

IL PROBLEMA DELL'OMBELICO

Contro la finzione

— di ANDREA CORTELLESSA —

È sempre in agguato la celebre questione dell'ombelico, del guardarsi l'ombelico». Così Emanuele Trevi, già vent'anni fa, in uno dei suoi primi libri "in prima persona", *L'onda del porto* (Laterza, 2005). A tutt'oggi resta questa, inappellabile, la condanna che infligge la *doxa* agli artisti che non lascino ricondurre il proprio lavoro alla più accigliata stentorea e generica partecipazione alle cose-del-mondo. La tavolozza è ristretta d'ufficio all'agenda catastrofista dei media, e non si contano i fervorini in favore della pace, della tutela dell'ambiente, dei diritti delle minoranze: replicando all'infinito quanto ci mette tutti d'accordo a priori. Se qualcuno un minimo prova a smarcarsi dall'ovvio, ecco lo stigma: basta guardarsi l'ombelico! Ci si sollevi dalla posizione fetale, si getti il proprio corpo nella lotta!

In un altro libro di quegli anni (Einaudi, 2004), *Corpo* — paradossale atlante anatomico live composto da chi ne è insieme soggetto e oggetto — diceva Tiziano Scarpa che se qualcuno riuscisse davvero a scriverne uno tutto sul suo ombelico magari sarebbe un libro formidabile. In effetti in tutte le culture antiche l'ombelico — segno materiale del nesso dell'individuo col corpo materno dal quale è fuoriuscito — riveste un significato cruciale. Per i Greci il tempio di Apollo, a Delfi, era appunto *l'ombelico del mondo* (epiteto che passò in seguito a designare Roma e poi, come nel *Purgatorio* dantesco, la Gerusalemme delle Religioni del Libro), mentre nell'*homo vitru-*

vianus di Leonardo è in quello letterale, che abbiamo tutti in mezzo al ventre, che si trova il centro della figura umana, il nesso fra microcosmo e macrocosmo. E infatti, proseguiva Trevi, «con terrore, scoprendosi prudentemente la pancia, ci si rende conto che *tutto il mondo*, lo si voglia o meno, è *un ombelico*» (quello che provava a fare lui, infatti, era reagire — coi propri strumenti cognitivi e retorici, si capisce — a una catastrofe come il maremoto nell'Oceano Indiano che alla fine del 2004 fece più di 200mila morti: il titolo rende nella nostra lingua il composto giapponese *tsu*, «porto», e *nami*, «onda»).

La forma stessa dell'ombelico è quella di un vortice: una depressione ciclonica che fa segno, dal centro del nostro corpo, a tutte le direzioni della rosa dei venti. Nella proverbialemente oscura *Premessa gnoseologica* del grande saggio sul *Dramma barocco tedesco* scriveva Walter Benjamin, giusto un secolo fa, che «l'origine sta nel fiume del divenire come un vortice e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita». Di ogni fenomeno — storico, sociale, politico, così come esistenziale, psichico, morale — si può tentare di comprendere le ragioni o «le irragioni», per dirla alla maniera di Gadda, solo rimontando alle loro cause e concause, al vortice delle spinte contrastanti che lo hanno prodotto. Al suo *ombelico* insomma. È attraverso il loro racconto che l'arte letteraria ha sempre interpretato quei fenomeni: non a caso il passo di Benjamin si trova citato in un saggio illuminante di Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto* (ora nel suo *La mente sgombra*, Einaudi, 2023). Ma

narrare qualcosa non significa certo riportarne pedissequi la versione che ne ha già precotto la *doxa*, l'informazione, peggio mi sento, la comunicazione: quella pellicola esteriore che oggi non smettiamo di fissare ipnotizzati sui nostri schermi ma che Carlo Emilio Gadda, già negli anni Cinquanta, chiamava «il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia» (*Un'opinione sul neorealismo*, in *I viaggi la morte*, ora Adelphi, 2023).

Ombelicali

Basterà passare in rassegna i libri eminenti delle nostre ultime stagioni letterarie per rendersi conto che sono tutti libri ombelicali — nel senso appena precisato — quelli che vale la pena leggere. Libri che prendono le mosse dalla soggettività di chi li ha scritti, dal complesso idiosincratico di punti di vista squisitamente personali, per indagare sulle ragioni e le irragioni delle cose-del-mondo: tanto del mondo esteriore, della vita di relazione e di quella che un tempo si chiamava società (quella cosa, cioè, che i sedicenti social hanno ormai quasi definitivamente disgregato), quanto della nostra vita interiore e psichica: della filogenesi simbolica e mitica, cioè, che si riassume nell'ontogenesi della nostra esistenza individuale.

A dispetto di quanto quasi sempre vi si trova scritto in copertina (per accalappiare gli stessi gonzi che credono essere «società» la bolla social in cui si sono imprigionati), non sono in alcun modo «romanzzi», per un motivo o per l'altro, *La casa del mago* (e gli altri testi raccolti in *Ritratti dal vivo*, Ponte alle Grazie, 2025) del citato Trevi, *La verità*

e la biro del citato Scarpa (Einaudi, 2023), e poi ancora *Storia aperta* di Davide Orecchio (Bompiani, 2021), *Il fuoco che ti porti dentro* di Antonio Franchini (Marsilio, 2024), *Invernale* di Dario Voltolini (La nave di Teseo, 2024), *Lo sbilico* di Alcide Pierantozzi (Einaudi, 2025), *Patologie* di Antonella Moscati (Quodlibet, 2024), *Il cielo più pietoso è quello vuoto* di Eugenio Baroncelli e *Cartella clinica* di Serena Vitale (tutti e due pubblicati da Sellerio nel 2025), sino ai più recenti *L'invenzione del colore* di Christian Raimo, *Storia di un'amicizia* di Ermanno Cavazzoni, *Di ora in ora* di Giorgio Falco e *La fine del mondo* di Francesco Pecoraro (usciti tutti e quattro quest'anno, rispettivamente da La nave di Teseo, Quodlibet, Einaudi e Ponte alle Grazie).

La parola magica

Quella paroletta magica in copertina, «un romanzo», è diventata addirittura il sottotitolo (un sottotitolo ironicamente «di materia», à la Thomas Bernhard: tipo *Estinzione. Uno sfacelo o il freddo. Una segregazione*) dell'*Anniversario* di Andrea Bajani, l'ultimo, meritato, infatti autobiograficissimo premio Strega (edito da Feltrinelli): che con la consueta intelligenza problematizza opportunamente la nozione. La «forza brutale del romanzo», «che si disinteressa quasi sempre del reale e fornisce sempre il vero», è rappresentata dall'«invenzione» che rivela gesti rivelatori, tice sottintesi tutti appartenenti al vero, ma che «il ricordo non possiede»; è l'«invenzione» a metterli a fuoco — e a fare di una famiglia reale un vero «romanzo familiare»: nel senso di Freud, si capisce. *La fine del mondo* di Pecoraro,



che rinuncia a ogni fiction per parlare in prima persona dalla prima all'ultima pagina, affronta a viso aperto il versante politico del problema. A un certo punto chi dice «io» prende in mano il romanzo di un autore del passato recente che nel proprio passato recente ha letto e amato, *L'urlo e il furore* di William Faulkner, e si rende conto di non «riuscire a capirci niente». Perché, riflette, «ormai sono distratto, anzi travolto dal Flusso»: cioè «l'insieme di stimoli, sollecitazioni, avvisi, richieste, messaggi & messaggini whatsapp, rare telefonate, notifiche di pagamenti da verificare, articoli online e sui giornali, il tutto aggiunto al tempo dedicato a segnalare la mia esistenza in vita con interventi su Instagram e TikTok e Telegram e Facebook e Threads [...], aggiunto al tempo passato davanti alla tv a guardare telegiornali e fiction, che dimentico nel momento stesso in cui le guardo». Non è un problema solo suo, è la forma del nostro vivere contemporaneo: quella che ci ha imposto in forma tacita, ma non per questo meno drastica, un intreccio di interessi macroeconomici e microaccomodamenti personali («Accetto», è la formula amara di Pecoraro: mutuando quello che facciamo tutti, in gregge, tutte le volte che apriamo una pagina web). Senza che la politica, incredibilmente, abbia mai messo a tema questo bradisismo cognitivo, questo tsunami silenzioso che da un pezzo ha disintegrato quella che una volta si chiamava appunto «politica» (l'iniziativa già adottata dal governo di sinistra in Australia, e quella annunciata da quello di sinistra in Spagna, di vietare l'uso dei social agli under 16, è insieme lodevole e ovviamente fuori tempo massimo).

Post narrativa

Da poco uscito nelle «Vele» Einaudi, un saggio del cineasta (ma anche fine letterato) Davide Ferrario ha un titolo a effetto: *La fine della fine*. Dal punto di vista di chi è cresciuto col sentimento «che un film poteva cambiare la vita» è una catastrofe muta, la fine

di un mondo appunto, la trasformazione della narrazione per immagini da oggetto testuale dotato di un inizio e una fine, che del mondo poteva fungere da modello (ancorché, e proprio perché, mediato dalle più diverse astrazioni), a successione tendenzialmente indeterminata di storielle variamente intrecciate e tirate in lungo fino all'inverosimile (cioè la «serialità» più soporifera, la fiction che dimentico nel momento stesso in cui le guardo, al cui sedicente studio accademici demagoghi dedicano corsi di laurea affollati e saggi inutilmente pensosi, di fatto contribuendo allo spaccio di queste sempre più elementari macchine d'intrattenimento): ossia la derelizione del «racconto» nel «flusso» che ci assfissa. Questa «misericordia simbolica» (come l'ha definita nel libro omonimo, tradotto da Meltemi nel 2021, il filosofo Bernard Stiegler, toltosi la vita nel 2020 — come Mark Fisher, Gilles Deleuze e Guy Debord prima di lui...) è omogenea, secondo Ferrario, all'evaporazione dei fatti nell'eterno presente di cui, almeno dall'11 settembre 2001, siamo tutti prigionieri. Come non pare più possibile organizzarne un racconto coerente, così le cose-del-mondo non si strutturano più, al modo in cui le abbiamo conosciute per millenni, come tragedie (o commedie). Non prevedono più una conclusione, magari catastrofica: un'apocalisse dalla cui rivelazione trarre l'insegnamento di ricominciare da zero. Il nostro tempo, isterizzato dal tempo reale, non ha letteralmente più tempo di elaborare la propria fine: «Non ha più la pazienza di aspettare quello che da sempre è lo sviluppo naturale di una narrazione o di un ciclo politico, la sua fine»: «Dalla politica all'intrattenimento viviamo quotidianamente dentro una corrente che non ha inizio né fine, ma semplicemente fluisce».

Un altro filosofo (questo per il momento sopravvive), Byung-chul Han, ha definito la degradazione del racconto in *storytelling* nei termini di uno svuotamento per ecces-

so. «Il fatto che un certo paradigma diventi un tema esplicito e sia, inoltre, diventato di moda farne un oggetto di ricerca», scrive, «è possibile solo in virtù di una *profonda alienazione rispetto a esso*». E infatti, se nella comunicazione contemporanea (dalla cucina alla ricerca di una casa, dall'appuntamento alle previsioni del tempo) tutto è diventato *narrazione*, è segno che non esiste più quella che chiamavamo narrativa: «Nel momento in cui le narrazioni vengono viste come un qualcosa che può essere *costruito seguendo delle regole di composizione*», seguano cioè dei format predefiniti a livello macroindustriale (el'«autore», spiega con opportuno materialismo Ferrario, diventa «showrunner»), «viene meno il loro momento di verità interno». Non da oggi il racconto d'invenzione ha smesso di perseguire quel momento di verità, sostituendolo coi più stucchevoli «momenti wow»: quelle sorprese che tutti si aspettano, e che non hanno la classica funzione di concludere il racconto, ma viceversa lo rilanciano in avanti. Perché la «serie» deve continuare, e *the show must go on*.

Per questo viviamo ormai in «un'epoca post-narrativa», conclude Han (che non manca di citare, a sua volta, San Walter Benjamin): se quella del «racconto» era la forma che definiva «una comunità», «lo storytelling, di contro, dà forma solo a una community, che è la versione mercificata della comunità» (lo storytelling coincidendo con lo *storyselling*). La metafora stantia, che malintende una storica formula di Jean-François Lyotard, con la quale si definisce oggi «narrazione» qualunque demenziale routine di propaganda (di peggio c'è solo l'abuso della parola «filosofia», a designare le formulette prêt-à-porter di stilisti di moda e chef stellati) è un sintomo preciso della perdita di prestigio e del degrado in cui è caduta quell'arte già gloriosa che è la narrativa.

A questa crisi della narrazione (così s'intitola il saggio di Byung-chul Han, Einaudi, 2024), che è o dovrebbe essere

sottogli occhi di tutti, si può rispondere in due modi opposti. Da un lato si può continuare a consumare impenitenti le favolette spacciate dagli showrunner, non cambia se fatte di immagini o di parole. Dall'altro esercitare sulla fiction una moratoria, più che un'epoché, e ammettere quello che chi legge per professione ha capito da un pezzo: e cioè che l'arte del racconto la pratica davvero, ormai, solo chi sostiene di non inventare nulla. Perché, per fortuna, chi dice questo mente sapendo di mentire. Ogni confobiografia infatti, dalle Confessioni di Agostino alla Recherche di Proust passando per la Vita nova di Dante e il Secretum di Petrarca (il Canzoniere, diceva Gadda, «è tutta una bugia, ramificata»: ma «nella sua finzione», aggiungeva Vittorio Sereni, «è la sua verità»), è autofiction — etichetta dunque autologica e infatti superflua. «Confessione e bugia sono la stessa cosa», ha scritto una volta Kafka: «Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, la menzogna».

Sabotaggio

Tanto tempo fa, in una galassia lontana lontana, al tempo delle avanguardie oggi pour cause vituperatissime, un editore geniale come Vanni Scheiwiller intitolò una sua collana di «racconti» ai «Denarratori» (pubblicando libri «impossibili» di geniacci come Corrado Costa e Vincenzo Agnetti). Sabotare i modelli narrativi già allora formattati dall'industria era un modo, arrabbiato e ribelle come *the age demanded*, di provare a immaginare un modo più «autentico», cioè più salutarmente menzognero o semplicemente fantastico, di misurarsi col mondo. L'esperimento di Scheiwiller durò pochissimo, si capisce: censurato da quello stesso mercato che, oggi come allora, non perdona chi osi metterlo in discussione. Oggi, altrettanto stufi ma meno esibitamente ribelli, è venuto il tempo di tornare a ragionare con la nostra testa — e scrivere con le nostre mani. Pena ridurre ogni racconto



a narrazione, a fiction, a story confezionata dagli algoritmi per gli "amici" e i follower. Cioè, come ha sbottato una volta Deleuze, «la letteratura da supermercato, da bazar, da best-seller, la vera merda».

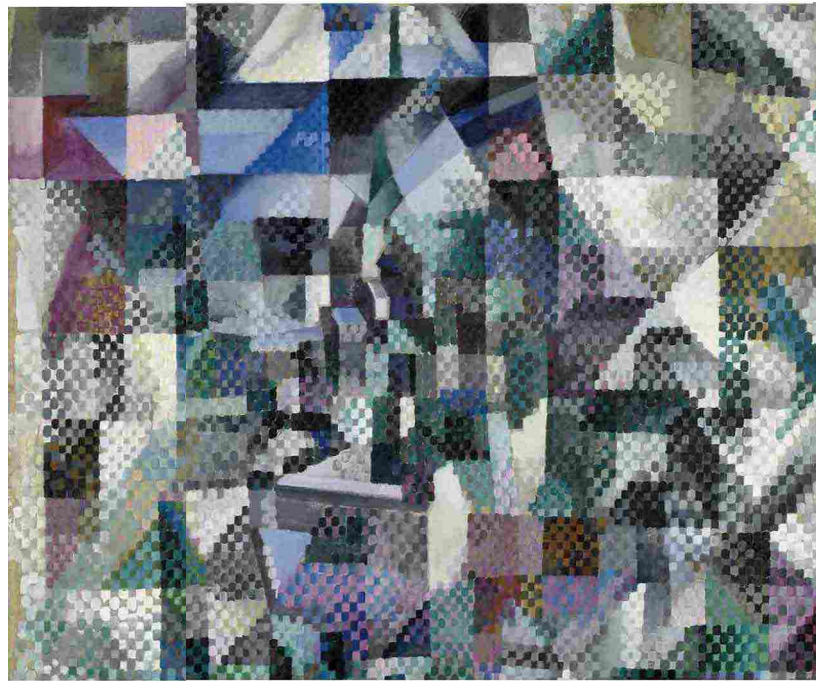
Usciva giusto dieci anni fa da Einaudi, ed è stato celebrato di recente all'Istituto italiano di cultura a Parigi presentandone la versione eroicamente tradotta in francese da Christoph Mileschi e Martin Rueff (Verdier, 2026), un libro che riassume nel modo più icastico quello che sto cercando di dire. Chi potrebbe dire che non fosse "politico", che non si confrontasse con le cose-del-mondo, un libro come *Works* di Vitaliano Trevisan? Chi potrebbe dire — sapendo come sei anni dopo sono andate a finire le cose per l'autore — che quella narrazione tutta ossessivamente in prima persona non fosse una questione — alla lettera — di vita o di morte? E chi potrebbe dire che non avesse una forza travolgente di racconto, proprio, quello che l'autore non chiamava né romanzo né autobiografia ma semplicemente — all'inglese, come suo costume — «memoir»? Pensiamoci, la prossima volta che ci lamenteremo dell'ombelico di qualcun altro.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

L'autore



Andrea Cortellessa è nato a Roma nel 1968. Insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Roma Tre. I suoi ultimi libri sono *Forse che sì. Joyce fra Pascoli e Gadda* (Quodlibet, 2025) e *Una ragione di più per andare all'Inferno. Vedere, Pasolini* (Treccani, 2025). È tra i fondatori di *Antinomie. Scritture e immagini*; collabora al *Manifesto*, al *Corriere della sera*, al *Sole 24 ore*, al *Giornale dell'arte* e ad altre testate



LA FENÊTRE SUR LA VILLE NO. 3, ROBERT DELAUNAY (IMMAGINE WIKIMEDIA)

