di comportamenti illeciti tenuti sin da ragazzo, causa di una «vergogna» tanto più forte in quanto figlio di un carabiniere (12%): consuma droghe, spaccia, ripaga la fiducia di un datore di lavoro «rubando sempre onestamente» (75%); a tal punto, che il libro si conclude con un «Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione» (99%). È una frase da intendere in senso ironico: questo finale, infatti, non può compromettere lo statuto di verità del testo. La cifra di Trevisan è la franchezza, persino un po' brusca, soprattutto di fronte a materie spiacevoli o compromettenti. Così, dichiara sia i propri sentimenti aggressivi, sia la «depressione cosiddetta bipolare» e la «psicosi maniaco-depressiva» che lo hanno segnato (62%).

La confessione qui coopera alla costruzione di un personaggio irregolare, spostato, a tratti picaresco, ma sincero. È la retorica della «autobiographie honteuse»,⁴ visto che «la vergogna resta il sentimento dominante» (Trevisan 98%). Per questo motivo, anche le reiterate ammissioni di insicurezza narrativa e di memoria manchevole, che culminano nell'aforistico «l'autore, per principio, non può mai essere certo di nulla» (85% n. 2), non lo rendono affatto inattendibile, ma, al contrario, più credibile, appunto perché onesto. La scrittura diventa così luogo di una possibile verità, che, se per definizione permette di conoscere qualcosa della realtà e di sé, non può però cambiare né la realtà né l'io:

⁴ La formula ha avuto giustamente un successo e applicazioni più ampie di quante ne concedesse Genette 161, n. 2; cfr. Marchese 238-40. Parlava di «aveu honteux» già May 97.

ogni volta il fallimento del presente sarà solo il sintomo, la conseguenza, di un fallimento anteriore, generale, assoluto, rispetto al mondo per come è il mondo, e per come sono io di fronte al mondo, fallimento il cui germe risiede in me da sempre, e mai finisce di germogliare, di crescere, di dare i suoi frutti avvelenati, né io di seminare, coltivare, raccogliere, mentre nient'altro dovrei fare se non trarre le dovute conseguenze, come si dice, e dire finalmente quel NO!, forte, chiaro, definitivo, che invece, ancora una volta, non trovavo il coraggio di dire, esattamente come non avevo trovato il coraggio di dirlo allora, nel momento esatto in cui avevo capito, e invece, per la disperazione e la vergogna, non riuscendo a togliermi del tutto, mi tolsi solo in parte, e iniziai a raccontarmi la storia che continuo a raccontare anche adesso, ma non qui perduto, non in questo libro. O meglio sì: anche qui, con la sostanziale differenza che la racconto esattamente per quello che è, cioè una storia come un'altra. (86%)

Questa prospettiva disillusa è coerente con la formazione di uno scrittore «del tutto apolitico» (29%). I fallimenti soggettivi sono i segni di un fallimento nemmeno solo storico, ma metafisico («Non credo in dio, ma credo nel peccato, imperdonabile, di essere venuto al mondo») (98%); rispetto ad essi, Trevisan si impegna in un'indagine lucida e amara, che non offre alcun riscatto né a sé stesso, né tanto meno ai problemi sociali su cui riflette. Confessione, insomma, piena di *contritio cordis* («la disperazione e la vergogna»), ma senza espiazione, senza assoluzioni, senza efficacia pratica.

Nella *Scuola cattolica* il tasso di estimità è più alto: a partire dal delitto del Circeo, Albinati, compagno di scuola di uno degli stupratori e assassini, riflette sui temi dell'identità di genere, della maschilità, dei rapporti tra uomini e donne e, a partire da qui, narra di sé. La scrittura permette quelle confessioni che nella vita vissuta erano inibite («di pensieri non ne avevamo affatto, e quelli che avevamo erano indicibili, inconfessabili, non li avremmo rivelati a nessuno e tanto meno a un professore di fronte al resto della classe, oppure l'avremmo fatto, e questo avvenne credo solo un paio di volte, sommergendo di risate, fischi e prese in giro quello che il nostro compagno stava confessando») (Albinati 227). La confessione acquista perciò un peso maggiore di quanto accada in Trevisan (un'intera parte, l'ottava, si intitola appunto *Le confessioni*): presentata come una conquista tardiva e faticosa, assolve infatti al compito dell'autoanalisi e dell'autoaccusa, più che dell'autoapologia, anche se con una dialettica ambigua (Savettieri). Anche per questo, gli equilibri del testo cambiano rispetto a *Works*: le parti saggistiche, con la loro volontà persuasiva e la loro tendenza alla massima memorabile, crescono vistosamente; nelle parti narrative, invece, l'autobiografia vira all'autofinzione, e alla documentazione sulle fonti si accosta il frutto riconoscibile dell'immaginazione. Certo, Albinati non si scredita solo quanto al racconto dei fatti («Sull'attendibilità di tali informazioni non giurerei») (271), ma segnala anche i propri limiti nella possibilità di giungere a un grado superiore di verità («Questo libro non è in grado di rispondere a molte domande») (274); e certo si sprecano i segnali che inquinano una chiara distinzione tra il vero, il falso e il finto. La nota finale è esplicita:

La scuola cattolica è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione: alcuni sono inventati di sana pianta, altri debbono parecchio a eventi che hanno avuto effettivamente luogo, e a persone esistite o esistenti. Non ho avuto scrupoli nel mescolare il vero, il presunto vero, il verosimile

fittizio e l'inverosimile reale; nell'ibridare memoria e immaginazione. Lo stesso personaggio che narra in prima persona la storia può darsi non coincida in pieno con l'autore che figura in copertina. A scanso di equivoci, nel riportare i fatti delittuosi mi sono servito di verbali, interrogatori, intercettazioni, interviste e sentenze che riguardano i protagonisti di quei delitti, rimaneggiando dove necessario e omettendo o sostituendo alcuni nomi, più che altro perché avrebbero creato confusione o risollevato inutili code polemiche. Questo libro non ha alcuna pretesa di ricostruire una verità storica o proporre una versione alternativa dei fatti: semmai di restituire un'atmosfera decontaminata dalla retorica. [...] La materia della vita e delle vite umane è ciò che la letteratura tratta per i suoi scopi specifici, senza usare particolari riguardi. (1293)

Tra gli «scopi specifici» della letteratura ci dev'essere anche dire la verità; ma la questione è come e a che patto sia possibile farlo. Albinati può scongiurarci di credere che la storia che racconta «è vera, è veramente accaduta, ha veramente avuto luogo», salvo ammettere di aver fatto anche opera di «fantasia», «non mentendo, non deformando bensì magnificando» (952). Deve poi riconoscere che «persino nel dire la verità, non si riesce a dirla nuda, così com'è, non si riesce a non condirla di retorica, e dunque si finisce per essere falsi persino mentre si dice il vero» (1168). E alla fine, si trova a rivendicare il diritto di raddrizzare la realtà perché «le invenzioni e le bugie servono a iniettare un po' di logica a un mondo che ne appare privo, servono cioè a creare con artificio i passaggi tra zone diverse della realtà, perché la realtà così com'è è troppo crivellata, terremotata, spaccata dai crepacci del non-senso» (1241). La verità cui *La scuola cattolica* tende si sottrae dunque alla verifica empirica, poiché «tutto è reale, anche i sogni, anche i mostri» (351) ed è indifferente alla coerenza logica («ho molte idee diverse, mica le cambio o le rinnego, no, diciamo che le alterno») (244). È una riedizione dell'antica licenza che autorizza la letteratura alla finzione e alla menzogna di fronte alla storia. Ma nella produzione di questa verità, la confessione ha un ruolo decisivo: solo la confessione, ancorando il discorso a un soggetto che si rappresenta, può darle quella tonalità emotiva che la rafforza. Nel suo debordare affabulatorio, Albinati resta parziale, nel duplice senso del termine: è di parte, e dice solo una parte di quello che dovrebbe o potrebbe dire; ma proprio in questo modo cerca di rendersi credibile, secondo una strategia tipica della confessione e della non fiction contemporanea in genere (Donnarumma, *Ipermodernità* 12-13).

Questa parzialità ha alcuni corollari. In primo luogo, come appunto vuole la logica della confessione, il soggetto deve proporre un autoritratto che esibisca limiti e manchevolezze, in un tono a tratti deliberatamente querimonioso («Io non mi lamento, io *sono* un lamento») (176). In secondo luogo, tende a inscenare il dialogo con i propri lettori, segno ulteriore di una volontà di presa anche emotiva («Mi ascoltate ancora? Sì? O siete stanchi? Volete poggiare il libro e dormire, restituirlo a chi ve l'ha regalato, farvi ridare i soldi indietro dal libraio?») (520). Infine, in base al principio per cui «tutte le cose più interessanti sono *private!*» (338), tende a cancellare il confine fra il particolare e il generale («Al proprio tempo si appartiene testa e piedi: nel rifiutarlo, si appartiene al tempo. Siamo prodotti tipici, proprietà esclusive di un tempo, che ci custodisce gelosamente») (451): in questo modo, si oscilla tra un massimo di idiosincrasia, per cui il soggetto

è solo sé stesso, e un massimo di storicismo, per cui in ciascuno si manifesta lo *Zeitgeist*. La confessione, così, finisce per riguardare tutti.

Uno schema analogo è, sin dal titolo, nel libro di Piccolo. Qui l'estimità torna a ridursi: la storia del singolo è raccontata in relazione alla storia italiana dai primi anni Settanta (per altro, con un didascalismo da infotainment) e la confessione non riguarda il singolo in sé, ma il singolo in quanto parte di una sinistra in crisi. Il *desiderio di essere come tutti* è ambiguo: inizialmente, sembra che comporti un'effettiva identificazione e che il *tutti* designi un'intera comunità, regionale (come accade per il colera del 1973 o per il terremoto in Irpinia del 1980) o nazionale (come accade per l'omicidio di Moro). Piccolo per primo, però, si rende conto che quel *tutti* e quell'identificazione sono sempre in qualche modo fantasmatici. La solidarietà dopo il terremoto in Irpinia ricostruisce «il senso della collettività», ma separa la popolazione colpita dallo Stato, con i suoi ritardi e le sue inefficienze (Piccolo 85); c'è comunque chi esprime una qualche soddisfazione per la strage di via Fani (62). Così il desiderio di essere come tutti rimane un desiderio; e il *tutti* arriva semmai a coincidere con i comunisti e i post-comunisti, nei confronti dei quali Piccolo esercita però una critica che è anzitutto autocritica. Come Trevisan o Albinati, è dunque anche lui un soggetto spiazzato, «fuori sincrono» (127), segnato da «un senso di non appartenenza» (90).

La sola identificazione che sembra davvero possibile è quella con Berlinguer: ma anche se è definita così (128), si tratta di una proiezione, tanto più significativa perché non va a un leader politico trionfante, ma all'artefice discusso del compromesso storico e si consolida quando la sua superiorità morale ne fa uno sconfitto, sommerso dai fischi al congresso veronese del Psi l'11 maggio 1984 (130-31). Il giorno del suo funerale, Piccolo deve fare i conti con una scissione definitiva tra «un mondo che si identifica pienamente con Enrico Berlinguer» e «un altro mondo che appare spietato, vincente, che vuole modernizzare il Paese con disinvoltura, anche con arroganza»; deve, anche, fare i conti con il proprio isolamento, perché mentre tutti (cioè tutti i comunisti) vanno in piazza San Giovanni, rimane a casa (135). È qui che la confessione trova il suo centro, seguendo la logica di «una sincerità più profonda: non autoassolutoria, bensì autodiffamatoria» (211). La diffamazione, però, non è puramente individuale, ed è appunto questo che fa la qualità propria della confessione di Piccolo. I suoi difetti sono quelli del carattere nazionale:

La superficialità mi ha generato, e poi me la sono sposata; prima me la sono trovata in casa, poi me la sono cercata. Quindi, ho adottato la superficialità come compagna di vita, per tutta la vita. Una specie di via di fuga dalla consistenza delle cose, di bilanciamento con la serietà che mi sarebbe stata assegnata nascendo una seconda volta, dovendo avere a che fare con la vita pubblica. Di conseguenza, se questo Paese ha avuto come suo difetto costante e (nemmeno tanto) sotterraneo, la superficialità – bene, sono completamente coinvolto anche in questo. (187)

Ma davvero l'autodiffamazione non ha un lato autoassolutorio? Nelle ultime pagine del libro, si dichiara che «la superficialità ha diritto di esistere, quanto la profondità», e per tutta la sua seconda metà la moglie, soprannominata Chesaramai per l'attitudine a sminuire qualunque problema o dramma, incluso l'abbattimento delle Torri Gemelle, diventa la compagna ideale (253;

185). Meglio deporre l'intransigenza, e accomodarsi nella realtà. Corrispettivamente, quando la confessione si specializza in un riconoscimento pubblico dei limiti della sinistra, i capi di autoaccusa sono piuttosto prevedibili, dettati da un certo buon senso, vagamente populistici. La prima colpa è essersi compiaciuti in «un collettivo scuotimento del capo, di tutti noi civili e moderni», contro Berlusconi, con uno sdegno pensoso e inutile (163). Più in generale, «la sinistra» «è geneticamente maldisposta verso un'altra parte di Paese, preponderante per costume e forza, superficiale» (come Piccolo stesso, insomma), «spensierata», e ha finito per diventare «elitaria e dispregiativa» (253-54); e ancora: «A noi della sinistra italiana, nella sostanza, non piacciono gli italiani che non fanno parte della sinistra italiana. Non li amiamo. Sentiamo di essere un'oasi abitata dai migliori, nel mezzo di un Paese estraneo» (180).

Come nel sacramento, ci si confessa perché si vuole essere assolti; e che ci sia questo bisogno, lo conferma qualche slogan ottimistico di sapore piuttosto berlusconiano («credo fermamente nel presente; e credo ancora più fermamente nell'età adulta, e di conseguenza nell'amore degli adulti. Credo nella forza delle cose») (255); ma soprattutto, lo conferma l'implicito ripensamento a cui è sottoposto Berlinguer. Se Berlinguer rappresenta sia «la vita pura», sia il compromesso (sia chiaro: politico, non etico), alla fine del libro Piccolo sceglie, insieme a una sua forma di compromesso (gesuitico?), «la vita impura» (155):

Ho capito che piegarsi era infinitamente più virtuoso e utile che non piegarsi. Ho capito che la testardaggine di non tradire se stessi (l'etica dei principi) era in contraddizione con la necessità di non tradire milioni di persone (l'etica della responsabilità). Quindi con grande sorpresa, la sensazione che sento arrivarmi addosso, appena dopo essermi liberato della purezza, è soltanto un senso di sollievo. (182)

Il finale tiene insieme tutto, tutti: il soggetto può rimanere eccentrico e tipico, idiosincratico e sineddochico («lo che volevo essere come tutti, non riesco a essere come nessuno. Ho sposato Chesaramai, ho sposato l'Italia») (257); la buona volontà resta indiscussa, confondendo «collaborazione» e «compromesso» e schivando il conflitto; l'appartenenza comunitaria e il legame con le proprie radici sono salve («sono una persona di sinistra, voterò per tutta la vita il partito della sinistra riformista [...]. Che ci riesca, che non ci riesca, che i suoi rappresentanti siano virtuosi o viziosi, scadenti o di grande personalità, io sto insieme a loro») (258). L'autoaccusa si è mutata in autoapologia e autoassoluzione: almeno in questo, la confessione raggiunge il suo scopo.

Memorie di un rivoluzionario timido dà allo schema delle confessioni e dei ripensamenti politici una versione più complessa e riuscita. Anche qui si tratta di «dare un modesto contributo alla conoscenza della crisi della nostra sinistra» (Bordini 112); ma anzitutto, questo non è il solo versante del libro, che, dichiara l'autore, tiene insieme «due temi fondamentali: il rapporto con la politica (sono stato a lungo militante di un gruppo trotskista) e i grovigli affettivi che hanno caratterizzato i miei rapporti col mondo femminile» (27); in secondo luogo, anche se è «totalmente legato all'autobiografia» (27) e anche se il protagonista-narratore nomina sé stesso come «Carlo Bordini» (45, 56), questo è un «romanzo» (27) – o se si vuole, un'autofinzione. Anche se la difficol-

tà di dire il vero emerge esplicitamente, non è tanto questione di menzogne o di invenzioni narrative: il lettore, che del resto non ha alcuna possibilità di controllare l'esattezza referenziale del racconto, può sospendere l'incredulità, accettando che il narratore, con una mossa che abbiamo già visto, ammetta le proprie incertezze sull'interpretazione dei fatti.

Come ogni confessione, queste *Memorie* sono «un esame di coscienza» (27); e come nei casi precedenti, il soggetto è scentrato, marginale, scisso: è «una normale figura di disadattato [...] alla ricerca di un equilibrio» (27), «un intruso» con «il bisogno di scusarsi per il fatto di esistere», forse proprio «un pazzo» (57), «non [...] un essere umano» ma «uno straniero», «un esule» (82), uno attaccato «morbosamente ad idee asociali, alla sensazione di essere diverso» (58); e «come un personaggio di Dostoevskij» (159), è abitato da «sterminati sensi di colpa» (151) e odia sé stesso (28). Questa scissione del soggetto mette però in crisi la confessione e l'autobiografia. Non ne stupisce il carattere autodenigratorio («Ho cercato di parlare quindi infine il più possibile male di me stesso», 28); ma la necessità di essere veritieri si scontra con l'impossibilità novecentesca di esserlo sino in fondo, sia per un limite di consapevolezza («Mentre scrivo queste righe, so perfettamente che nessun uomo può mai essere sincero con se stesso») (151), sia perché le strade del pensiero e della scrittura sono accidentate («quanto dirò nel capitolo successivo è probabilmente completamente falso») (190). D'altro lato, nel momento stesso in cui recupera con forza uno degli schemi principali dell'autobiografia classica, cioè quello della conversione, Bordini si mostra incerto sulla sua effettività. Avvicinandosi al finale, sembra si colgano i segni di una futura *metanoia* («solo ora mi rendo conto che questo romanzo è la fine della mia morte vivente e probabilmente l'apertura di una nuova vita») (193). Eppure, il corso del libro era un altro. Non che non si registrino mutamenti e svolte; eppure sono sempre messi in dubbio. Che narri la vita pubblica o privata, Bordini segue uno schema impietoso in cui alla fiducia nel cambiamento seguono l'autocritica e la demistificazione: è qui, appunto, che si innesta la confessione, intesa come consapevolezza tardiva sul «senso del fallimento della *propria* vita», ovvero sull'«essere stato sempre in definitiva un Ebreo errante» (190) (cioè appunto quel soggetto scentrato di cui dicevo). Al peccato di fronte a Dio e al reato di fronte alla Legge, la confessione laica di Bordini sostituisce l'errore davanti alla Storia e l'inconsapevolezza di sé (ma rimediata dalla scrittura); non c'è neppure il pathos del segreto svelato o del gesto vergognoso portato alla luce: c'è semmai l'acquisizione della vista dopo essere stati ciechi. La confessione è dunque un atto di conoscenza che si compie *post festum*: la formula «solo ora mi rendo conto» (126; 193) implica che la scrittura è scoperta della verità, ma non ci dice se le verità serva a qualcosa o a qualcuno.

Anche il grande amore per B., al quale il libro è dedicato, è negato sia all'inizio («Ho narrato la storia di un uomo che cercava l'amore ed era in sostanza incapace, anche se in apparenza era ben capace, di amare qualsiasi persona») (28) sia in conclusione («Io non amavo B., come non ho amato nessuna donna in verità, come non ho amato mai nessuna donna») (181); se non bastasse, attraverso l'autoaccusa Bordini svela un intero immaginario maschile, diviso fra idoleggiamento e misoginia:

La mia malattia sociale consisteva nel fatto della piena sottomissione nei confronti della donna, nel timore morboso di farle un dispiacere, e contemporaneamente nelle fantasie sadiche in cui la donna è vista come un oggetto, ma la cui caratteristica principale è il fatto che la donna vagheggiata mi ama senza pretendere da me amore, e può essere cambiata in qualsiasi momento. (151)

Quanto alla militanza, sembra inizialmente che l'adesione al partito dia un'identità («Finalmente ero qualcosa: un Soldato») (133) e soprattutto che, di fronte alla grandezza della causa rivoluzionaria, il disagio individuale scompaia («I miei problemi li vedevo risolti nei problemi di tutta l'umanità. E decisi di diventare comunista. [...] E pian piano cominciai a cambiare veramente») (100). Ma ben presto, si svela l'illusione. La politica è l'alibi per annegare nell'«oblio di se stessi»: «Nell'impeto millenaristico che ci animava smisi completamente di occuparmi di me stesso» (122). Il mito dell'intellettuale che va verso il popolo e la realtà viene rovesciato in «un voler evitare il confronto con il mondo» (124), in una «fuga nel reale, o nelle ombre profonde del reale» (101); del resto, se «tra il programma politico e il sogno non c'è molta differenza» (123-24), allora tra pensiero e azione rischia di esserci uno scollamento irrimediabile.

La delusione di fronte alla politica è così forte da determinarne l'abbandono; ma questo abbandono spinge a cadere di nuovo, ambigualmente, nel mito della conversione e della rinascita:

io voltaí completamente le spalle alla Politica e imboccai completamente una strada diversa, e in questa maniera attuavo la mia resurrezione o la continuazione della mia morte vivente. Fu in definitiva in occasione di quel cataclisma, sospinto dai venti della storia, e probabilmente senza rendermene conto, e forse stanato dal tanfo di morte che c'era là dentro, che io, che avevo sempre vissuto maledicente e urlante nello spazio che stava sotto il pavimento di Legno, mi issai con la forza delle braccia e sporsi tutta la testa sopra il pavimento, e mi misi a guardare stralunato il mondo che c'era al di sopra del pavimento di legno, per poi strisciarmi sopra cercando nuovi nascondigli. E la politica rimase da allora sempre per me un incubo, qualcosa che tanto profondamente mi aveva toccato da odiarla per tutta la vita – un mio amico poeta diceva una volta stai zitto tu che sei un ex – e il fatto di odiarla significa che non l'ho superata. Comunque le voltaí le spalle, e questo significò per me bene o male l'inizio di una nuova vita, o di nuove reincarnazioni; ed è per questo che io dico che sono nato due volte. (144)

Davvero questa seconda nascita è una rigenerazione? La «resurrezione» è forse indistinguibile dalla «continuazione della [...] morte vivente»; l'uscita da un metaforico anfratto non porta all'aria aperta, ma alla ricerca di «nuovi nascondigli»; la persistenza dell'odio indica un mancato superamento, e quindi una cesura con il passato falsa o incompleta. Il mito della seconda nascita viene decostruito, perché è appunto la seconda nascita a tagliare in un prima e in un dopo l'identità, e quindi a disgregarla. Anziché comportare nuove acquisizioni, la *metanoia* sancisce perdite irreparabili:

Questo fatto del ricordo non mi dà requie. Dà un senso di lacerazione aver vissuto un'altra vita, chiaro, nel senso che è stata veramente un'altra reincarnazione, e dà un senso nebuloso, confuso: è una di quelle esperienze che non si possono fare molte volte nella vita, sotto pena di una completa scissione, e che non augurerei a nessuno. Dà veramente la sensazione di essere morti e di essere poi rinati, ma ad ogni nuova morte e ad ogni nuova nascita si è sempre un po' meno vivi, qualcosa è rimasto dall'altra parte, non la si può portare con sé. (176)

È l'idea stessa di esperienza a venir meno, e con essa la stessa possibilità di una confessione e di un'autobiografia che siano qualcosa di diverso da una registrazione di fallimenti: «È per questo che sto scrivendo: non per riannodare l'esperienza, per riannodarla, ma per dimostrare a me stesso, inequivocabilmente, che non c'è stata esperienza» (32). Nessuna assoluzione, qui: nessuna salvezza.

Il senso di fallimento o di sconfitta accomuna Trevisan, Albinati e Bordini (come pure Falco; molto più ambiguo è Piccolo); ed è tutte le volte un fallimento o una sconfitta anche di tipo storico, in genere – anche se ha una posizione (a)politica a sé Trevisan – legato ai miti emancipatori della cultura di sinistra, riguardino il lavoro, la parità di genere o il progresso della società. La relazione fra individuo e società, vicenda privata e destini generali è risolta in modi differenti, più o meno riusciti, ma c'è sempre; e in ogni caso, la confessione non ha effetti pratici o politici: diventa semmai lo strumento di uno storicismo disforico. Ma che ne è della confessione quando rivendica il valore di un'esperienza che sarà certo condivisibile, ma resta in primo luogo individuale?

4. EMOZIONI. CONFESSIONI DELLA VITA PRIVATA

Torniamo al *memoir* o ai suoi paraggi, e spostiamoci appunto verso scritture al cui centro stanno vicende private a dominante emotiva. Penso a testi come *Rondini sul filo* di Mari (1999), *Volevo essere una farfalla* di Marzano (2011) (mentre *Stirpe e vergogna*, del 2021, pur restando un racconto autobiografico, va verso la Storia, poiché si misura con la scoperta che il nonno dell'autrice, magistrato, era un fascista convinto); *Dove troverete un altro padre come il mio* di Campo (2015); *La più amata* di Ciabatti (2017); *La straniera* di Durastanti (2019); *Splendi come vita* e *Dove non mi hai portata* di Calandrone (2021 e 2022); *Il fuoco che ti porti dentro* di Franchini (2024). A eccezione di Mari, questi libri narrano la relazione fra chi scrive e la propria famiglia, o più direttamente un genitore: è una scelta molto diffusa nella narrativa degli ultimi anni, ma qui acquista rilievo proprio dal valore di confessione che è dato al racconto. La voce autobiografica si presenta come sincera, o quanto meno non siamo indotti a dubitarne: il narratore è insomma attendibile perché il patto di veridicità appare naturalizzato, cioè chi scrive asserisce la propria sincerità come un dato fuori discussione, o neutralizzato, cioè la sincerità non è oggetto di dichiarazioni esplicite ma appare scontata. Mentre nelle confessioni sulla vita pubblica si chiedeva al lettore di muoversi tra adesione e distanza, qui si chiede empatia, quando non un'identificazione vittimaria (D'Angelo). La narrazione va spesso alla ricerca di un'utilità terapeutica, intesa sia come cura di sé, sia come condivisione delle proprie esperienze, che acquisiscono un valore esemplare. Non è detto che la terapia abbia pieno successo: circola anzi una certa retorica sulla precarietà del soggetto e sull'accettazione dei propri limiti, così come una certa mitizzazione del trauma e dell'infanzia; ma in ogni caso, la scrittura tende a diventare un atto simbolico di risarcimento o di riscatto.

Tra questi testi, ne scelgo alcuni di tendenze diverse. Il primo è *Volevo essere una farfalla*, il cui titolo, nella facilità della metafora, è confermato da un sottotitolo che dichiara una pedagogia fondata sull'esperienza soggettiva e che sembrerebbe aver risolto i dubbi di efficacia delle confessioni di fallimento: *Come l'anoressia mi ha insegnato a vivere*. Sarebbe impertinente qualunque sospetto di invenzione narrativa, di riadattamento della realtà o peggio di menzogna: il patto con il lettore neutralizza, mettendolo fuori campo, il problema dell'attendibilità, perché l'autrice chiede un'assoluta adesione alle proprie parole, anche nei salti d'umore e nelle incongruenze, che trascrivono la realtà di stati psichici contrastanti e sono per questo marche di autenticità. La volontà di far coincidere scrittura e vissuto, e quindi scrittura e verità, è così decisa da inibire il giudizio del lettore: da un lato, l'unica forma di distanza che sia ammessa è quella che la stessa locutrice ha nei propri confronti, quando guarda dal presente della scrittura la sé del passato (ma spesso, è piuttosto la coincidenza a essere rivendicata); dall'altro, ogni insoddisfazione sul libro diverrebbe un giudizio sulla persona reale che l'ha scritto, in modo tale che il lettore si troverebbe preso nella trappola di una posizione insostenibile. Scritture come queste contestano sino ad annullare l'autonomia estetica. Sarebbe semplicista espellerle dai confini del letterario: di fatto, quale che ne sia il valore, portano alle estreme conseguenza un'estetica contemporanea che appunto tende ad abbattere quei confini, che nelle arti visive ha trovato le sue forme nella performance e che nella scrittura attribuisce un ruolo centrale alla non fiction e alla confessione.

Volevo essere una farfalla ha una struttura rapsodica, accumulativa e debole, ma queste mancanze sono rivendicate come una scelta («Voglio seguire la mia musica interna. Almeno se sbaglio, sbaglio da sola») (Marzano, *Volevo essere una farfalla* 39); lo stile è anchilosato su alcun tic per altro diffusi nella prosa di oggi, come la paratassi, l'abuso di sintassi nominale, l'isolamento delle subordinate tra punti fermi, l'anafora, le metafore stereotipate o incongrue e, per rispondere a una retorica dell'intensificazione, risulta insieme enfatico ed elementare; il pensiero cede volentieri a generalizzazioni dubbie sul senso della vita o dell'amore, salvo protestare contro l'arroganza di universalizzazioni abusive (un esempio che vale come riepilogo, ad apertura di pagina: «La vita non è un'avventura meravigliosa. Come raccontano le fiabe e i film. Che pure mi piacciono tanto e continuano a farmi commuovere. La vita non è meravigliosa. È difficile, piena di inceppi, faticosa. Talvolta anche deludente. Ma è un'avventura...») (215). Eppure, chi avanzi queste riserve si trova messo con le spalle al muro dalla sofferenza del soggetto e dall'obiettiva gravità di quanto viene raccontato (in particolare, sull'anoressia, sul tentativo di suicidio, sul rapporto con un padre esigente sino all'ottusità): è certo facile il luogo comune contro i ricatti emotivi fondati sul dolore realmente patito e sul vittimismo; ma, ahimè, come negare che i ricatti emotivi (e quindi morali) siano strategie messe in atto con dispiego di strumenti retorici? Resta il fatto che la natura di confessione di *Volevo essere una farfalla* è esaltata dai suoi stessi limiti: all'esibita sincerità sulle materie più private, corrispondono l'autoindulgenza (presentata come un traguardo) e un atteggiamento agonistico sino al risentimento contro il padre, contro gli uomini che non capiscono, contro chi giu-

dicherebbe superficialmente e dall'esterno; la psicoanalisi, spesso chiamata in causa nonostante l'avversione alle diagnosi generali, paradossalmente cancella l'inconscio, e diventa un'altra fonte di verità unidimensionale, a disposizione di chi scrive e a fondamento del suo sapere; ne emerge un soggetto estremamente fragile e a tratti contraddittorio nonostante l'asserita accettazione di sé, che oscilla tra ricerca di consenso e orgoglio della propria eccezionalità.

Cercano l'intensificazione anche i libri di Calandrone, che fa fruttare le sue esperienze poetiche e condivide qualche occasionale tratto stilistico con Marzano; ma in genere, pur non puntando di meno sul coinvolgimento emotivo, è più scaltrita e matura. *Splendi come vita* è un racconto scandito per date: la vicenda della relazione di Maria Grazia con i genitori adottivi, dopo il suicidio dei genitori biologici, può accogliere sullo sfondo fatti e personaggi della vita pubblica o politica, intrecciandosi con quelli. Questo principio di oggettività disciplina la riflessione e il soliloquio, che mirano all'intensità lirica o sapienziale, ma non si espandono come in *Volevo essere una farfalla*. Alla logica del tempo che progredisce e che è riattinto dalla memoria nella sua distanza si affianca un tempo interiore che permane immutato («ormai ho consuetudine coi miei modi interiori e ricordo con viva e smagliante esattezza l'interminata ossessione della mia infanzia, invece terminata») (Calandrone 15). La scrittura continua una «leggenda familiare» (28) che trasforma il padre e la madre in Padre e Madre e che individua i propri miti fondativi («Sono caduta nel Disamore a quattro anni, quando Madre rivelò Io non sono la tua Mamma Vera») (13). Così, operano due forze contrastanti: da un lato, c'è quanto di spiacevole, imbarazzante e doloroso la confessione porta alla luce, a partire dalla confessione originaria, in cui Madre rivela appunto di essere madre adottiva, sino a tensioni e dissapori che arrivano a una denuncia (ingiusta) per percosse contro la figlia; dall'altra, c'è la capacità salvifica della scrittura. Questa appare in primo luogo nel passato della storia:

Allora, scrivo poesie. Parole come leve, martelli, frecce puntate a qualcosa che vibra e non ha nome o parola. Musica originaria che, a tratti, mi pare di sentire. Questa grande armonia significativa mi orienta. Fabbro e forgiò al fuoco dell'Inferno senza dolore, forgiò col fuoco stesso dell'Inferno. Ho trovato la pietra filosofale, l'officina alchemica dove ogni dolore viene ridato al mondo come bellezza. Bussole e armi dei disarmati sono, le parole (117);

ma già l'uso del presente verbale fa capire che quel potere può agire anche nel presente del discorso. La scrittura preserva infatti il tempo del deperimento («Le parole ricordano tutto, quello che non sappiamo di ricordare») (9); ma soprattutto consente l'accesso al senso, illuminando l'esistenza («Niente come la vita luccica e splende contro il fondale buio dell'Universo, chiede al buio meraviglia») (116). Eppure, anche la rappresentazione e il privilegio dell'io non sono privi di incrinature. Cripticamente, Calandrone giustappone due asserzioni che suonano opposte: «Sentito l'imperdonabile oscenità dell'io. L'io ha valore soltanto quando è tuo» (121). Alla vergogna per l'autoesposizione e per i limiti del soggetto risponde una protesta di intimità con sé stessi che, quando si compie, conduce al pieno possesso di sé. È il mito rousseauiano dell'autenticità che la confessione costruisce e, con il suo essere pubblica, nega (Carnevali).

La più amata intreccia più esplicitamente privato e pubblica. «Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho quarantaquattro anni e non trovo pace. Voglio scoprire perché sono questo tipo di adulto, deve esserci un'origine», dichiara l'autrice; e aggiunge: «Scrivo di mio padre e mia madre, ricostruisco la storia di famiglia per arrivare a me» (Ciabatti 225). Primario dell'ospedale di Grosseto, Lorenzo Ciabatti viene da una famiglia ricca, frequenta presidenti del consiglio e ministri, si dice sia stato ricevuto da Reagan e ha fama di benefattore; ma appare presto «calcolatore, vendicativo, amante del potere» (26). Il suo ritratto è tutto connotato emotivamente dal punto di vista della figlia, che lo accusa di averla resa «anaffettiva, discontinua, egoista, diffidente, ossessionata dal passato. [...] colpa tua, solo colpa tua, papà» (34). Eppure, analogamente a *Stirpe e vergogna*, la ricerca non riguarda solo la privatezza del soggetto, che esibisce impietosamente i propri difetti e ripercorre la propria vicenda da bambina viziata, idolatra del padre e capricciosamente arrogante per i propri privilegi, a «ragazzina disturbata» (202), sempre più insoddisfatta di sé e degli altri. La scena non è solo familiare: dopo la sua morte, Teresa «scopre chi era davvero suo padre: massone, gran maestro della Loggia di Firenze, prescelto a vent'anni dalla massoneria di Siena per stringere rapporti col potere americano, da cui gli anni a New York e la specializzazione. Uomo senza scrupoli, ateo, bugiardo, fascista» (223). Questa, che il testo presenta come verità, non è però incontrastata. Familiari e conoscenti non danno credito a Teresa, giudicandola «squilibrata, sopra le righe», «pazza» (224); e il racconto stesso non nasconde le proprie difficoltà. Nella storia, in misure diverse, tutti mentono: il padre, la madre, Teresa stessa; nel discorso, per largo tratto l'autrice, proprio perché non nasconde affatto i propri dubbi nella ricostruzione del passato e le lacune che non riesce a colmare, appare invece attendibile. Ma questa sincerità (che risponde alla dominante della verità) vacilla nelle ultime pagine: «Scrivo, ricordo, invento», dice proprio quando narra l'inizio della stesura della *Più amata* (225). In effetti, nel corso del libro non mancano segnali di finzionalità (Gambella 23-27): circostanze e dialoghi possono avere una precisione da romanzo, e soprattutto non è infrequente la focalizzazione interna sulla madre o sul padre; quanto alla voce, come già in Marzano, il soggetto oscilla fra la consapevolezza *ex post*, che orienta tutto il racconto verso la delusione e l'elaborazione del lutto simbolico per la morte del Padre Ideale, e l'impressione di essere prigioniera del passato («Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho quarantaquattro anni. Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho dieci anni, nove, otto, sette, sei, non mi sono mai mossa da lì») (226). A differenza di quanto accade in Calandrone e più precariamente in Marzano, Ciabatti non attribuisce alla scrittura poteri risolutivi. L'autoritratto finale non consente riabilitazioni («Mio fratello gemello [...] mi considera una squilibrata, e forse lo sono: agitata, sospettosa, inquieta, anaffettiva, mai andata sulla tomba dei miei genitori (l'ho detto?), interrotti i rapporti con il resto della famiglia [...]. Egoista, superficiale, asociale») (216). Soprattutto, cade qualunque pretesa infantile di eccezionalità e la narratrice non può neanche vantare la grandezza del proprio dolore: «Non sei migliore, non hai sofferto più del resto dell'umanità» (227).

L'ultimo esempio in questo ambito è *Il fuoco che ti porti dentro*. Franchini è uno scrittore non finzionale sin dagli esordi, ma mai come in questo libro ha insistito sulla confessione. Il racconto è dedicato alla madre Angela, di cui è proclamata in incipit la sgradevolezza: «Benché da molti sia considerata una bella donna, mia madre puzza»; né si possono avere dubbi sui sentimenti del figlio: «La detesto da sempre» (Franchini 7; 9). Sembrerebbe il conflitto tra figlio e genitore del sesso opposto che abbiamo incontrato in Marzano e Ciabatti. Invece, mentre Marzano e Ciabatti accusano il padre della loro infelicità, Franchini evita il vittimismo – e viene il sospetto che questa differenza dipenda, in ciascuno dei tre, da stereotipi di genere (vittime le donne, combattivi gli uomini). L'odio di Antonio è anzi frontale, e le liti sono insieme una reazione furibonda, un tentativo inutile di ribellione e una replica di tare familiare ereditate:

Ho più di sessant'anni e ancora, quando litigo con Angela, mi adiro come da ragazzo, anzi peggio, perché adesso il mio è un livore nero, una rabbia densa e quintessenziale. L'affronto come lei aggrediva sua madre, nello stesso modo stridulo, irrancidito dal tempo, ma peggio di lei perché all'avversione generata dall'abitudine e dall'insofferenza io aggiungo il disprezzo intellettuale. Ne detesto il qualunque, il razzismo, il classismo, l'egoismo, l'opportunismo, il trasformismo, la mezza cultura peggiore dell'ignoranza, il rancore, il coacervo di mali nazionali che lei incarna in blocco, nessuno escluso, al punto da essermi convinto che se c'è una figura simbolo degli orrori dell'Italia, una creatura di carne e ossa che tutti li racchiude, questa è Angela, mia madre. (134-35)

È uno dei passi in cui emergono più direttamente la forza e i limiti del libro: se infatti la promozione della madre a incarnazione dei mali di un'intera nazione può essere letta come un segno di esasperazione di Franchini personaggio, in cui Franchini autore non si riconosce, resta un'enfasi sui sentimenti negativi che è il vero centro della confessione: un centro scandaloso (odiare la propria madre!) e insieme, per i suoi eccessi, sospetto di un cattivismo di maniera, alla Walter Siti. Il narratore proclama un'ostilità netta, irrevocabile: «Mi fa schifo chi mi ha messo al mondo»; e poi: «da sempre io mi vergogno di mia madre» (Franchini 78-79); di modo che l'unico modo per sottrarsi al contagio è dichiararsi lontano ed estraneo («ma io che c'entro con questa donna? che cos'ho da spartire con queste carni dalle quali sono uscito e dalle quali tutto mi separa?») (50). Ma come spesso in queste scritture, il passato ritorna e sembra avere la meglio sul presente. Beninteso, il narratore non si riconosce nell'«educazione a rovescio» della madre, i cui valori sono espressi «in una forma riprovevole o sono disvalori veri e propri» (9). Eppure, il legame negativo permane. In una scena violenta perché sembra escludere la pietà dalla rappresentazione del corpo materno in sfacelo e ormai prossimo alla morte,

la badante Flor, accovacciata, la pulisce in mezzo alle gambe con una spugna. L'asciuga da dove sono uscito io senza gratitudine e senza tenerezza, e che senza tenerezza ho ricambiato. Chi ha cominciato per primo? Certo io, che di sicuro non sono stato il bersaglio iniziale del suo malessere, mentre lei lo è stata del mio. È sempre stata fiera del suo culo, non era soddisfatta della faccia ma del culo sì, e ancora conserva, nel crollo della carne morente, un vago accenno di rotondità nei fianchi. La guardo e mi viene da associare la sua carne nuda all'estraneità che ho sempre provato davanti alla *Lettera alla madre* di Quasimodo, quel «*mater dulcissima*» che commuove il Prete quando la recita... (188-89)

Diversamente da Marzano e Ciabatti, che semmai si accusano di insufficienza, Franchini parla di colpe reciproche; e in più, la scoperta del corpo materno, insieme indifeso, degradato e non dimentico di una passata sensualità, induce a una presa di distanza anche più ferma. La diagnosi complessiva sul rapporto tra Antonio e Angela e la confessione ultima non tardano: «Alla fine la sua tragedia è questa, non essere capace di dimostrare l'amore. E forse è anche la mia» (202). Questa mancata empatia tra i personaggi è il segno che Franchini non cerca l'empatia del lettore, o tutt'al più cerca un'empatia negativa (Ercolino e Fusillo). È vero che il giudizio sulla madre si fa progressivamente meno univoco. Nella seconda parte, quando ormai anziana si trasferisce a Milano, gli altri le riconoscono a più riprese simpatia e vitalità, costringendo Franchini a correggersi, per ribadire poi la propria avversione (Franchini 102; 120). Queste oscillazioni introducono un principio di polifonia nel monologismo della confessione, contraddicendo il discorso del narratore e facendone vacillare la piena attendibilità (ma davvero Angela è così bizzosa e volgare come dice?); anche se, alla fine, è il suo punto di vista a prevalere. E così, nemmeno di fronte alla bara si può cedere alla commozione o all'indulgenza:

Mia sorella è andata, all'alba, alla morgue, prima che chiudessero la bara. Mi ha detto: «Sono andata, l'ho vista. Sapessi com'era bellina. L'hanno preparata così bene...» Anche questo appuntamento con lei, «bellina», l'ho perso. Angela non è bellina, è tutto ma non bellina, può essere stata tutto tranne che bellina. È la mia madre senza tenerezza, la mia madre senza grazia, la mia madre di rabbia e furia. (211)

Come *La più amata*, *Il fuoco che ti porti dentro* rifiuta di fare della scrittura una terapia o uno strumento di riconciliazione; e d'altra parte, proprio per l'esibizione di sentimenti negativi, nemmeno è una scrittura autoapologetica: il figlio non può riappacificarsi né con la madre né con sé stesso. A differenza di quanto accade in Marzano, Ciabatti o Calandrone, la scrittura non è nemmeno una scoperta dell'identità della madre, che, pur nell'«incoerenza più profonda» (46), è presente tutta e subito alla coscienza del figlio e al lettore. Nessuna traccia, del resto, del mito di una felicità simbiotica perduta, o di un trauma fondativo.

La confessione di Franchini è insomma integrale ma inceppata, visto che ignora assoluzioni e conversioni. Anche per questo, la riflessione metaletteraria finale è volutamente ambigua:

Un romanziere non ha cose che non sa perché le inventa, e se sembra che non sappia qualcosa è perché finge. Un memorialista può ignorare l'attendibilità di ciò che non lo riguarda direttamente perché filtra tutto attraverso i propri occhi, e la preoccupazione più importante per lui è restituire un vivido ritratto dell'anima sua. Chi vuole tentare di capire una persona vera essendo consapevole che conoscere veramente non è possibile e che la persona reale gli sfuggirà comunque, può provare a raccontarla come il personaggio di un romanzo, che è poi ciò che tutti siamo, alla fine, a patto di trovare uno che in un romanzo ci metta. (214)

Nella realtà, gli altri non ci sono mai accessibili fino in fondo: per raccontarli, siamo quindi costretti a inventare almeno qualcosa e a trasformarli in personaggi di romanzo; ma questa trasformazione non è esclusiva della letteratura, perché sta già nella comune esperienza del mondo. //

fuoco che ti porti dentro finisce dichiarando che la confessione è comunque un discorso su di sé (lo scrittore intende «restituire un vivido ritratto dell'anima sua»), che alla verità si arriva attraverso l'immaginazione, e che la non fiction è sempre anche fiction.

L'ultimo caso che analizzo in questo campo è *Rondini sul filo*. Siamo vicini all'autofinzione, a patto di pensare non a un gusto deliberato dell'invenzione accanto e contro il racconto veridico (che è semmai quanto accade in *Leggenda privata*), ma alla necessità di velare una storia da un'urgenza emotiva altrimenti incontrollabile. È il racconto di una gelosia retrospettiva divorante: Mari si nomina esplicitamente (128); non nomina invece mai l'ex moglie e scrittrice Romana Petri, che quella gelosia suscita e che però, come suo padre Mario, basso-baritono e attore, è facilmente riconoscibile; compaiono poi altri personaggi pubblici (Giorgio Manganelli, per esempio), mentre non vengono dati elementi per identificare gli altri partner di Romana, oggetto di odio e contumelie. Il libro è «un lungo monologo autonomo alla Joyce» (Scarfone 31) subito presentato come «delirio» (Mari 5), da intendere non solo come discorso di un uomo del suolo dostoevskiano, «malato» e incattivito (27), ma come referto di un disagio sul quale viene riferita una diagnosi medica esatta di «nevrosi ossessiva con spiccata tendenza iterativo-compulsiva e presenza di aspetti psicotici» (225), che enfatizza i tratti di eccentricità patologica che abbiamo già riscontrato in altre confessioni. Eppure, la psichiatria non serve a giustificare il narratore-protagonista: consapevole della propria follia, ne è comunque dominato e le dà voce nella scrittura che, in questo modo, non può o non vuole essere riparazione o catarsi. Al contrario, Mari deve registrare il proprio fallimento («una vita vissuta nell'orgoglio del mio 188 q.i., adesso lo sto sperperando...»), dichiararsi consapevole di aver ceduto a un «patetismo» ridicolo, arrendersi al proprio disturbo («il mondo avrà sempre per me i confini della vagina, io lì dentro ossessionato a sognare...») (227; 307; 306). L'autoapologia non è del tutto esclusa, ma finisce per confermare il quadro psicopatologico (ed è un evidente calcolo di scrittura), impegnando il soggetto in un discorso affannoso e gesticolante, simile a quello dell'uomo del sottosuolo che, pur chiuso in sé stesso, ha introiettato le parole degli altri contro cui combatte una lotta spossante ma irrinunciabile. La confessione, non riuscendo a essere una difesa efficace, inscena così un conflitto potenziale o esplicito con i lettori; e la dominante emotiva invade il testo, in cui l'incapacità di autocontrollo è anche un effetto retorico costruito ad arte e l'occasione di irati esercizi di stile (uno, virtuosistico, in Mari 315-16). Ecco allora il protagonista rappresentarsi come uno pseudo-eroe avvelenato dai libri («mi sono plutarchizzato, nella letteratura, wertherizzato, negli amori impossibili...») (77); oppure farsi accusare gaddianamente da censori superciliosi di essere uno scrittore inutilmente pretenzioso e di aver plagiato Céline («con tutto quel che m'han detto, decadente, barocco... stucchevole giocolatore del verbo, bizantino amorale... libresco, pseudoespressionista, goliarda! e adesso, udite, scopiazza!») (113).

La difesa positiva dello stile non viene però pronunciata, e non potrebbe portare a una difesa dei comportamenti: di tutta la cultura e la padronanza della letteratura che l'*auctor* esibisce, l'*agens* non ha saputo ricavare nulla («tutto! le mie letture i miei amori abiurato! rinnegato! tra-

dito!») (109). Mentre si confessa al proprio pubblico, Mari non chiede perciò empatia e nemmeno comprensione («Esagerato, direte... che faccio scene da tanta galera... oh, che si dica! si cerca il compianto di nessuno noi! sicuro che mi compiango da me, sto dolore...») (124); al contrario, provoca con sfacciataggine:

scene tra Crebillone e Restivo, è questa la storia... son prevedibile, trito? frega niente di niente! mi leggete per veder come io la penso mi pare, dunque subite! marciumi cerebrali, cristallizzazioni, rituali ossessivi, stiamo ben parlando di questo, c'è mica altro nel sesso, dunque prendere atto! (116)

La confessione irride il pentimento, non crede in alcuna espiazione, non ha da offrire né esempi edificanti né consolazioni.

E tuttavia, questa teatralizzazione del microdialogo bachtiniano rivela come il soggetto sia meno murato in sé stesso di altri soggetti inclini a confessioni vittimistiche o riparatrici. Mari respinge le accuse dei critici; ma quando prova a fare lo stesso con la ex moglie, non sembra riuscirci. Deve anzitutto riconoscere che la vera lotta, secondo gli schemi di Girard, non è con lei, ma con i rivali che, avendo agito nel passato, hanno già vinto («passa in secondo piano l'amata, conta più mica tanto... è un duello all'ultimissimo sangue! ciò che l'altro ha goduto, ti è tolto! ciò che l'altro ha toccato, è veleno!») (Mari 53). E soprattutto, riporta il punto di vista e le accuse di lei, che si ribella alla persecuzione della sua gelosia e alla quale lui per primo non sa dare torto («ricominciava a insultarmi... porco! nazista! ero greve! greve sì, lo ammetto, colpa della mia sofferenza... tutto l'accumulo dei rimpianti, mi sono marciti dentro...») (23). Il tentativo di screditare la donna, che nasconde o nega relazioni trascorse, c'è; eppure, fallisce sia per la logica viziosa che rivela («basta poco, a tradire...») (85), sia perché non possiamo dimenticare che ci sta parlando un «pazzo! nel senso clinico del termine! un monomaniaco deliro» (97).

In questa psicomachia, il rapporto fra letteratura e verità acquista uno statuto particolare. È già rivelatore l'episodio in cui Mari legge un racconto di Petri, crede di trovarci la confessione di un tradimento, e si fa svillaneggiare da lei come uno sprovveduto che prende le metafore alla lettera («E tu saresti uno scrittore? [...] bello scrittore! innamorarsi di uno scrittore per sentire di questi discorsi! deficiente!») (17). Il narratore non può cancellare il sospetto che la finzione dica comunque la verità, e addirittura una verità di ordine empirico: teme, cioè, che le figure siano il lasciapassare per rivelare la verità mascherandola appena. Così, Mari si trova a oscillare tra due poli opposti. Da un lato, invita i lettori a verificare l'esattezza delle sue ricostruzioni («chiedete, prendete le vostre informazioni se avete dei dubbi, mi direte poi se son storico vero!») (74); oppure attribuisce al suo libro il potere della rivelazione («il Vito non ha mai saputo nulla, se leggerà questo libro lo scoprirà qui...») (205). Dall'altro lato, nel delirio paranoide della gelosia rivendica il diritto alla fantasia, come il romanziere di Franchini ma questa volta (all'opposto di Franchini) con l'intenzione deliberata di trasgredire i limiti imposti dalla realtà: «io sono uno che il passato lo sente, mica sempre ho bisogno dei dati... li immagino!» (221). Ma dal punto di vista dell'uomo del sottosuolo, questa opposizione scompare. Poiché la confessione è confessione di sé, tutto

parla del soggetto: i dati di realtà come l'immaginazione. Questa pretesa, naturalmente, non può avere ascolto fuori dell'egomania di chi scrive: la dialogizzazione del testo è il segno di questa consapevolezza.

5. COAZIONI

Viviamo nell'ossessione della verità: la comunicazione di massa e i social ci parlano di verità occulte che vanno svelate tra indagini e teorie del complotto, e insieme di verità subito e tutte disponibili in una sovraesposizione almeno apparente – apparente, perché sottoposta a filtri che la manipolano e la falsificano. La presa diretta sembra non riuscire mai ad afferrare il proprio oggetto. Viviamo dunque nel continuo sospetto della menzogna. Le confessioni letterarie rispondono a queste sollecitazioni, sia che rinnovino le antiche poetiche del «vero condito in molli versi», sia che rinviano la perplessità novecentesca secondo cui, come diceva Kafka, «confessarsi è mentire», sia che cerchino di reagire a un'angoscia di derealizzazione, sia che si gettino nelle contraddizioni dell'estimità, divisa fra culto dell'intimo come luogo dell'autentico ed esibizionismo. Quello che condividono è l'idea che non esista nessuna verità fuori del coinvolgimento di un soggetto che la pronuncia, si nomina, si rivela. L'attuale successo della non fiction rivela una coazione alla verità: si può credere, ingenuamente, di dirla tutta; si può essere consapevoli di quanto sia difficile pronunciarla; ma non ci si sottrae al suo richiamo. Prima di tutto, appunto come mostrano i social, confessarsi è cercare di esistere.

BIBLIOGRAFIA

Albinati, Edoardo. *La scuola cattolica*. Einaudi, 2016.

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, 1994.

Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, 1989.

Bordini, Carlo. "Memorie di un rivoluzionario timido." *Difesa berlinese*, a cura di Francesca Santucci, con un saggio di Guido Mazzoni, Sossella, 2018, pp. 25-216.

Büttgen, Philippe. "Aveu et confession." *Foucault, les Pères, le sexe: Autour des Aveux de la chair*, a cura di Philippe Büttgen et al., Éditions de la Sorbonne, 2021, pp. 85-107.

Calandrone, Maria Grazia. *Splendi come vita*. Ponte alle Grazie, 2021.

—. *Dove non mi hai portata*. Einaudi, 2022.

Campo, Rossana, *Dove troverete un altro padre come il mio*. Ponte alle Grazie, 2015.

- Carnevali, Barbara. *Romanticismo e riconoscimento*. Il Mulino, 2004.
- Ciabatti, Teresa. *La più amata*. Mondadori, 2017.
- D'Angelo, Paolo. *La tirannia delle emozioni*. Il Mulino, 2020.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità*. Il Mulino, 2014.
- . “Egofonie. Spazi dell’io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti”. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti, Transeuropa, 2016, pp. 231-248.
- . “Ipermodernità dieci anni dopo. Verifiche sulla prosa italiana”. *Moderna*, vol. XXVI, n. 1, 2024, pp. 17-36.
- Durastanti, Claudia. *La straniera*. La nave di Teseo, 2019.
- Ercolino, Stefano e Massimo Fusillo. *Empatia negativa*. Bompiani, 2022.
- Falco, Giorgio. *Ipotesi di una sconfitta*. Einaudi, 2017.
- Franchini, Antonio. *Il fuoco che ti porti dentro*. Marsilio, 2024.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde*. Corti, 2017.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction, précédé de Introduction à l’architexte*. Seuil, 2004.
- Gambella, Sara. “Il romanzo di famiglia italiano iper-contemporaneo: tra *autofiction* e *Bildungsroman*.” *Enthymema*, n. 37, 2025, pp. 19-34.
- Giglioli, Daniele. “L’autore è l’eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana.” *Il Verri*, n. 55, 2014, pp. 5-28.
- Marchese, Lorenzo. *L’io possibile. L’autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*. Transeuropa, 2014.
- Mari, Michele. *Rondini sul filo*. Mondadori, 1999.
- Marzano, Michela. *Volevo essere una farfalla*. Mondadori, 2011.
- . *Stirpe e vergogna*. Rizzoli, 2021.
- May, Georges. *L’autobiographie*. PUF, 1979.
- Piccolo, Francesco. *Il desiderio di essere come tutti*. Einaudi, 2013.
- Savettieri, Cristina. “Il saggismo ambiguo della *Scuola cattolica*.” *Allegoria*, n. 76, 2017, pp. 125-36.

Scarfone, Gloria. “Anatomia dell’adulterio. Focalizzare il desiderio femminile, rinegoziare lo spazio dell’etica (su Parise, Mari e Carrère).” *Morale della fabula*, a cura di Stefano Ballerio, Biblion, 2023, pp. 15-38.

Tisseron, Serge. *L’intimité surexposée*. Ramsay, 2001.

Trevisan, Vitaliano. *Works*. Einaudi, 2016; ed. digitale.

Zatti, Sergio. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell’autobiografia occidentale*. Quodlibet, 2024.