



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea (*vecchio ordinamento, ante  
D.M. 509/1999*)  
in Lettere

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**L'aura d'oro**

Sul carisma (e non solo) dello scrittore  
contemporaneo

**Relatore**

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

**Laureando**

Francesca Novello  
Matricola 775379

**Anno Accademico**

2014 / 2015

I see your face still in my window,  
Torments yet calms  
won't set me free.  
Something must break now,  
This life isn't mine.  
Something must break now,  
Wait for the time,  
Something must break.

I. Curtis, "Something must break",  
1980.



# Ringraziamenti

Ringrazio Angela Felice per i buoni consigli e per avermi spedito spontaneamente un suo articolo su Pasolini; un ringraziamento speciale va anche a Giuseppe Culicchia e ad Antonio Scurati per la disponibilità a chiarire tutti i miei dubbi sullo scrittore contemporaneo. Sono grata, inoltre, ad Andrea Malabaila per avermi concesso un'intervista in tempi assai ristretti e per avermi inviato un suo racconto che si è rivelato provvidenziale per la mia analisi.

La mia riconoscenza va anche indietro nel tempo: alla lungimiranza del Conte Giovanni Querini Stampalia, che per primo a Venezia ha voluto e ottenuto una biblioteca aperta «in tutti quei giorni, ed ore in cui le Biblioteche pubbliche sono chiuse, e la sera specialmente per comodo degli studiosi». Sono grata di conseguenza oggi anche ai volontari che prestano servizio notturno nelle sale lettura, senza la cui collaborazione gli studenti lavoratori si troverebbero in difficoltà ancora maggiori di quelle nelle quali versano.

Spero – e non credo si tratti di utopia – che un giorno anche Venezia, come alcune altre città, avrà la sua biblioteca notturna: per chi studia e per chi di giorno lavora, per gli insonni e per gli "alternativi"; e per tutti coloro, infine, che pensano che per imparare qualcosa non sia davvero mai troppo tardi.

# Abstract

Siamo in grado di riconoscere le fioriture letterarie all'interno del nostro Paese o crediamo ancora che la letteratura italiana sia morta con «Calvino, Pasolini, Morante e Carlo Levi» (C. Benedetti)?

La prima parte di questa relazione investigherà su chi è lo scrittore per comprendere le ragioni di quello «scandalo inesauribile» che ancora oggi è la letteratura. Allo scopo di indagare il rapporto tra menzogna letteraria e verità della scrittura si esplorerà il territorio dell'*autofiction*, si valuteranno pro e contro di vecchi e nuovi media, senza tralasciare festival letterari e incontri con l'autore.

La seconda parte dell'elaborato è dedicata a Domenico Starnone e Andrea Malabaila. Del primo, rappresentante del più solido sostrato letterario contemporaneo, si prenderà in esame il romanzo *Labilità*; del secondo, portavoce di una nutrita schiera di promettenti scrittori prossimi a fiancheggiare nomi più noti, si analizzerà l'*autofiction* *Revolver*. In entrambi i romanzi ci si soffermerà sulle sfaccettature dell'Io dello scrittore posto in gioco, sulle complesse dinamiche tra realtà e finzione letteraria, sui mondi di volta in volta creati. La letteratura come prosecuzione dei giochi dell'infanzia in *Labilità* da un lato; il rapporto tra autore, narratore ed eroe in *Revolver* dall'altro saranno oggetto di ulteriori riflessioni. Per dimostrare come il cuore della letteratura contemporanea italiana sia ben vivo e pulsante.

Parole chiave: menzogna letteraria, verità, realtà, finzione, *autofiction*, aura, morte, *authorpreneurship*.

# Indice

Indice .....	I
Introduzione .....	1
La letteratura è morta? E l'autore? .....	1
PARTE PRIMA: MORTI, FINZIONI E IPERTROFIE D'AUTORE .....	4
1. L'autore e il lettore .....	5
L'alterna fortuna dell'autore .....	5
Aura, esponibilità e comunicazione .....	7
L'idolo autore: sulla trasmigrazione dell'aura .....	9
Un'aura secolare .....	10
Due diversi tipi di assenze: Ferrante vs. Tomasi di Lampedusa .....	13
La simbologia della morte: il Tredicesimo Arcano .....	18
Il lettore moderno .....	20
Verità e finzione nel cinema .....	21
L'autore personaggio .....	22
Uno scrittore senza segreti? .....	23
2. Menzogna, verità, realtà .....	26
La finzione .....	26
Il paradosso del mentitore .....	29
Il fascino indiscreto della menzogna .....	32
<i>Veritas vs. aletheia</i> .....	34
Il patto finzionale .....	35
La menzogna come formazione di compromesso .....	37
Pseudologia fantastica .....	38
Note d'autore e istruzioni per l'uso .....	40
Il contratto di veridizione .....	42
Il patto fantasmatico .....	43
Giocare con i fili .....	46
Inventare la solitudine .....	48
3. Esorbitanza .....	53

Voyeurismo, esibizionismo e brama di mille vite .....	53
Un curioso caso di «eterofiction» .....	55
Una narrazione potenzialmente infinita .....	60
Agonismo o agonia: lo scrittore in televisione e l'era dell'edoné .....	61
Un tentativo che non possiamo smettere di fare .....	66
<i>Authorpreneurship</i> .....	69
Segni nello spazio .....	71
Opera prima, ossessione ultima .....	75
L'occhio che giudica .....	76
Il mito di Perseo e l' <i>autofiction</i> .....	77
PARTE SECONDA: AUTORI .....	79
L(')abilità.....	80
Di Starnone e dello Scrittore.....	80
Nessun obbligo di compiacere .....	82
La logica della sottrazione .....	83
Dell'io posto in gioco .....	84
L'odore della scrittura .....	87
Sul femminile.....	90
Ossessioni d'autore.....	94
Le ambiguità di Gamurra .....	96
Scritture amare e scritture orgogliose .....	97
Gamurra/Gammurra/Gamorra... ..	100
...Camorra/Gomorra .....	102
L'onnipotenza del giovane .....	104
Abile vs. Labile .....	106
Essere vs. Fare .....	109
Scrittori e scriventi.....	112
La paralisi di Erb .....	114
Se in un romanzo compare un rasoio bisogna che tagli.....	116
Passeggiate inferenziali .....	118
Il rasoio di Occam e le ragioni della leggerezza .....	120
Verità inconcussa .....	124

Altre somiglianze con Gamurra .....	125
Al lupo al lupo: il Boniperti.....	127
Il diavolo e il mondo altro .....	130
Eterotopie e soglie dimensionali.....	133
Un cambio di dominante.....	135
Mondo- versioni e verità.....	137
Usi modali dell'imperfetto .....	138
Per una grammatica della fantasia: l'imperfetto ludico.....	140
Io ero, tu eri: il gioco dell'imperfetto .....	144
Una riflessione sulla letteratura .....	147
<i>Revolvere Revolver</i> .....	149
Piccola premessa.....	149
Lettori o consumatori? .....	149
Un dio bambino .....	151
<i>Revolvere</i> .....	153
Il racconto nel racconto .....	155
Una promiscuità inestricabile .....	157
Una variazione sul tema del lupo.....	159
Sotto l'influenza di Ellis .....	159
Qualcosa ha preso il sopravvento .....	163
Personaggio-autore o semplicemente autore? .....	165
L'autore e il narratore .....	168
Eroi di ieri.....	170
Un paese senza eroi .....	171
Il multiforme ingegno di Andrea .....	173
BIBLIOGRAFIA .....	180



# Introduzione

## La letteratura è morta? E l'autore?

«Prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'autore»<sup>1</sup> affermava un po' provocatoriamente Roland Barthes in un famoso saggio sul finire degli anni Sessanta. Né la letteratura né lo spazio culturale sono più gli stessi dall'epoca in cui scriveva il noto saggista francese: la militanza, l'ideologia, le convinzioni illuminanti degli anni dei fiori hanno progressivamente ceduto il passo a qualcos'altro. Se, come si predica continuamente, attendessimo la giusta distanza storica, con il senno di poi e i lumi del futuro sarebbe forse meno arduo definire in cosa consista questo qualcos'altro che fa da sostrato alla nostra letteratura contemporanea e certamente l'analisi godrebbe di maggior oggettività. Tuttavia tentare è lecito e inoltre chi scrive pensa che sia giusto soffermarsi qualche istante in più a considerare l'età contemporanea e viva perché, come affermava Pascal, siamo sempre talmente presi dal ricordare il passato o dall'anticipare il futuro da non pensare mai al tempo unico che ci appartiene, il presente, che rimane così in una sorta di limbo senza essere esperito, senza essere vissuto.<sup>2</sup> Questa considerazione di sapore universale vale a maggior ragione per la letteratura: intenti a magnificare il nostro passato e a scrutare presagi di morte per l'avvenire letterario italiano, non siamo più in grado di valutare obiettivamente le fioriture artistiche e critiche che ancora spingono per farsi avanti nel nostro Paese, come lucidamente afferma la nota saggista e critica Carla Benedetti. Si è parlato spesso di «condizione postuma della letteratura italiana»<sup>3</sup> con la stessa facilità con cui, specie nei tempi che furono, si è parlato di rinascita.

---

<sup>1</sup> R. Barthes, "La mort de l'Auteur", (1968) in *Le bruissement de la langue. Essays critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984. "La morte dell'autore" in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 64.

<sup>2</sup> «Noi non ci atteniamo mai al presente. Anticipiamo sull'avvenire, come per affrettarne il corso, quasi esso sia troppo lento a giungere; o richiamiamo il passato quasi esso sia troppo pronto a fuggire. «Tanto folli siamo che ci aggiriamo nel tempo che non ci appartiene e a quello che è in mano nostra non pensiamo; tanto vani che ci preoccupiamo delle ore che non han consistenza, mentre lasciamo fuggire irriflessivamente la sola ora che esiste». B. Pascal, *Pensées* (1669), *Pensieri*, a c. di B. Allason, Torino, Utet, 1956, p. 129.

<sup>3</sup> C. Benedetti, "La presunta morte della letteratura" in *L'espresso*, febbraio 2006,

Siamo davvero, tuttavia, ancora disposti a credere alla favola della letteratura che muore per poi a un certo punto rinascere dalle proprie ceneri? Sarebbe proprio di sì, a giudicare dal ruolo decisivo che «i miti di morte» hanno da sempre giocato nella cultura moderna d'Occidente. Prima l'arte, poi l'autore, ora la letteratura; il bollettino di guerra sembra non aver fine. C'è veramente da temere di essere vittime di «un'allucinazione collettiva»<sup>4</sup>: contrariamente a quanto molti asseriscono la letteratura, infatti, non è morta con «Calvino, Pasolini, Morante e Carlo Levi»;<sup>5</sup> il cuore della letteratura è tuttora vivo e pulsante e lo dimostrano le numerose opere e i talenti che continuano a emergere nel Continente. Queste opere letterarie spesso escono in sordina o quasi, e certamente non ottengono il medesimo consenso di pubblico di trovate ben più commerciali e deteriori con le quali ben poco hanno a che spartire. Il lettore armato di piglio critico e di un gusto non omologato però deve divenire consapevole del fatto che se anche la letteratura non è morta essa si trova in una condizione di grande pericolo, minacciata com'è dalla standardizzazione dei generi letterari, dalla presenza onnipervasiva dei pubbliciredazionali (articoli pubblicitari malamente mascherati da recensioni), dall'ansia perenne delle classifiche di vendita, conseguenza di dinamiche e tempi editoriali divenuti pressanti e insostenibili.

La consapevolezza è dunque la prima arma di un lettore assennato. La seconda è la capacità di giudizio: se proprio vogliamo bearci del mito attraente della morte della letteratura (perché, stando alle parole di Benedetti, essa non è di fatto mai morta o è morta solo apparentemente) dobbiamo essere pronti a cogliere la presenza dei germi della sua rinascita, poiché non si dà mai morte senza che una nuova vita prontamente sorga.

La letteratura di oggi dunque vive, seppur circondata da mille "nemici". E l'autore? Se accettiamo l'idea di derivazione barthesiana che con la morte dell'autore l'interpretazione dell'opera spetta al lettore e all'epoca che di volta in volta la accoglie, dobbiamo considerare l'autore contemporaneo vivo o morto? Forse che anche l'autore, come la letteratura, rinasca inaspettatamente sotto nuove forme?

---

<http://www.sagarana.net/archiviolavagne/lavagne/222.htm>, cons. il 10/11/14. Cfr. anche della stessa autrice: *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999 di cui si parlerà nel prossimo capitolo.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

L'obiettivo di questa trattazione è in primo luogo quello di dimostrare che l'autore, come la letteratura contemporanea, non solo è vivo e attivo, ma in qualche modo, specie negli ultimi anni, è divenuto figura onnipervasiva. Sul finire del secolo scorso Benedetti aveva avvertito l'urgenza di scrivere un saggio sulle mille valenze della funzione autore, riaccordando fiducia a una figura a lungo messa in secondo piano dallo Strutturalismo ma ora, a solo una quindicina di anni di distanza, la situazione appare nettamente cambiata. Se *L'ombra lunga dell'autore* fosse scritto adesso, l'oggetto della sua indagine non sarebbe certamente più «una figura cancellata» ma più probabilmente una figura esorbitante, specie sul fronte mediatico seppur con i dovuti distinguo tra scrittore nella pagina e figura pubblica.

La proposta è quindi quella di cercare di capire come negli ultimi anni la figura dell'autore abbia risalito velocemente la corrente facendosi beffe in un certo senso dei miti tanatologici. Di conseguenza a essere rivista dovrà essere anche la posizione del lettore e del suo crescente ruolo, non solo dal punto di vista ermeneutico ma anche per ciò che compete più nello specifico il fronte della creazione, alla luce del venir meno della tradizionale – e fin troppo data per scontata – dicotomia tra autore e lettore.

Si verificherà come il lettore, divenuto nei secoli un fine segugio, sappia fiutare le tracce dell'autore anche nel caso paradossale dell'*autofiction* che sbandierandone la presenza di fatto intende molto spesso negare ogni autobiografismo. E se è pur vero che «ogni lettore, quando legge, è soltanto il lettore di se stesso»<sup>6</sup> ciò non toglie che la matrice dei pensieri che ha generato l'opera resti comunque riconoscibile e apprezzabile da chi la legge.

Se, tuttavia, la fascinazione esercitata dal mito tanatologico avesse la meglio proclamiamo a gran voce: «L'autore è morto, viva l'autore!» e cominciamo ad analizzare quali modi egli possa utilizzare per risorgere nel testo.

---

<sup>6</sup> M. Proust. *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps Retrouvé* (1927), *Alla ricerca del tempo perduto*, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1966, a c. di P. Serini, trad. di G. Caproni, p. 250.

**PARTE PRIMA:**  
**MORTI, FINZIONI E IPERTROFIE D'AUTORE**

# 1. L'autore e il lettore

## L'alterna fortuna dell'autore

Negli ultimi anni la figura dell'autore sta conquistando uno spazio culturale e sociale sempre più vasto, grazie anche all'influsso esercitato dalla rete. I mezzi di comunicazione di massa dal canto loro rispondono alla rinnovata esigenza di conoscere l'autore più da vicino realizzando interviste e speciali nei quali si cerca di mostrare al naturale chi si cela dietro questa figura ancora enigmatica, l'uomo che si nasconde dietro la funzione. La nostra epoca conosce un voyeurismo che non ha precedenti, reso in qualche modo legittimo da tv e social network, ma non è solo questo ad alimentare la nostra curiosità: attualmente possiamo, infatti, dire di non sapere più chi o cosa è l'autore. E a quanto pare il fatto ci scuote parecchio. Del resto, diversamente, non si spiegherebbe la presenza rilevante di film e spettacoli teatrali che raccontano momenti particolari della vita di un autore, come ad esempio il recente film *Hitchcock* che descrive il dietro le quinte della lavorazione di uno dei maggiori successi del regista parlandoci della sua vita, del rapporto complicato con la moglie e delle difficoltà finanziarie affrontate per la realizzazione di *Psycho*.<sup>7</sup>

Lo Strutturalismo ci aveva insegnato a guardare all'opera come a un sistema chiuso in se stesso facendoci dimenticare dell'autore, calato nella fossa dalle teorie di Barthes o per meglio dire dall'interpretazione che di esse fu fatta.

Parrebbe ora, invece, che la figura dell'autore si stia prendendo una sonora rivincita, catturando di nuovo l'attenzione su di sé, sul proprio lavoro; lo dimostra, ad esempio, la presenza di un autore del calibro di Antonio Moresco a trasmissioni televisive come *Che tempo che fa* o *Le invasioni barbariche*. Qualcuno obietterà che si tratta di operazioni puramente commerciali; senza dubbio, ma c'è sicuramente dell'altro. Come aveva rilevato Alessandro Iovinelli già una decina di anni fa: «cacciata dalla critica

---

<sup>7</sup> S. Gervasi, *Hitchcock*, USA/Gran Bretagna, 2012, tratto dal romanzo di S. Rebello *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* (1990), *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, Milano, Il Castoro, 1999.

letteraria, la figura dell'autore ritorna in altri modi e s'impone nello spazio culturale»<sup>8</sup>; da allora a oggi questa parabola ascendente non ha ancora conosciuto battute d'arresto.

Ben tornato all'autore quindi; ma era poi scomparso davvero?

Nel 1968 la pubblicazione dell'articolo "La mort de l'Auteur" all'interno della rivista *Manteia* accese un vivo dibattito culturale. Infatti, nel suo scritto Barthes sosteneva che il farsi sempre più piccolo della figura autoriale fosse determinato da un lato dalla progressiva rivendicazione di autonomia dell'opera, autonomia che le teorie formaliste e strutturaliste avevano già ripetutamente messo in evidenza, e dall'altro dal riconoscimento del ruolo attivo del lettore nell'interpretazione del testo.

Premesso che le teorie di Barthes vanno contestualizzate all'epoca in cui furono formulate e non accolte in senso assoluto, non possiamo negare che esse abbiano avuto il merito di favorire il dibattito culturale e di accendere la riflessione sulla questione del rapporto triadico tra autore, opera e lettore.

Certamente la nozione di morte, per quanto carismatica, finisce col riscaldare troppo gli animi e inasprire i termini della questione; più cautamente allora si potrebbe parlare di crisi, come suggerisce Carlo Vecce a proposito (ma non solo) della figura dell'autore durante l'età rinascimentale.<sup>9</sup>

Vecce indaga sull'alterna fortuna dell'autore ripercorrendo la sua storia dal Medioevo all'età moderna. Ai tempi di Dante, ci rammenta lo studioso, l'autore era a suo agio «in quella grande Civiltà del Libro che è il Medioevo Cristiano».<sup>10</sup> L'autore era, infatti, una sorta di artigiano capace di intervenire sulla parola «dal punto di vista materiale (cioè del significante), prima ancora che nella sua parte immateriale (il significato)»;<sup>11</sup> sopra di sé egli aveva soltanto il Creatore e il valore culturale della propria opera era consacrato dal paziente lavoro di copiatura degli amanuensi e dalla preziosità della pergamena, spesso arricchita da oro e lamine di bronzo. Il fortunato lettore dell'opera, per definirsi tale, doveva avvalersi o di conoscenze personali certamente non accessibili

---

<sup>8</sup> A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

<sup>9</sup> C. Vecce, "La crisi dell'Autore nel Rinascimento" in *California Italian Studies*, 2010, p. 2, [escholarship.org/uc/item/8w30d0rx](http://escholarship.org/uc/item/8w30d0rx), cons. il 14/11/14.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

su vasta scala, o ricorrere all'aiuto «degli Intermediari, degli Interpreti, degli Esegeti, dei Professori delle scuole e delle università».<sup>12</sup>

L'introduzione della carta<sup>13</sup> e l'opera di diffusione della cultura realizzata dalle Università, pur con il merito di ampliare la base sociale dei lettori, contribuirono però a intaccare l'immagine della figura autoriale, ricollocando il titano fra gli umani mortali, fallibili, superabili. Questo perché, come affermava Walter Benjamin, «ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte»<sup>14</sup>, vale a dire il valore dell'opera come oggetto di culto.

Estendere le riflessioni di Benjamin alla materia oggetto dei nostri studi non è però cosa semplice: si è inevitabilmente costretti a rivedere la nozione di unicità dell'opera che, così come esposta dal critico tedesco, difficilmente può essere applicata alla letteratura contemporanea.

Nei successivi due paragrafi si cercherà, partendo dalle considerazioni di Benjamin, di comprendere se nell'epoca attuale abbia ancora senso parlare di aura come insieme di valori culturali e di capire se essa possa essere, in qualche modo, trasmigrata dall'opera all'autore.

## **Aura, esponibilità e comunicazione**

Nonostante Benjamin nel suo saggio più conosciuto, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, non esprima un parere in proposito, varrebbe la pena domandarsi se un tempo l'immagine dell'autore godesse, almeno di riflesso, di quella sacralità che secondo il saggista tedesco adombrava le opere antiche.

Benjamin afferma a proposito dell'opera d'arte che «L'hic et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità»<sup>15</sup> ovvero la sua aura. Si comprende facilmente il senso di questa affermazione nel momento in cui si pensa a «Un'antica statua di Venere [...] presso i Greci» o, rimanendo fedeli agli esempi dell'autore, al

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> «La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte». Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1955). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, p. 38.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 8.

profilo delle montagne in un pomeriggio estivo: sia per l'arte figurativa sia per l'opera della natura è indubbio che l'*irripetibilità* concorra alla formazione dell'aura.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda la letteratura, com'è noto, il concetto di *originale* assume un valore diverso andando a distinguere, ad esempio, un primo testo dalle successive edizioni in cui sono state attuate delle modifiche o l'opera autografa di un autore dalle copie per la stampa.

Cosa meno ovvia, la riproducibilità del testo è condizione preliminare che consente o consentirà all'opera di essere letta e all'autore di non aver scritto invano. La letteratura non può in nessun caso, infatti, prescindere dal lettore perché, come dichiara Eco in un'intervista sul quotidiano argentino *La Nación*:

Los que dicen que escriben para sí mismos se equivocan. Se escribe para los demás. Se escribe como un acto de comunicación. Pero no se escribe para los lectores que existen, sino para los lectores que no existen aún, que se quieren formar, que se quieren construir.<sup>17</sup>

Autore e lettore, secondo Eco, sono intimamente legati: il lettore non è un passivo ricevente della comunicazione ma è costantemente chiamato a prendere decisioni, interpretare, fare pronostici sullo sviluppo della storia, sulla base della propria esperienza e delle proprie conoscenze.<sup>18</sup> L'opera letteraria, poiché frutto di una collaborazione tra autore e lettore, deve necessariamente, pertanto, essere resa disponibile e accessibile.

Il valore culturale di un oggetto pare però, secondo quanto asserisce Benjamin, inversamente proporzionale al suo grado di esponibilità (basti pensare, a titolo di esempio, al numero limitato di ostensioni della Santa Sindone). Difficile dunque poter parlare in questi termini di aura per quanto riguarda la letteratura, anche per quella antica, se non per un numero ristretto di testi scarsamente accessibili per i quali, però, il discorso di Eco relativo all'opera come atto di comunicazione ha valore circoscritto.

---

<sup>16</sup> Le copie di un'opera d'arte figurativa si definiscono riproduzioni o falsi; in natura non esiste un fiocco di neve uguale a un altro.

<sup>17</sup> «Coloro che dicono di scrivere per se stessi si sbagliano. Si scrive per gli altri. Si scrive come atto di comunicazione. Non si scrive per i lettori che esistono, ma per i lettori che ancora non ci sono e che si vogliono formare, che si vogliono creare», trad. mia. D. Mazzei, "El Gran professore" in *La Nación*, 21 Ottobre 2012, <http://www.lanacion.com.ar/1519155-el-gran-professore> e <http://italiadalestero.info/archives/17063>, cons. il 16/08/15.

<sup>18</sup> Cfr. anche dello stesso autore *Six walks in the fictional woods* (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994 (v. anche p. 37 e relativa nota 41 del prossimo cap.) e *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.



## L'idolo autore: sulla trasmigrazione dell'aura

Un'ipotesi suggestiva per l'epoca attuale potrebbe invece essere quella della trasmigrazione dell'aura dall'opera all'autore.

Anzitutto bisognerebbe, però, riconsiderare il concetto di aura alla luce di un diverso modo di vivere la sacralità nella nostra epoca e nella nostra società.

Il fenomeno è complesso da analizzare: i fattori che hanno indotto il cambiamento nel concetto di sacro sono, infatti, più d'uno. Partendo dalla progressiva razionalizzazione del tempo che dal basso medioevo in poi si è fatto sempre più quello «del mercante» e sempre meno quello «della Chiesa»,<sup>19</sup> approdiamo al Cristianesimo dal «cielo vuoto» che secondo Umberto Galimberti:

ha desacralizzato il sacro, sopprimendo la sua ambivalenza e assegnando tutto il bene a Dio e tutto il male al suo avversario, Satana, a cui è da ricondurre la vulnerabilità dell'uomo e il suo cedimento al male.<sup>20</sup>

Non potendo, per l'ampiezza dell'argomento, proseguire oltre e rinviando alla recente analisi del filosofo per ulteriori approfondimenti, si prenderà per assodato che la nostra idea di sacro abbia ben poco a che fare con quella delle civiltà antiche e abbia risentito anch'essa, come il nostro tempo, della crescente laicizzazione del mondo.

Premesso questo, è innegabile che alcuni autori siano oggi oggetto di culto come un tempo lo erano talune opere d'arte. La venerazione di cui godono certi scrittori può risultare simile, per alcuni versi, a quella devozione che gli antichi nutrivano per gli idoli pagani.

Durante i primi secoli di diffusione del Cristianesimo in Occidente la scultura era considerata simbolo d'idolatria; questo perché sul territorio, specie in Italia e in Francia, erano ancora visibili i resti di antichi monumenti pagani. La Chiesa biasimava l'attaccamento dei pagani all'oggetto materiale, la cui presenza era ritenuta indispensabile per evocare sentimenti di devozione, esaltando di contro la pura

---

<sup>19</sup> Cfr. sull'argomento: J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 12-17.

<sup>20</sup> U. Galimberti, *Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto*, Milano, Feltrinelli, 2012. p. 9. Consultabile anche online: <http://flipbook.cantook.net/?d=%2F%2Fedigita.cantook.net%2Fflipbook%2Fpublications%2F23164.js&id=2&c=&m=&l=en&r=http://www.feltrinellieditore.it&f=pdf>, cons. il 17/08/15.

spiritualità del Cristianesimo, fondato unicamente sulla parola di Dio. Nonostante il divieto contenuto nell'Antico Testamento,<sup>21</sup> anche la Chiesa avvertì a un certo punto la necessità di servirsi di raffigurazioni «per comunicare la Parola agli illetterati»;<sup>22</sup> eppure nell'immaginario collettivo l'adorazione della materia è rimasta legata esclusivamente alle modalità di culto del Paganesimo.

Ad ogni modo, la questione per noi più interessante è proprio osservare come il culto dell'autore oggi non sia poi così distante da quella forma atavica d'idolatria che un tempo riguardava le divinità di pietra. Come i nostri antenati veneravano i propri idoli attraverso precise osservanze rituali, *mutatis mutandis* oggi si tributano onori e lodi agli scrittori con analoga devozione durante festival, apparizioni pubbliche in genere e premi letterari.

Durante questi tipi di cerimonie, come per i nostri progenitori, la presenza materiale dell'oggetto di culto si rivela indispensabile: ad esempio, pare di difficile realizzazione l'idea che si possa conferire un premio a uno scrittore che si ostina a ribadire la propria assenza dalle scene, come dimostrano le recenti polemiche sulla partecipazione della misteriosa Elena Ferrante al Premio Strega 2015. Si ritornerà sul caso nelle prossime pagine.

## Un'aura secolare

In una guida semiseria destinata ad aspiranti scrittori e non, Giuseppe Culicchia mette in guardia le nuove leve:

scoprirai ben presto che del dorato mondo delle Lettere fa altresì parte un abnorme, impressionante giro di festival, eventi e dibbattiti [sic], tanto più inspiegabile se si pensa che la letteratura non è esattamente l'attività preferita dagli italiani, ma tant'è: del resto l'Universo contiene ancora un discreto numero di misteri.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> «Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra». C.E.I., Esodo 20,2-17, [http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Es20,2-17&versioni\[\]=C.E.I.](http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Es20,2-17&versioni[]=C.E.I.), cons. il 17/08/15.

<sup>22</sup> Cfr. Enciclopedia Treccani online dell'arte medievale, ed. 1996, s.v. "idolo", [http://www.treccani.it/enciclopedia/idolo\\_%28Enciclopedia\\_dell'\\_Arte\\_Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/idolo_%28Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale%29/), cons. il 17/08/15.

<sup>23</sup> G. Culicchia, *E così vorresti fare lo scrittore*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 75.

Non solo la comunità letteraria, anche il pubblico ha sempre più bisogno dell'autore in carne e ossa: nella nostra epoca una nuova aura – altrettanto pregna di valori culturali rispetto a quella di cui parla Benjamin, ma dai toni più secolari – sembra adombrare l'autore e sedurre le masse.

Rovesciando il noto aforisma di Wilde: la nuova aura venutasi a creare sembra "celare l'arte e rivelare l'artista",<sup>24</sup> almeno quello che ha conquistato un po' di fama.

Il *Salone del libro di Torino* e *Festivaletteratura* di Mantova, prosegue Culicchia, vantano un numero di eventi e di visitatori che aumenta esponenzialmente di anno in anno.

Sul portale dedicato a *Pordenonelegge*, giunto quest'anno alla sedicesima edizione, leggiamo che nel 2014 hanno presenziato

**363 autori e circa 500 ospiti, per oltre 250 eventi in 30 location del centro storico di Pordenone. [...] circa 130mila le presenze stimate [...] il sito del festival, che ha registrato 45175 visite complessive nelle sole date 17/21 settembre [...] 12858 post nella settimana del festival, con netta prevalenza dell'interattività via twitter.**<sup>25</sup>

Sono numeri impressionanti, specie se confrontati con quelli che risultano da alcuni punti dell'indagine Istat condotta tra il 2013 e il 2014 e riguardante le modalità di lettura in Italia:

- Nel Mezzogiorno la lettura continua a essere molto meno diffusa rispetto al resto del Paese: meno di una persona su tre nel Sud e nelle Isole ha letto almeno un libro (la quota di lettori è rispettivamente il 29,4% e il 31,1% della popolazione).
- Quasi una famiglia su dieci (9,8%) non ha alcun libro in casa;
- Quasi un lettore su due (45%) dichiara di aver letto al massimo tre libri in un anno.<sup>26</sup>

Nella relazione dell'Istat si legge inoltre che

Nel 2014 i lettori di libri sono diminuiti rispetto all'anno precedente, confermando la tendenza negativa avviata nel 2010. [...] La flessione ha interessato in modo particolare i più giovani.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> «Rivelare l'arte e nascondere l'artista è lo scopo dell'arte» O. Wilde, *The picture of Dorian Gray* (1891), *Il ritratto di Dorian Gray*, a c. di A. Grosso Guidetti, Torino, Utet, 1957, p. 15.

<sup>25</sup> Comunicati stampa 2014, "Pnlegge cresce in visibilità e presenze", 22 settembre 2014, <http://www.pordenonelegge.it/salastampa/comunicati-stampa-2014>, cons. il 18/08/15.

<sup>26</sup> "La produzione e la lettura di libri in Italia" (periodo di riferimento 2013-2014), 15 gennaio 2015, p. 1. La versione integrale in pdf è disponibile sul sito <http://www.istat.it/it/archivio/145294>, cons. il 18/08/2015.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 2.

I dati parlano chiaro e confermano una realtà, invero, già conosciuta ai più: in Italia si legge poco. Eppure l'interesse riscontrato da manifestazioni di portata simile a *Pordenonelegge* non è certo trascurabile: moltitudini d'ogni età e provenienza in coda per ore al fine di ascoltare interventi e dibattiti la cui comprensione non richiede particolari conoscenze pregresse; intensa attività sulle piattaforme dedicate in rete; strutture ricettive locali sovraffollate per l'intera durata del festival. Tutto dà a pensare che, almeno a un primo livello, siano più gli autori con la loro aura carismatica ad attrarre e a incuriosire le masse e solo secondariamente (e, malauguratamente, non sempre) i libri scritti da costoro: l'incontro con l'autore parrebbe esercitare sul pubblico un'attrazione maggiore dell'incontro col libro.

Ci si può interrogare, di conseguenza, su quali siano le aspettative degli autori che partecipano a eventi di questa portata. L'ho chiesto a Giuseppe Culicchia, intervenuto a *Pordenonelegge 2015* per presentare il proprio ultimo romanzo *Torino è casa nostra*:

**Io: Cosa ti aspetti come scrittore da parte nostra, da parte cioè del pubblico che ha seguito la presentazione del tuo libro in sala? Credi che, in festival come questi, i curiosi – potenziali lettori o meno – finiscano col prevalere sul nucleo consolidato di lettori che ti seguono, il cosiddetto "zoccolo duro"?**

Culicchia: Uno scrittore quando partecipa a un festival così, spera sempre di incontrare i propri lettori e di trovarne di nuovi. Io, quando ho occasione, cerco sempre di leggere in pubblico perché è l'unico modo che hai per capire se la gente ti segue.

Il problema è quello di far nascere nuovi lettori, specie tra i ragazzi; ma come saprai l'abitudine a leggere dipende da una molteplicità di fattori [...] c'erano anche dei ragazzi presenti in sala; magari sono stati obbligati a partecipare dalla scuola. Però se qualcuno di loro, una volta tornato a casa, avverte il desiderio di cominciare a leggere, non dico un mio libro ma uno dei tanti, questo può già considerarsi un risultato.<sup>28</sup>

Senza dubbio il presenziare a manifestazioni letterarie costituisce per molti versi un fatto di tendenza; parrebbe, tuttavia, riduttivo e poco stimolante liquidare la questione come una semplice moda passeggera, senza indagare ulteriormente sui fattori che hanno generato questa nuova consuetudine. Se una tendenza si afferma al posto di un'altra, la ragione non può in alcun modo essere accidentale: nella fattispecie si ritiene che l'aura dell'autore possa essere stata un fattore di stimolo decisivo.

In un recente intervento sul rapporto tra consumi culturali e mezzi di comunicazione di massa lo stesso Gabriele Pedullà, infatti, osserva:

---

<sup>28</sup> Intervista a Giuseppe Culicchia, *Pordenonelegge 2015*, 18/09/2015.

L'esperienza live [...] è un fattore di distinzione per i pochi o molti che prendono parte all'evento senza la mediazione della tecnologia. Proprio questa nostalgia della presenza (e dell'autore che essa sembra assicurare anche nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte) è anzi all'origine di uno dei fenomeni più caratteristici dell'ultimo decennio: il diffondersi nella penisola di festival della letteratura [...] in cui il pubblico può incontrare di persona i suoi beniamini.<sup>29</sup>

Questo sentimento nostalgico nei confronti dell'*hic et nunc* e dell'autore si ritiene possa essere legato al ritorno dell'aura in un'epoca in cui la riproducibilità tecnica è ulteriormente progredita rispetto all'epoca in cui scriveva Benjamin

Il consenso con cui dibattiti e festival vengono accolti potrebbe essere il preludio di «una nuova dimensione di oralità condivisa»<sup>30</sup> che merita di essere quanto meno considerata e studiata con la dovuta attenzione. Il fenomeno è senza dubbio ancora recente, perciò potrebbe essere interessante tornarci sopra tra qualche anno.

A ogni buon conto, l'autore con l'universo che gli gravita attorno pare sempre più al centro dei giochi, almeno per ora.

## Due diversi tipi di assenze: Ferrante vs. Tomasi di Lampedusa

«Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra.»

I. Calvino, *Lettera a Germana Pescio Bottino*, 9 giugno 1964.

Sandro Veronesi, vincitore del Premio Strega 2006<sup>31</sup> con *Caos calmo*, pochi giorni prima della proposta di candidatura di Elena Ferrante avanzata da Roberto Saviano per l'edizione 2015, dichiara risentito:

---

<sup>29</sup> G. Pedullà, "Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento" in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, "Dal Romanticismo a oggi", a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, p. 1011.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Un breve e spassoso ritratto del Premio Strega – alias «Gran Premio degli Uffici Stampa» secondo Marino Sinibaldi (v. nota 40) – ci è offerto da G. Culicchia, *E così vorresti fare lo scrittore*, p. 95.

Non credo che uno scrittore di cui non conosciamo l'identità potrebbe partecipare. Se decidi di non esistere allora non vai allo Strega. Perché Ferrante non dovrebbe sottostare alle stesse regole degli altri? [...] Per questo se dovessero candidarla potrei dimettermi da Amico della Domenica [La giuria dei votanti]. A meno che l'autrice non sciogla il mistero della sua identità.<sup>32</sup>

Saviano invita Ferrante a partecipare alla manifestazione, pur consapevole del fatto che la scrittrice per principio non presenzierà, allo scopo di «rompere degli equilibri»<sup>33</sup> e far «entrare acqua fresca in un pozzo a lungo stagnante».<sup>34</sup>

Nella lettera aperta indirizzata alla scrittrice, lo scrittore napoletano precisa inoltre:

Non importa che tu non possa essere presente fisicamente, non abbiamo bisogno di vederti per apprezzare ciò che scrivi, del resto Tomasi di Lampedusa vinse con il Gattopardo il premio e anche lui per ragioni naturali non fu presente.<sup>35</sup>

Saviano certamente non ignora che le «ragioni naturali» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, scomparso due anni prima del conferimento del premio,<sup>36</sup> esercitarono sulla comunità di scrittori un impatto di tutt'altro tipo rispetto alle motivazioni che da circa un ventennio inducono Ferrante a non calcare le scene del «dorato mondo delle Lettere».<sup>37</sup> Comunque sia, l'osservazione dello scrittore napoletano ci offre l'occasione per riflettere sulla natura diversa di due assenze: si ritiene infatti che il rifiuto di Ferrante di far parte d'una comunità, quella letteraria, non possa in alcun modo essere messo sullo stesso piano del trapasso di un autore che, anche se tardivamente, fu riconosciuto parte importante di quella comunità. Tralasciando le ovvie differenze tra un'assenza intenzionale e una accidentale, si tratta di due fenomeni che da un punto di vista socio-antropologico suscitano reazioni completamente diverse.

---

<sup>32</sup> R. De Santis, "Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega?" in *la Repubblica*, 16 febbraio 2015, <http://repubblica/archivio/repubblica/2015/02/16/chi-ha-paura-di-elena-ferrante-allo-strega48.html>, cons. il 17/08/15.

<sup>33</sup> R. Saviano, Roberto Saviano: "cara Ferrante ti candido al premio Strega", in *la Repubblica*, 21 febbraio 2015, [http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto\\_saviano\\_cara\\_ferrante\\_ti\\_candido\\_al\\_premio\\_strega-107829542/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/), cons. il 17/08/15.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Passaggio in ombra* di Mariateresa di Lascia vinse in modo analogo l'edizione del 1995, pochi mesi dopo la morte dell'autrice.

<sup>37</sup> G. Culicchia, *E così vorresti fare lo scrittore, passim*.

L'assenza di Ferrante è frutto di una scelta lucida e radicale che, come dichiara la stessa scrittrice, nasce dalla volontà di non tenere i propri romanzi «a guinzaglio»<sup>38</sup> in modo che essi possano trovare «da soli una loro strada».<sup>39</sup> Il rifiuto di partecipare a riti sociali e di costume, rivendicando la propria indipendenza da meccanismi estranei alla pura arte della scrittura, contiene delle componenti critiche rilevanti nei confronti delle quali ogni membro della comunità di scrittori è chiamato, voglia o non voglia, ad assumere una posizione. Il fatto che poi del caso Ferrante si faccia sempre un gran parlare come se l'assenza non fosse «un *topos* antico quanto la letteratura»<sup>40</sup> fa nascere il sospetto che il problema sia un altro.

Come osserva giustamente Marino Sinibaldi – critico letterario e conduttore della trasmissione radiofonica *Fahrenheit*, dedicata ad argomenti di letteratura – non vi fu nessuna diatriba rilevante nel 1992, anno in cui Elena Ferrante venne candidata al Premio Strega con *L'amore molesto*. Questo perché all'epoca non c'era la stessa smania di oggi di conoscere ogni singolo dettaglio della vita degli autori.

L'evoluzione tecnologica dà ora accesso a molte più informazioni di un tempo; sottrarsi alla decodifica degli altri «nell'età della trasparenza»<sup>41</sup> è divenuto inaccettabile:

Come si permette [Elena Ferrante] di negarsi alla visibilità, di rifiutare il rito dei riconoscimenti, di irridere i meccanismi narcisisti trionfanti (o di inventarne uno tutto suo, oltranzista e spiazzante)?<sup>42</sup>

Il rifiuto di Ferrante, insomma, rischia di essere percepito dall'olimpio letterario – fanno eccezione i lettori incuriositi dal fenomeno che pure, si ribadisce, non ha nulla di nuovo – come un peccare di *hybris*, di tracotanza. E il mito ci ha insegnato come chi abbia la presunzione di contravvenire alle leggi immutabili degli dei suscitando la loro invidia, incorra poi immancabilmente nella loro vendetta.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> E. Ferrante, "Elena Ferrante: 'Accetto la candidatura allo strega'" in *la Repubblica*, 24 febbraio 2015, [http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/24/news/elena\\_ferrante\\_accetto\\_la\\_candidatura\\_allo\\_strega-108043390/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/24/news/elena_ferrante_accetto_la_candidatura_allo_strega-108043390/), cons. il 17/08/15.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> M. Sinibaldi, "Elena Ferrante, l'Amica degli Amici" in *Internazionale*, 25 febbraio 2015, <http://www.internazionale.it/opinione/marino-sinibaldi/2015/02/25/premio-strega-elena-ferrante-polemiche>, cons. il 18/08/15.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Per un approfondimento del significato di *hybris* nel mondo classico, cui sono correlati i concetti di vendetta (*nemesis*) e invidia degli dei (*ftonos ton Theon*) cfr. anche E. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951), *I Greci e l'irrazionale*, a c. di R. Donato, trad. di V. Vacca De Bosis, Milano, Sansoni, 2003.

Di tutt'altro segno l'assenza di Tomasi di Lampedusa.

Federico Perozziello – studioso dei rapporti intrinseci tra medicina, scienza e filosofia – dichiara che la morte, assieme alla nascita, rappresenta l'evento di maggior portata anche «da un punto di vista antropologico e d'impatto sociale».<sup>44</sup> All'interno di un breve excursus sul significato della morte presso le varie culture ed epoche Perozziello ricorda, tra gli altri eminenti studiosi dell'argomento, le figure degli antropologi francesi Arnold Van Gennep (1873-1957) e Robert Hertz (1881-1915), i quali forniscono alcune preziose indicazioni sul tema. Non pare fuori luogo citare studi provenienti da tale ramo, giacché lo stesso Calvino aveva posto l'accento sull'esistenza d'importanti legami di connessione tra la letteratura (e di conseguenza sull'universo che la circonda) e l'antropologia:

penso che la razionalità più profonda implicita in ogni operazione letteraria vada cercata nelle necessità antropologiche a cui essa corrisponde.<sup>45</sup>

Secondo Van Gennep la vita dell'uomo è attraversata da una serie di «condizioni liminari, che segna[no] il confine da uno stato esistenziale ad un altro»:<sup>46</sup> fidanzarsi, sposarsi e morire sono tutti esempi di questi stati liminari, in cui si passa dallo *status* di singolo a quello di gruppo di due individui (la coppia) o più persone (la comunità). Come il fidanzamento o il matrimonio «anche il morire [è] contrassegnato da una sequenza di riconoscimenti di stato»,<sup>47</sup> celebrazioni finalizzate a rendere omaggio al defunto ma anche a marcare il passaggio dalla comunità dei vivi a quella dei morti.

Hertz, non diversamente da Van Gennep, osserva inoltre che

nel caso della morte di un membro di un determinato gruppo sociale venivano utilizzate delle normative rigidamente codificate che garantissero *il ripristino dell'equilibrio interno al gruppo*<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> F.E. Perozziello, "Antropologia della morte di Federico E. Perozziello", febbraio 2014, p. 4. Estratto dal volume *Sulla condizione umana. Riflessioni mediche e antropologiche*, Fidenza, Mattioli 1885, 2013, [http://www.riflessioni.it/la\\_riflessione/antropologia-morte-perozziello-1.htm](http://www.riflessioni.it/la_riflessione/antropologia-morte-perozziello-1.htm), cons. il 18/08/15.

<sup>45</sup> I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 1993, p. 34.

<sup>46</sup> F.E. Perozziello, "Antropologia della morte", p. 2.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, cors. mio.



Prendendo in esame a titolo esemplificativo l'articolato rito funerario dei Dayak, popolazione autoctona del Borneo, Hertz realizza che la loro cerimonia funebre era finalizzata a

garantire una sorta di continuità esistenziale e comunitaria al defunto. In tal modo si otteneva il risultato di non indebolire il corpo sociale e di mantenere coerente e ben strutturato un sistema di ruoli che proprio la scomparsa di un individuo importante e dalla figura significativa avrebbe potuto incrinare e mettere in pericolo.<sup>49</sup>

Torniamo al caso di Ferrante e all'osservazione di Saviano: si è potuto osservare come l'assenza e lo stare fuori dal coro di Ferrante abbia scatenato alcune reazioni ostili da parte di chi forse si è sentito bersaglio, anche indiretto, della critica della scrittrice.

Viceversa la morte di Tomasi di Lampedusa sembra avesse generato nella comunità letteraria anzitutto il desiderio di riparare ai torti, come il celebre rifiuto di Elio Vittorini – che all'epoca lavorava per Einaudi – di pubblicare il manoscritto di *Il Gattopardo*.<sup>50</sup>



<sup>49</sup> *Ibidem*, cors. mio.

<sup>50</sup> La lettera di rifiuto firmata da Elio Vittorini è riportata sul sito di Feltrinelli: <http://www.feltrinellieditore.it/news/2004/02/23/la-lettera-di-elio-vittorini-giuseppe-tomasi-di-lampedusa/>, cons. il 19/08/15.

Si ritiene, inoltre, che il conferimento del Premio Strega a Tomasi di Lampedusa possa aver avuto la valenza di una sorta di cerimonia funebre per la comunità degli scrittori. Le finalità del rito di premiazione potrebbero avere avuto in quella circostanza diversi lati in comune con quelle dei cerimoniali funerari di cui si è scritto sopra: ristabilire l'equilibrio all'interno della comunità di scrittori, privata di un membro tardivamente riconosciuto come importante; conservare intatti ruoli e gerarchie dei componenti che, come risaputo, esistono in ogni gruppo; infine, come precisa Hertz, «garantire una sorta di continuità esistenziale e comunitaria al defunto»<sup>51</sup> che in questo modo continuerà a vivere attraverso la propria opera e nel ricordo degli altri.

## **La simbologia della morte: il Tredicesimo Arcano**

Dopo aver parlato dell'annoso concetto di morte della letteratura e dell'autore e del significato di due diversi tipi di assenza – quella dalle scene, orgogliosamente rivendicata da Ferrante, e quella legata invece alla scomparsa di Tomasi di Lampedusa e del loro impatto sulla comunità letteraria – concludiamo la riflessione sul mito tanatologico cominciata nei precedenti paragrafi, soffermandoci brevemente sui significati simbolici a esso legati. Da quanto emerso finora, appare evidente che il concetto di morte non deve essere letto esclusivamente in senso letterale: la morte rinvia spesso a qualcosa che va più in là del suo significato primo, non ultimo a una rinascita. Freud, ad esempio, considera spesso la presenza di *Thanatos* nei sogni come metafora di qualcos'altro, partendo dalla considerazione che nessuno di noi consciamente è davvero disposto a credere alla propria morte.<sup>52</sup> Analogamente, nel linguaggio simbolico dei tarocchi, la Morte rappresenta un cambiamento e non la fine di tutto: l'arcano corrispondente (n. XIII) è utilizzato per segnalare un mutamento importante che si realizza nella fine di qualcosa e contemporanea nascita di qualcos'altro. Le immagini raffigurate nei tarocchi dell'occultista Edward Waite, risalenti all'inizio del secolo scorso, sono quelle che meglio si prestano a uno studio sui simboli perché cercano di

---

<sup>51</sup> F.E. Perozziello, "Antropologia della morte", p. 2.

<sup>52</sup> «la scuola psicoanalitica ha potuto anche affermare che non c'è nessuno che in fondo creda alla propria morte, o, ciò che equivale, che nel suo inconscio ognuno di noi è convinto della propria immortalità». S. Freud, *Zeitgemässes über Krieg und Tod* (1915), "Considerazioni attuali sulla guerra e la morte" in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 50.

rendere massimamente conto del loro carattere ambiguo. A riprova di ciò si può notare come nella versione dei tarocchi di Rider-Waite La Morte riporti un sole nascente/morente sullo sfondo di un indecifrabile cielo grigio: un'ambivalenza voluta che evidenzia come principio e fine siano due facce di una stessa medaglia.<sup>53</sup>

Le immagini riprodotte nei tarocchi di Waite sarebbero certamente piaciute a Calvino, non tanto per il loro valore artistico, di per sé trascurabile, ma per la ricchezza di significati e simboli in esse contenuti. Le stesse *Lezioni americane*, secondo certa critica, parrebbero disposte in modo tale da delineare «una storia come nelle carte dei Tarocchi».<sup>54</sup> Una storia che cioè può essere letta in una direzione o in un'altra e che si dispiega «su più piani: su quello orizzontale come il mondo dell'*Orlando Furioso*, e su quello verticale, come la *Divina Commedia*»<sup>55</sup> andando a costituire, tra le altre cose, un antesignano e «mirabile esempio di ipertesto».<sup>56</sup>

Questa interpretazione della struttura delle *Lezioni* è legittimata dall'interesse che Calvino aveva manifestato anni prima per il linguaggio simbolico degli Arcani ne *Il castello dei destini incrociati* e ne *La taverna dei destini incrociati*.<sup>57</sup>

Inoltre, stando a quanto detto sopra sul Tredicesimo Arcano, s'ipotizza che *Il castello* e *La taverna* sarebbero un po' diversi da come le conosciamo, se lo scrittore avesse avuto a disposizione anche un mazzo Rider-Waite oltre a quello visconteo<sup>58</sup> e ai tarocchi marsigliesi.<sup>59</sup> Quali strade alternative avrebbero potuto percorrere i due affascinanti esperimenti letterari, nati dallo studio della simbologia dei tarocchi, se Calvino avesse avuto a disposizione altre immagini dalle quali inferire un'interpretazione del tredicesimo arcano meno ovvia e letterale? Lo scrittore, esercitatosi fin dalla più tenera infanzia all'interpretazione delle immagini,<sup>60</sup> avrebbe senza dubbio colto l'ambivalenza

---

<sup>53</sup> Il sole nascente/morente è anche un omaggio alla Golden Dawn (Alba d'Oro), ordine esoterico di cui lo stesso Arthur Waite faceva parte.

<sup>54</sup> A. Piacentini, *Tra il cristallo e la fiamma*, *Le Lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze, Firenze Athenaeum, 2002, p. 118. *Ivi*, p. 121.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, pubblicato inizialmente nel volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969. L'edizione Einaudi contiene anche *La taverna dei destini incrociati*.

<sup>58</sup> Come Calvino chiarisce nella nota conclusiva del volume: «Si tratta del mazzo di tarocchi miniati da Bonifacio Bembo per i duchi di Milano verso la metà del secolo XV». I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, p. 123

<sup>59</sup> «L'Ancien Tarot de Marseille della casa B.-P. Grimaud, che riproduce [...] un mazzo stampato nel 1761 da Nicolas Conver, maître cartier a Marsiglia». *Ibidem*.

<sup>60</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, pp. 104-106.

implicita nel tredicesimo arcano di Waite: La Morte reca con sé un vessillo nero al cui interno è disegnata una rosa bianca; il nero suggerisce a prima vista un presagio funesto ma tra i petali del fiore immacolato si nascondono i segni della rinascita.<sup>61</sup> Calvino, che amava «la gravità senza peso»<sup>62</sup> di Guido Cavalcanti; che aveva fatto propria «l'antica massima latina *festina lente*, affrettati lentamente»;<sup>63</sup> Calvino per cui «il poeta del vago», cioè Giacomo Leopardi, è anche «il poeta della precisione»<sup>64</sup> avrebbe di certo apprezzato l'ambiguità e il gioco di opposizioni su cui si basa il Tredicesimo Arcano espliciti nel mazzo di Waite. Forse, ma è solo un'ipotesi, avrebbe introdotto le ambivalenze de La Morte all'interno di una delle due storie o di entrambe, compatibilmente con le esigenze della narrazione.

In conclusione il significato divinatorio del Tredicesimo Arcano si può riassumere in un'unica parola: cambiamento. Un cambiamento non è qualcosa cui possiamo affibbiare l'etichetta di positivo o negativo. Un cambiamento si limita a essere quello che oggettivamente è: un mutamento delle forze in campo.

Per tale motivo, diremo che il mito tanatologico applicato alla letteratura è sì prego di suggestioni, come lo è in effetti anche il Tredicesimo Arcano; tuttavia né La Morte né la letteratura possono essere letti in chiave esclusivamente apocalittica, pena la perdita della ricchezza ambivalente del simbolo. La morte può essere interpretata come fine di qualcosa solo se si è disposti a credere che i germi della rinascita siano già lì, pronti a moltiplicarsi.

## Il lettore moderno

L'autore moderno, che succede a quello classico, «vive la sensazione di perdere il controllo della propria opera» perché una volta reciso il cordone ombelicale, essa gode di nuova autonomia, facendosi oggetto d'inedite interpretazioni la cui paternità è stavolta rivendicata dal lettore, non più destinatario passivo e inerte. Questo processo di

---

<sup>61</sup> Anche l'ordine della Rosa-Croce vede nella rosa il simbolo del risveglio spirituale: cfr. il seguente articolo tratto dal sito della rivista italiana *Rosa+Croce*:

<http://www.amorc.it/images/docs/LaRosaSimbolo.pdf>, cons. il 22/08/15.

<sup>62</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 25.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 69.

ricambio ha subito una vertiginosa impennata negli ultimi decenni con l'avvento di internet e le nuove tecnologie: il lettore si fa sempre più spregiudicato, cerca l'approccio con l'autore perché vuole continuare nella sua mente la storia che nel romanzo a un certo punto si deve inevitabilmente concludere.

Talvolta il lettore interviene attivamente nella narrazione del romanzo che ha letto ampliandola, modificandola o approfondendo aspetti lasciati in secondo piano: è il caso della *fan fiction*. Come ci insegna Wu Ming 2 la *fan fiction* è una sorta di commento creativo, una nuova arma del lettore moderno, sorto dalle ceneri dell'autore classico: «mentre un saggio letterario usa un testo per rispondere a un altro testo, la *fan fiction* usa la *fiction* per rispondere alla *fiction*»<sup>65</sup> e quindi essa non è mai operazione fine a se stessa. Il lettore, mosso da «fascino & frustrazione»,<sup>66</sup> è attratto dall'opera e dall'universo cosmologico creato dall'autore, ma al tempo stesso non può esimersi dal reinterpretare la storia, correggendone quelli che egli ritiene essere punti deboli della narrazione o ampliandone altri secondo il proprio gusto con gli strumenti (non sempre idonei) di cui dispone. Il lettore moderno, quindi, si muove in senso nettamente critico rispetto all'opera: anche quando la riscrittura non entra in gioco, il moltiplicarsi in rete di blog dedicati, di recensioni e di spazio dedicato al rapporto autore/lettori nei social network dimostra il desiderio del lettore di interagire pienamente con il testo e la mente che l'ha generato.

Mai come in quest'epoca il lettore sembra essere animato da una necessità così impellente di essere parte integrante del processo creativo.

## **Verità e finzione nel cinema**

Lo scrittore moderno, insomma, rimette tutto in discussione; deve rivedere l'idea di trama e di personaggio come ogni altro elemento costitutivo del romanzo; soprattutto non gli è più permesso «l'atto di imperio di escludere dalla rappresentazione una parte anche vistosa di reale».<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Wu Ming, *New Italian Epic*, Cles, Einaudi, 2009, p. 168, nota 129.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 16.

Da sempre, ci ricorda Manganelli, alla letteratura viene rinfacciato di essere disonesta o corrotta perché poco incline a raccontare la cronaca dei fatti, così come si sono svolti. Anche la settima arte non è nuova a questo genere di critiche: sin dall'epoca dei *Cahiers du Cinema*, André Bazin sosteneva che il cinema dovesse riprendere lo scorrere degli eventi senza l'ausilio d'interventi esterni. A tale scopo Bazin promuoveva l'utilizzo del piano sequenza che preserva la continuità e la durata reale dell'evento ripreso senza avvalersi del montaggio tradizionale, accusato di manipolare e rendere artificiosa la realtà.<sup>68</sup> E in effetti molte delle opere cinematografiche realizzate durante il periodo della *nouvelle vague*, che si può considerare la più genuina espressione delle teorie baziniane, godono di ottima reputazione per la freschezza e l'immediatezza delle immagini proposte. Questo però non incide minimamente sul fascino e il significato di quelle pellicole in cui invece al montaggio è riservato un ruolo significativo: come sempre è una questione di gusto e molto dipende chiaramente dalle abilità e dalla sensibilità del demiurgo. Analogamente per la letteratura; che si schieri al fianco della realtà o della fantasia lo scrittore mira a far emergere la propria verità dalle cose narrate; sia che si tratti del «Grande Mentitore [...] il raccontatore di belle storie»<sup>69</sup> sia che si tratti dell'ultimo dei Veristi.

## L'autore personaggio

Iovinelli dichiara apertamente nel suo saggio, citando Foucault:

Non basta evidentemente ripetere come un'affermazione vuota che l'autore è scomparso. [...] Ciò che bisognerebbe fare è piuttosto localizzare lo spazio lasciato così vuoto dalla scomparsa dell'autore, osservare la ripartizione delle lacune e delle fratture e spiare i luoghi, le funzioni libere che tale scomparsa lascia apparire.<sup>70</sup>

Un'ipotesi affascinante avanzata dal nostro saggista è che nel momento in cui l'autore prende le distanze dall'opera "morendo", il lettore lo riporti in vita perché «ha bisogno

---

<sup>68</sup> Cfr. A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 107-112.

<sup>69</sup> E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1827), *Il vaso d'oro* in *Il vaso d'oro e altri racconti*, Milano, Garzanti 1983, cit. in G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, pp. 54-55.

<sup>70</sup> M. Foucault, "Qu'est – ce qu'un auteur?" (1969) in *Dits et écrits*, Tome I, 1954-1969, Gallimard, 1994, cit. in A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, p. 27.

di un interlocutore a cui indirizzare il desiderio ispirato dalla lettura dell'opera».<sup>71</sup> Questo naturalmente in un'ottica psicoanalitica in cui consideriamo la questione dal punto di vista del lettore, bisognoso di restaurare una relazione più intima con la figura "reale" che sta dietro l'opera (in verità frutto delle sue fantasie e proiezioni).

Iovinelli prosegue la sua riflessione con una teoria stimolante: l'autore, notevolmente ridimensionato nella nostra epoca a causa del cambiamento del sistema di produzione e comunicazione della cultura, si riproporrebbe in tutta la sua esuberanza come personaggio di *fiction*. «L'autore è divenuto un personaggio all'interno dell'universo letterario» dichiara infatti il nostro «né più né meno dei personaggi che vivono nel testo, né più né meno di come il testo concepisce il lettore e il narratore».<sup>72</sup> Naturalmente se l'autore diventa personaggio ancora una volta ciò che viene messo in discussione è il rapporto tra *fiction* e realtà, o per meglio dire: l'ingresso dell'autore nel campo dei personaggi fa sì che la commistione tra le due dimensioni alimenti a pieno regime il gioco letterario.

In verità non c'è nulla di nuovo; non si dà infatti alcun tipo di narrazione senza *fiction*. Anche volendo attenersi ai fatti nudi e crudi ciascun individuo, nella semplice azione di riferire i fatti, produrrà un discorso differente da un altro; «La *fiction* non è solo *fiction* e la realtà non è solo realtà» asserisce a conferma di questo Iovinelli «L'una e l'altra sono *fittizie*, o per meglio dire: si tratta di costruzioni linguistiche e come tali raffigurabili».<sup>73</sup>

Lo scrittore triestino Mauro Covacich è l'esempio più concreto di come la commistione di realtà e finzione possano creare un groviglio tale da arrivare a inghiottire lo stesso autore.

## Uno scrittore senza segreti?

Nella *Pentalogia delle stelle* Covacich cerca di comprendere fino a che punto possa essere spinta la contaminazione tra i due mondi, quello della *fiction* e quello della realtà. Secondo Alessandro Cinquegrani la saga di Covacich, che impegna lo scrittore per

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 53.

quasi un decennio, «mette in crisi la nozione d'autore e di autenticità della sua parola».<sup>74</sup> Nei vari capitoli della pentalogia, infatti, la rete di corrispondenze tra realtà e finzione passa dall'essere rincorsa e bramata con affanno come in *Fiona*,<sup>75</sup> all'essere accolta con sofferenza, in quanto amara constatazione di un destino ineluttabile come accade in *Prima di sparire*.<sup>76</sup>

In *A nome tuo*, che chiude la saga, «la fiction [...] è importante proprio in quanto racconta la realtà e non la evita o raggira come faceva un tempo».<sup>77</sup> Ci aspetteremo quindi un sentimento di ritrovata fiducia da parte dell'autore nei confronti delle potenzialità narrative della scrittura; stando a quanto dichiara Covacich, invece, la ritrovata convergenza tra realtà e finzione si sviluppa più che altro sotto il segno del disincanto.<sup>78</sup>

La *Lettera* con cui si conclude *A nome tuo*, che fa da epilogo all'intera pentalogia, rivela l'esito fallimentare dell'operazione di Covacich di provare a mettere in crisi «la validità della fiction, di spogiarla e di sostituirvi la semplice presa di coscienza della realtà».<sup>79</sup> Appuriamo che il testo della lettera è scritto da un misterioso personaggio d'invenzione, probabilmente donna e di lingua croata, e che è stato tradotto da un personaggio altrettanto fittizio, cioè Angela del Fabbro, la misteriosa autrice di *Vi perdono*<sup>80</sup> ma il cui «cognome traduce lo slavo Kovačić».<sup>81</sup> La *Lettera* demolisce globalmente l'iter percorso dall'autore triestino dichiarando, come osserva Donnarumma, che «quanto più l'arte cerca di essere mimetica, tanto più inganna».<sup>82</sup> La realtà non può, dunque, essere rappresentata in alcun modo perché «la fiction è ovunque ed è sempre vera».<sup>83</sup>

Nella video performance *L'umiliazione delle stelle*, che costituisce il quarto capitolo della pentalogia, esibendo quella che crede essere la nuda verità del proprio corpo Covacich ha dichiarato di non avere segreti per noi. La misteriosa autrice della *Lettera*

---

<sup>74</sup> V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis, 2014, p. 217.

<sup>75</sup> M. Covacich, *Fiona*, Torino, Einaudi, 2005

<sup>76</sup> M. Covacich, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008

<sup>77</sup> V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto*, p. 226.

<sup>78</sup> M. Covacich, *Io sono un gruppuscolo*, (reading performance), Ca' Foscari, Venezia, 8 novembre 2013.

<sup>79</sup> V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto*, p. 215.

<sup>80</sup> A. Del Fabbro, *Vi perdono*, Torino, Einaudi, 2009. All'epoca dell'uscita l'identità dell'autrice era ignota (come oggi lo è quella di Elena Ferrante). Solo successivamente la scrittrice venne ricollegata a Covacich.

<sup>81</sup> R. Donnarumma, "Esercizi di esproprio e di riappropriazione. *A nome tuo* di Covacich" in *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 1, gennaio – giugno 2013, p. 17.

<http://www.arabeschi.it/esercizi-di-esproprio-e-di-riappropriazione-a-nome-tuo-covacich/>, cons. il

24/08/15.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>83</sup> V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto*, p. 227.



che conclude *A nome tuo* sostiene, però, che durante quella performance Covacich ha barato:

Lei non ci ha fregati, mentendo ha rilasciato una deposizione autentica, mentendo ha detto la verità: *lei non ha segreti per noi*. E questa se permette è la sua colpa peggiore.<sup>84</sup>

Del resto il nostro autore non ha mai fatto mistero del fatto che «Scrivere è imbrogliare. Sempre».<sup>85</sup>

A complicare ulteriormente la decifrazione critica dell'opera, nelle pagine conclusive di *A nome tuo* compare inoltre una *Nota* in cui l'autore dichiara che «niente di ciò che raccont[a] [...] è accaduto realmente».<sup>86</sup> Al contrario della *Lettera*, però, la *Nota* non è inserita nell'indice del romanzo: segno che quest'ultima dovrebbe appartenere a un altro livello di realtà, plausibilmente quello del narratorio, cioè il nostro. Secondo quanto afferma Donnarumma, in annotazioni simili «non ci deve essere spazio per la fiction, che diverrebbe menzogna»;<sup>87</sup> attraverso le note l'autore, infatti, assume su di sé «una responsabilità veritativa pubblica e puntualmente giuridica».<sup>88</sup>

Alla luce di quanto rilevato possiamo solo concludere che la scrittura di Covacich, nonostante l'insistenza con cui si rapporta al dato reale, non offra in ogni caso «alcuna garanzia di verità».<sup>89</sup> Eventuali segreti dello scrittore sono quindi destinati a rimanere tali.

In conclusione, si è visto come le conseguenze della presa di posizione che avvicina la realtà alla fiction abbiano un raggio d'azione molto più ampio di ciò che a prima vista si potrebbe pensare: il concetto tradizionale di arte come imitazione si conferma una volta di più come un'ingenua posizione, largamente superata.

Il fatto che «l'arte da sola [possa] inventare la realtà»<sup>90</sup> ci induce per forza di cose a dover rimettere in discussione tutto il rapporto tra realtà, verità e finzione, tra *mimesis* e *poiesis*, a dover ripensare in ultima istanza a cosa s'intende per "finzione".

---

<sup>84</sup> M. Covacich, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 337, cors. mio.

<sup>85</sup> *Ivi*, p.75. V. anche la parabola del lupo secondo Vladimir Nabokov, di cui si parla a p. 33.

<sup>86</sup> M. Covacich, *A nome tuo*, p. 339.

<sup>87</sup> R. Donnarumma, "Esercizi di esproprio e di riappropriazione", p. 18.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, p. 54.

## 2. Menzogna, verità, realtà

### La finzione

Uno strumento che ci viene incontro per far chiarezza nella questione ci è offerto dall'etimologia. L'accezione primaria di fingere in latino riguarda il campo semantico del "plasmare: costruire, foggiare, modellare"<sup>1</sup>:

Povera, e bifognosa 'l proprio nido / Ella medefma pur compone, e finge (T. Tasso)<sup>2</sup>

e mille vaghi aspetti / e ingannevoli obbietti / fingon l'ombre lontane (G. Leopardi)<sup>3</sup>

Isolda non udiva se non i suoni che le fingeva il suo desiderio. (G. D'Annunzio)<sup>4</sup>

Analogamente i significati principali del sostantivo *fictio* sono quelli di "formazione, creazione, finzione".<sup>5</sup> Iovinelli informa inoltre che *fictio* «veniva usato tanto nel senso di *sogno, immaginazione, rappresentazione*, quanto in quello di *creazione e produzione*» mentre il Grande Dizionario della Lingua Italiana di Salvatore Battaglia registrerebbe tra i significati storici di finzione anche quelli di «*immaginazione, intuizione fantastica, libera fantasia poetica, ovvero di invenzione fantastica, creazione, immagine poetica, mito e leggenda*». <sup>6</sup>

Eppure da un certo punto in poi<sup>7</sup> finzione deve aver assunto una valenza fortemente negativa se nell'italiano di oggi il termine è divenuto sinonimo di *simulazione, doppiezza, cosa falsa*. Tuttavia, aggiunge Iovinelli, grazie soprattutto al ruolo giocato dal cinema nella cultura moderna il termine inglese *fiction* ha riportato a galla il

---

<sup>1</sup> Gli esempi che seguono sono tratti da <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/fingere/>, cons. il 17/11/14.

<sup>2</sup> T. Tasso, *Le sette giornate del mondo creato*, giornata quinta, Londra, S.E., 1780, p. 198, cors. mio.

<sup>3</sup> G. Leopardi, XXXIII "Il tramonto della luna" in *Canti* (1835), Torino, Einaudi, 1984 p. 269. Il canto non era presente nella prima edizione; apparve postumo nelle *Opere di G.L.* (1845).

<sup>4</sup> G. D'Annunzio, "Trionfo della morte" in *I romanzi della rosa*, Roma, L'Oleandro, 1933, p. 368, cors. mio. Risorsa elettronica Progetto Manuzio,

[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d\\_annunzio/il\\_trionfo\\_della\\_morte/pdf/d\\_annunzio\\_il\\_trionfo\\_della\\_morte.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_trionfo_della_morte/pdf/d_annunzio_il_trionfo_della_morte.pdf), cons. il 01/09/15.

<sup>5</sup> Cfr. *Dizionario di latino* a c. di E. Olivetti, s.v. "fictio", <http://www.dizionario-latino.com/>, cons. il 17/11/14.

<sup>6</sup> A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, p. 352, nota 35.

<sup>7</sup> Nella stessa nota (p. 352, nota 35) Iovinelli ci rammenta che l'uso negativo di finzione è attestato fin dal 1304 con Giordano da Pisa.

significato originario di "creazione, produzione". E, di fatto, nella scrittura di finzione «l'autore non descrive la realtà ma la *costruisce*»<sup>8</sup> ricorrendo, per l'appunto, a un sistema di segni.

Secondo Arturo Mazzarella in nessun caso la finzione creata riproduce in modo attendibile il reale: «le illusioni» e «le favole» costruite da poeti, scrittori, etc. mantengono sempre e comunque una parvenza non oggettiva. Parliamo, infatti, d'immagini, di libere traduzioni in segni che non guardano necessariamente alla realtà come fonte cui attingere e che sopra ogni altra cosa sono tese a manifestare l'impronta del loro creatore. Tuttavia, pur non dando la realtà per presupposta, le finzioni la rendono tangibile:

Senza queste finzioni infatti – ecco l'inaggirabile aporia – la realtà stessa rimarrebbe inaccessibile. O, più precisamente, non ci sarebbe alcuna esperienza della realtà: perché, lo confermerà Wittgenstein nel *Tractatus*, «i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo».<sup>9</sup>

La *fiction* è dunque creazione che nel caso della letteratura si realizza attraverso il Testo. Quel Testo che, ci ricorda Roland Barthes, altro non vuol dire che Tessuto, un ordito che si realizza progressivamente – contro l'idea che vuole l'opera fatta e conclusa – e all'interno del quale il suo autore un poco alla volta si perde, «simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela».<sup>10</sup>

L'idea della realizzazione, dello sviluppo graduale ci viene confermata inoltre dal confronto tra il termine autore e il latino *augeo* che, come precisa Benedetti, «significa "accrescere" ma anche "generare", dare origine a qualcosa che prima non c'era».<sup>11</sup>

Altri, tuttavia, ritengono che lo scrittore assista alla creazione ma senza consapevolezza del pieno significato e delle conseguenze della propria opera, come chi fabbrichi un pericoloso ordigno e ne ignori i futuri utilizzi:<sup>12</sup> Giorgio Manganelli, infatti, nelle pagine conclusive di *Letteratura come menzogna* definisce apertamente la letteratura un universo in cui «tutto è esatto, e tutto mentito»; un qualcosa che si regge su

---

<sup>8</sup> A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, p. 352.

<sup>9</sup> A. Mazzarella, *La potenza del falso*, Roma, Donzelli Editore, 2004, p. 7.

<sup>10</sup> R. Barthes, *Le plaisir du texte* (1973), "Il piacere del testo" a c. di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 125.

<sup>11</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 197.

<sup>12</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 220 - 221.

affermazioni «non verificabili»;<sup>13</sup> un'illusione artificiosa che ne comprende delle altre secondo un ordine in parte oscuro allo stesso autore che della propria opera sembra saperne addirittura meno degli altri. Una finzione quindi, quella evocata da Manganelli, che conserva tratti d'indecifrabilità similmente per certi versi a un culto misterico. Una creatura sfuggente, la finzione letteraria, destinata a essere violata da ogni parte attraverso la lettura, la critica: la semplice idea che l'opera possa essere oggetto di analisi, e quindi che si cerchi di trovarle una spiegazione, riempie l'autore di «istintivo orrore»,<sup>14</sup> ponendolo a prescindere in una condizione di rifiuto.

L'opera letteraria ci appare una simulazione ambigua, inesauribile, insensata come solo l'arte «del tutto inutile»<sup>15</sup> sa essere. A dire di Manganelli inutile, per scelta, è anche lo scrittore che riveste un ruolo sociale analogo a quello del buffone, inquieto, solitario, sempre smanioso di libertà. Ecco che allora fare della letteratura «non è un gesto sociale»<sup>16</sup> mentre il lettore di fatto si riduce a essere un destinatario a tempo determinato nei confronti del quale il discorso non può farsi che vago e fumoso, perché l'opera in realtà «viene creata per lettori imprecisi, nascituri, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili».<sup>17</sup>

Certo arrivare ad asserire che «nella sua fragile, incorruttibile carne» l'opera letteraria «non nascond[e] alcun tumore di Weltanshauung»,<sup>18</sup> significa esasperarne fino alle estreme conseguenze il carattere artificioso, seguitando a nutrire la valenza negativa di finzione come cosa falsa, simulata, lontana dalla realtà.

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>15</sup> «Ogni arte è del tutto inutile» cioè priva di una finalità esterna a se stessa. O. Wilde, *The picture of Dorian Gray* (1891), *Il ritratto di Dorian Gray*, a c. di A. Grosso Guidetti, Torino, Utet, 1957, p. 16.

<sup>16</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, p. 219.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 221.

## Il paradosso del mentitore

La verità non è affatto in ciò che si può dimostrare. Se in un certo terreno, e non in un altro, gli aranci mettono solide radici e si coprono di frutti, quel terreno è la verità degli aranci.

A. de Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*.

Uno dei paradossi più conosciuti di Eubulide di Mileto è quello denominato del mentitore:

Un uomo dice: "Io sto mentendo."  
Mente o dice il vero?<sup>19</sup>

Un enigma senza soluzione, perché non possiamo sostenere né che l'uomo menta né che dica il vero: se l'uomo affermasse il vero, alla domanda "mente o dice il vero?" dovremmo asserire che l'uomo mente; viceversa se l'uomo dichiarasse il falso, saremmo costretti a rispondere che dice il vero.

Al di là delle diatribe filosofiche che si sono susseguite nel corso dei secoli per sciogliere il paradosso in modo convincente, non possiamo fare a meno di notare che esso descrive in maniera sorprendentemente efficace la condizione dello scrittore. All'interno di un intervento letterario Leonardo Pica Ciamarra,<sup>20</sup> partendo dal paradosso di Eubulide e rifacendosi a un'affermazione dello scrittore statunitense John Barth, afferma infatti che:

lo scrittore è un bugiardo di professione che dice la verità. Inventa, finge, trasforma, deforma, falsifica, tradisce, fa trucchi su trucchi, insomma mente – per dire la verità.<sup>21</sup>

Questo perché talvolta la realtà ha bisogno di essere manipolata affinché emerga il senso di ciò che si vuole esprimere. Anche in una biografia – il cui obiettivo potrebbe

---

<sup>19</sup> «Filosofo greco (4° sec. A.C.), seguace di Euclide di Megara». Enciclopedia Treccani online, s.v. "Eubulide di Mileto", <http://www.treccani.it/enciclopedia/eubulide-di-mileto/>, cons. il 17/11/14.

<sup>20</sup> Leonardo Pica Ciamarra (Napoli, 1965), ricercatore di filosofia presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR).

<sup>21</sup> L. Pica Ciamarra, "L'intervento II" in Speciale John Barth, <http://www.minimifax.com/libri/speciali/120>, cons. il 17/11/14.

essere quello di raccontare una storia vera – un dettaglio posto sotto una luce differente, delle omissioni o perfino un episodio inventato di sana pianta, il più delle volte non solo non inficiano la missione di verità dell'opera, ma addirittura la rendono più autentica. «Nulla è più mortificante che vedere i narratori [...] indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale»<sup>22</sup> perché è solo mentendo e quindi inventando, creando, che lo scrittore può essere coerente con gli intenti dell'opera.

Una considerazione di analogo sapore doveva aver indotto Goethe a battezzare la propria opera biografica *Poesia e Verità*: la finzione poetica permette, infatti, allo scrittore di mettere nero su bianco «la vera verità»<sup>23</sup> sulla propria vita.

Anche Giuliano Gramigna,<sup>24</sup> si rifà al paradosso del mentitore per descrivere la natura della scrittura letteraria:

Il racconto mente sempre e non mente mai nello stesso tempo. Esso è l'unica istanza che, per questo suo carattere può emettere la famosa dichiarazione «io mento», presunto paradosso, nodo di contraddizioni logico-filosofiche. È ciò che possiamo indicare come «libertà narrativa».<sup>25</sup>

La «libertà narrativa» della letteratura si realizzerebbe pienamente, pertanto, nel venir meno della tradizionale opposizione tra realtà e finzione; condizione che la letteratura condivide nientemeno che con la lingua del sogno, in cui un'immagine, una sensazione, un oggetto possono essere evocati da elementi di segno opposto, come Freud giustamente in più di un'occasione aveva fatto notare.

«Io mento» quindi è il mantra di chi scrive. O piuttosto: «io mento a essere qui, meglio: io mento a dirmi qui».<sup>26</sup> E in questo suo mentire e non mentire lo scrittore moderno, afferma Gramigna, pone il lettore davanti ad una situazione inedita in cui egli non può più semplicemente guardare al romanzo come *fiction*, e attivare di conseguenza i tradizionali meccanismi di aspettativa. Il lettore è in qualche modo disorientato perché si trova di fronte ad un «qualcosa» che «si sta facendo narrativamente», che è tutto

---

<sup>22</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, p. 57.

<sup>23</sup> L. Pica Ciamarra, "L'intervento II".

<sup>24</sup> Giuliano Gramigna (1920-2006). Fu scrittore, poeta e critico letterario. Scrisse per diversi anni sulle pagine culturali del *Corriere della Sera*.

<sup>25</sup> G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 114-115.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 86.

fuorché certezza; un sistema aperto alla possibilità che vede la chiusura del cerchio, quindi, come finzione non più attuabile.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 33.

## Il fascino indiscreto della menzogna

And, after all, what is a lie? 'Tis but |  
The truth in masquerade.

G. G. Byron, *Don Giovanni*.

Uno dei temi più affascinanti affrontati dalla critica letteraria, che riguarda da vicino anche il nostro campo d'indagine, muove attorno alla questione della menzogna. Pare che il mentire sia attività strettamente connessa con il linguaggio. Come ci fa notare Mario Lavagetto attraverso le parole di Karl R. Popper:

La famosa storia di colui che grida troppo spesso «al lupo!» [...] non è affatto una storia morale: non si deve mentire, ecc.; questa è realmente la storia di come nasce il linguaggio; per mezzo del fatto che, per scherzo, si grida «al lupo!», e con ciò si mente.<sup>28</sup>

La finzione realizzata per mezzo della menzogna rende evidente una delle proprietà più significative del linguaggio verbale, ossia la *produttività*. Oltre a permettere di realizzare una serie pressoché infinita di messaggi, la produttività fa sì che attraverso la lingua si possa parlare di esperienze non necessariamente vissute o di oggetti non pertinenti al campo del reale perché «la lingua non è limitata al mondo esistente, né a un campo di esperienza stabilito a priori».<sup>29</sup> Questa straordinaria caratteristica differenzia nettamente il linguaggio verbale da altri sistemi di segni ed è alla base delle illimitate possibilità della lingua di creare mondi di finzione.

Ecco perché, riprendendo la parabola del lupo di cui sopra, Vladimir Nabokov arriva ad asserire che è propriamente l'assenza dell'oggetto evocato a creare le condizioni favorevoli alla nascita della letteratura:

La letteratura [...] è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> K.R. Popper, cit. in M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992, p. 212.

<sup>29</sup> G. Berruto, *Corso elementare di linguistica generale*, Torino, Utet, 1997, p. 17.

<sup>30</sup> V. Nabokov, *Lectures on Literature* (1980), *Lezioni di letteratura*, a c. di F. Bowers, trad. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1982, p. 35, cit. in M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, p. 212.



Dal ragazzino imbroglione, o forse solo smarrito nelle proprie fantasie, al Grande Mentitore di Hoffmann il passo è breve.

Che cosa differenzia, però, la menzogna letteraria da altre forme di bugia?

Rousseau, ad esempio, sosteneva che a differenza dell'«impostura» e della «frode», concepite per tornaconto rispettivamente proprio e altrui, e della «calunnia», finalizzata a recar danno ad altri, la «bugia innocente» alla base della letteratura non è da intendersi come un vero e proprio mentire. Rousseau vedrebbe cioè la menzogna letteraria come «una finzione» inoffensiva e, secondo quanto scrive Lavagetto, essa non potrebbe in alcun caso essere fonte di biasimo, nemmeno nella circostanza in cui il romanzo o il racconto provasse a spacciarla per verità autentica.<sup>31</sup> Non si può fare a meno di osservare, tuttavia, che un fanatico della verità, da molti ingenuamente ancora vista come unica e incontrovertibile, potrebbe avere qualcosa da ridire anche nel caso dell'"innocente" menzogna letteraria; ma d'altro canto è risaputo che dialogare con un integralista è sempre missione ingrata.

Un altro aspetto della menzogna letteraria che merita di essere evidenziato concerne la sua forma. Ponendo in relazione il concetto di falso con quello di tempo, Deleuze evidenzia la «potenza del falso» all'interno della narrazione intesa nel senso più esteso del termine, non limitatamente cioè all'ambito letterario.<sup>32</sup>

L'indiscreto fascino della menzogna è certamente legato alla sua forma: i racconti di Ulisse,<sup>33</sup> uno dei più eccellenti bugiardi del mito, sono giudicati veri perché narrati ad arte, senza incongruenze, senza inverosimiglianze. Come ci racconta Omero nell'Odissea, Alcinoo reputa i racconti di Ulisse veri perché suggestivi, in grado cioè di creare nella mente di chi li ascolta un'immagine viva e vitale degli eventi narrati, senza tener conto del fatto che, come ebbe a dire Wittgenstein, «Per riconoscere se l'immagine è vera o falsa dobbiamo confrontarla con la realtà».<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, p. 150.

<sup>32</sup> Cfr. Dizionario di filosofia online Treccani, ed. 2009, s.v. "Deleuze, Gilles", [http://www.treccani.it/enciclopedia/gilles-deleuze\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gilles-deleuze_%28Dizionario-di-filosofia%29/), cons. il 07/02/15.

<sup>33</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, pp. 28-33.

<sup>34</sup> «2.223: Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit wergleichen». L. Wittgenstein, *Logisch – philosophische Abhandlung* (1922), *Tractatus logico - philosophicus*, a c. di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1989, pp. 20 - 21.

## *Veritas vs. aletheia*

In altre parole, prescindendo dal rapporto con la realtà e con il vero, un racconto sapientemente narrato acquisisce uno statuto privilegiato. Nel racconto dalla forma finemente lavorata "verità" torna semplicemente a essere "ciò che è reso manifesto; non nascosto": è *a-letheia*<sup>35</sup> che rivendica il proprio spazio su *veritas*. Infatti, il termine latino *veritas*, da cui l'italiano "verità", aveva a che vedere con la nozione di fede, nella sua accezione più estesa. Vero era per i romani e di conseguenza anche per noi – almeno fino ad un certo punto – ciò in cui si ha fede senza mediazioni da parte della ragione;<sup>36</sup> per tale motivo, unitamente all'influenza del pensiero cristiano, noi stessi ancora oggi tendiamo spesso a vedere la verità come unica e inconfutabile, a dispetto di quanto l'esperienza ci mostri.

Di tutt'altro tenore il termine greco *aletheia*, tradotto anch'esso con "verità", stava invece a indicare "qualcosa che deve essere svelato", che non può essere celato.

L'idea è pertanto che la letteratura, specie quella contemporanea, consolidi il suo rapporto con l'*aletheia* a discapito della *veritas*, avvertita come inadeguata o insufficiente a trasmettere il senso dell'opera: l'ansia della rivelazione non risparmia, infatti, nemmeno lo scrittore moderno che non può e non deve accontentarsi della mera adesione ai fatti.

Anche se ciò che racconta si scosta dal vero lo scrittore o il poeta godono di un'immunità particolare, forse perché investiti di una missione direttamente dalle Muse, come ci ricorda Esiodo nei versi iniziali della *Teogonia*:

«Pastori, che dimorate nei campi, esseri immondi, ventre soltanto,  
noi sappiamo raccontare molte menzogne simili a verità,  
ma pure sappiamo, qualora ci aggradi, il vero cantare». 30  
Così dissero le figlie del grande Zeus, abili nella parola,  
e per me colsero uno scettro, un ramo d'alloro fiorito,  
meraviglia a vedersi; e m'ispirarono un canto  
divino, perché celebrassi le cose che saranno e che furono<sup>37</sup>

<sup>35</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, p. 36. *Aletheia* etimologicamente è composto da *alfa* privativa + *Lanthano* che significa "dimentico", ma anche "nascosto".

<sup>36</sup> Cfr. F. Adorno: "Il significato di Aletheia e Veritas", tratto da *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche di R. Parascandolo*, 1992, materiale video, <http://www.scuola.rai.it/articoli/francesco-adorno-il-significato-di-aletheia-e-veritas-aforismi/3717/default.aspx>, cons. il 07/02/15.

<sup>37</sup> Esiodo, *Teogonia*, a c. di E. Vasta, Milano, Mondadori, 2004, p. 7, cors. mio.

Le muse stesse talora mentono, talora dicono il vero; chi scrive non fa altro che seguire il loro illustre esempio; pertanto nulla gli può essere rimproverato.

E se guardiamo oltre sarà evidente che la menzogna costituisce «la base di un contratto sociale liberamente sottoscritto»<sup>38</sup> nel rapporto tra scrittore e lettore.

Ed è proprio la natura di questo contratto a costituire uno dei nodi focali su cui si ritiene più opportuno soffermarsi.

## Il patto finzionale

Lo scrittore stipula con il lettore una sorta di accordo a priori, un patto di finzione. Ce ne parla a suo modo anche Coleridge, nel raccontarci la gestazione delle *Ballate Liriche*:

In this idea originated the plan of the "Lyrical Ballads"; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and *a semblance of truth* sufficient to procure for these shadows of imagination *that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*.<sup>39</sup>

Il poeta inglese pone l'accento sulla necessità da parte del lettore di sospendere temporaneamente la propria incredulità con lo scopo di entrare nella storia e viverla dall'interno, un po' come fa Alcinoò con le avventure di Ulisse. Calvino, citando lo stesso Coleridge, aveva affermato che tale sospensione «è la condizione di riuscita di ogni invenzione letteraria» anche quando essa va a realizzarsi in un differente universo, quello «del meraviglioso e dell'incredibile».<sup>40</sup>

La concessione di fiducia da parte del lettore è quindi fondamentale affinché egli possa godere della narrazione; questo vale non soltanto per la poesia o per le storie fantastiche

---

<sup>38</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, p. 252.

<sup>39</sup> «In quest'ordine di idee ebbe origine il progetto delle Ballate liriche; all'interno del quale fu stabilito che i miei sforzi dovessero essere indirizzati a personaggi e caratteri soprannaturali, o almeno fantastici; in modo da trasferire dalla nostra intima natura un interesse umano e *una sembianza di verità* sufficienti a creare, davanti a quelle ombre dell'immaginazione, *quella volontaria e momentanea sospensione dell'incredulità che costituisce la fede poetica*». S.T. Coleridge, *Biographia literaria: or, biographical sketches of my literary life and opinions* (1817), London, George Bells and Sons, 1898, p. 145, cors. e trad. miei.

<sup>40</sup> I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura" in *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Verona, Mondadori, 1995, p. 385.

ma per tutta la letteratura in genere. Perché l'intima *veritas* dell'autore possa farsi strada dentro di noi, dobbiamo pertanto fare un atto di fede; non c'è altra soluzione. Dal canto suo, però, la finzione deve essere plausibile e conforme a una propria logica interna, affinché il palco non crolli miseramente e il lettore non ritiri la fiducia accordata.

Anche secondo Umberto Eco

Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. [...] l'autore fa finta di fare un'affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto.<sup>41</sup>

Ammettiamo, però, di avere a che fare con uno scrittore seguace della verità a tutti i costi, non disposto a introdurre meccanismi di finzione all'interno della propria opera; non è per nulla detto che le sue storie per quanto sincere paiano attendibili.

Il paradosso è dato dal fatto che non sempre ciò che è vero, specie se si tratta di qualcosa di eccezionale, risuona verosimile, come scriveva Dostojevskij in un passo famoso dei *Demoni*:

- Amico mio, la verità autentica è sempre inverosimile, Lo sapete? Per rendere più verosimile la verità bisogna assolutamente mescolarla con la menzogna. È così che hanno sempre agito gli uomini.<sup>42</sup>

Quale miglior strategia, allora, per ottenere credibilità se non quella di parlare in prima persona? Di fatto, siamo disposti a fidarci in misura nettamente superiore se chi parla mette in gioco se stesso, specie se lo fa attraverso il proprio nome. È mediante il nome infatti, come ci insegna Lejeune, che la persona accampa il proprio diritto a esistere;<sup>43</sup> nessuno sarebbe disposto quindi a giocarselo con leggerezza.

Se il genere autobiografico rimescola le carte in gioco confondendo programmaticamente l'autore con la persona,<sup>44</sup> le cose si fanno ancora più complesse nell'*autofiction*, dove la pretesa di congruenza "biografica" è ridotta al minimo e in cui il piacere è dato proprio dal creare *ex novo* un altro sé, appartenente a un differente mondo possibile.

---

<sup>41</sup> U. Eco, *Six walks in the fictional woods* (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 91-92.

<sup>42</sup> F.M. Dostojevskij, *I demoni*, Torino, Einaudi, 1956, p. 211.

<sup>43</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 35.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

## La menzogna come formazione di compromesso

Lejeune ci fa notare che l'autobiografia e la biografia «sono testi referenziali»<sup>45</sup> proprio perché mettono in campo «un referente extratestuale che si potrebbe chiamare il prototipo, o meglio il modello»,<sup>46</sup> dove per modello s'intende la realtà cui il testo si propone di assomigliare. Questo certamente vale anche per l'*autofiction*, dove esiste sempre un originale con cui il lettore immagina un confronto: il gioco consiste proprio nel cogliere analogie e differenze.

Come per la biografia e l'autobiografia, anche per l'*autofiction* difficilmente possiamo parlare d'identità fra soggetto dell'enunciato e modello extratestuale; il semplice fatto però di rilevare delle somiglianze determina un importante interrogativo: «come può infatti un testo "assomigliare" a una vita?». <sup>47</sup> Perché se da un lato sappiamo che l'identità è dato di fatto incontestabile, scrive Lejeune, dall'altro è inevitabile invece che la relazione di somiglianza sia caratterizzata da più sfaccettature e più difficilmente inquadrabile.

Quel che è certo è che durante la stesura dell'opera, sia essa biografica, autobiografica o di *autofiction*, qualunque scrittore si pone il problema del rapporto con la realtà extratestuale in termini di «esattezza» e «fedeltà»: l'esattezza ha chiaramente a che fare con «l'informazione»; la fedeltà invece con «il significato»<sup>48</sup> veicolato dal fuori testo. Non ci sarebbe allora bisogno di sottolineare, forse, come il più delle volte lo scrittore preferisca la fedeltà all'esattezza, per lo stesso principio per cui:

Nulla è più mortificante che vedere narratori, per altro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica.<sup>49</sup>

Il fatto di deformare la realtà mentendo anche spudoratamente, infatti, non inficia minimamente l'autenticità dell'enunciazione dello scrittore; in questo senso il testo letterario sembrerebbe condividere dei tratti con il *lapsus* che la psicanalisi ci ha insegnato ad analizzare come un elemento rivelatore della psiche dell'individuo.

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>46</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, p. 38.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, p. 57.

A partire dal saggio *Psicopatologia della vita quotidiana* Freud definisce il *lapsus* come «un atto mancato» che comprende una serie di "errori", dalla mera dimenticanza o perdita di oggetti a sviste verbali o scritte. Solo in apparenza un errore trascurabile, il *lapsus* sarebbe in realtà una sorta di «formazione di compromesso»<sup>50</sup> uno strumento attraverso il quale l'inconscio farebbe riemergere contenuti rimossi di vario genere e tenuti ben alla larga dal filtro della coscienza.

L'aspetto più significativo per noi pare proprio la questione della "formazione di compromesso"; in alcuni casi la menzogna letteraria potrebbe di diritto rientrare in questa categoria, nella misura in cui si mente per affermare una verità superiore a quella mostrata dalla realtà dei fatti.

## **Pseudologia fantastica**

Si può certamente obiettare che, mentre il *lapsus* non è deliberato, spesso e volentieri si menta invece con cognizione. Lo scrittore, però, specie se pienamente immerso nel proprio universo immaginativo, non sempre possiede un grado di consapevolezza tale da distinguere con nitidezza ciò che proviene da dentro di sé e ciò che invece ha origine fuori.

Una pellicola del 1999, *Girl, Interrupted*, racconta la vita e le relazioni di un gruppo di ragazze affette da disturbi psichiatrici. Una delle protagoniste del film, Georgina, pare soffrire di una patologia senz'altro seria, dal nome però suggestivo:

Susanna: Well, what about you? Why are you here? (*Ma tu che hai fatto? Perché sei qui?*)

Georgina: "Pseudologia fantastica".

Susanna: What's that? (*E che cos'è?*)

---

<sup>50</sup> S. Freud, Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum. (1901). *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, trad. di C. Galassi, Roma, Newton Compton, 1992, pp. 398-441. Cfr. anche N. Boccianti, "Lapsus freudiano, ovvero lo scivolone sulla buccia dell'inconscio" in Enciclopedia Treccani online della lingua italiana, ed. 2012, <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/lapsus%20freudiano/>, cons. il 26/08/15.

Georgina: I'm a pathological liar. (*Sono una bugiarda patologica.*)<sup>51</sup>

Apprendiamo dal *Dizionario Medico Treccani* che la pseudologia fantastica, manifestazione di un disturbo più ampio e articolato, è «caratterizzata dalla formulazione di racconti irrealistici che vengono asseriti con apparente convinzione di realtà». <sup>52</sup>

Seguendo il filo delle connessioni, scopriamo che la psicologia definisce *fabulazione* la facoltà di inventare storie dense di dettagli: nello specifico, la fabulazione comporta da parte del soggetto la «presentazione come reale di un racconto immaginario, spesso verosimile, *senza* [che vi sia] *consapevolezza di ingannare*». <sup>53</sup> Comune durante l'infanzia in quanto pertinente le dinamiche di gioco, se fa la sua comparsa in età adulta la fabulazione può assumere una valenza patologica.

Lo scrittore produce contenuti fantastici per sintetizzare la realtà, per condensarla in forma narrativa. Pur non arrivando – nella maggior parte dei casi<sup>54</sup> – a parlare dell'autore come di un caso clinico, potremmo asserire che qualcosa di strettamente imparentato alla pseudologia fantastica faccia parte, in un certo senso, del processo creativo che presiede alla scrittura. Lo scrittore, infatti, non mente tanto per una questione di tornaconto personale ma per una necessità irrefrenabile di far lavorare la propria fantasia, come talvolta accade anche al bugiardo compulsivo che tende ad avvertire la realtà esterna come costrittiva e non appagante. L'individuo malato però ricorre all'invenzione come risposta a una percezione disfunzionale di sé. Lo scrittore, invece, si serve della propria immaginazione sospinto dal desiderio di esaurire tutte le possibilità del vivere attraverso la scrittura; sovente, però, anche meccanismi

---

<sup>51</sup> J. Mangold, *Girl, interrupted*, *Ragazze interrotte*, Columbia Pictures, Usa/Germania 1999, 24'-13", Sony Pictures, 2006.

<sup>52</sup> Dizionario di medicina Treccani online, ed. 2010, s.v. "pseudologia fantastica" [http://www.treccani.it/enciclopedia/pseudologia\\_%28Dizionario-di-Medicina%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pseudologia_%28Dizionario-di-Medicina%29/), cons. il 26/08/15.

<sup>53</sup> Vocabolario online Treccani, s.v. "fabulazione", <http://www.treccani.it/vocabolario/fabulazione/>, cons. il 26/08/15, cors. mio.

<sup>54</sup> La storia della letteratura annovera un gran numero di autori dalla personalità instabile. Uno su tutti Karl May (1842-1912), scrittore tedesco che soffriva di un grave disturbo di dissociazione della personalità (personalità multiple) <http://www.karl-may-gesellschaft.de/index.php?seite=englisch&sprache=fremdsprachen>, cons. il 26/08/15.

compensativi o di riparazione giocano la loro parte.<sup>55</sup> La capacità con cui lo scrittore mescola sapientemente aspetti di verità a dati completamente inventati, specie nell'ambito dell'*autofiction*, ricorda molto da vicino l'abilità con cui l'individuo malato si destreggia tra realtà e immaginazione.

Infine, come il caso clinico può venir inghiottito dalla spirale delle proprie bugie senza essere più in grado di distinguere la propria realtà da quella effettiva, in modo analogo lo scrittore può arrivare a smarrirsi in un territorio dai confini incerti, non più realtà e non del tutto finzione; chiaramente non in modo intenzionale.

## **Note d'autore e istruzioni per l'uso**

Walter Siti, uno degli autori più celebrati all'interno del panorama italiano, è anche colui che ha aperto i battenti all'*autofiction* in Italia. Il genere è tra quelli che hanno riscosso maggior successo negli ultimi anni, perché risponde all'inedita necessità da parte del pubblico di confrontarsi con «una narrativa che pales[a] immediatamente il suo rapporto con la realtà in modo da giustificare la sua esistenza».<sup>56</sup>

Le motivazioni sottese a questa nuova esigenza di realtà da parte dei lettori sono da cercare soprattutto nel fatto che dagli anni Zero in poi le nostre certezze non sono più state le stesse. L'attentato alle *Twin Towers* e quel che ne è seguito, oltre ad aver modificato radicalmente gli equilibri dell'intero pianeta, ha segnato con una scia di sangue l'inizio di un'epoca nuova per l'arte e per la letteratura: da allora in poi la realtà è tornata, infatti, arrogamente di scena.<sup>57</sup>

Ancora oggi, considerando che le tensioni non sono cessate, pensare di chiudere gli occhi, di cercare una via di fuga, di smarrirsi in mondi totalmente avulsi dal nostro sembra cosa difficilmente proponibile.

---

<sup>55</sup> Cfr. sull'argomento: S. Ferrari, *Scrittura come riparazione : saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma, Laterza, 1994.

<sup>56</sup> V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesis, 2014, p. 203.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 195-196.



Tornando alle nostre considerazioni sul genere, si ritiene importante sottolineare come nel caso dell'*autofiction* il lettore, avvezzo a considerare il protagonista di un comune romanzo come una sorta di *alter ego* o proiezione dell'autore, rimanga spiazzato nel trovarsi di fronte a un personaggio che dichiaratamente porta il nome dello scrittore. Chi legge comincia a porsi nei panni di un indagatore per cercare di capire se il riflesso dell'autore rimane intatto o meno nel doppio letterario e, non in ultimo, comprendere se in fondo lo scrittore non voglia soltanto farsi beffe di lui. La dicitura "romanzo" che appare talvolta in copertina potrebbe essere un segnale che il lettore non deve rapportarsi all'opera come farebbe con una biografia.

Altre volte invece chi legge, sfogliando le prime pagine del testo, si accorgerà della presenza di una nota in calce simile a questa che compare in *Troppi Paradisi* di Siti:

Avvertenza

Anche in questo romanzo, il personaggio di Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è un'autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita. [...] Come nell'universo mediatico, anche qui più un fatto sembra vero, più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo.<sup>58</sup>

Ecco una definizione di *autofiction* che calza a pennello: «autobiografia di fatti non accaduti».

Le avvertenze possono essere indispensabili al fine di prevenire eventuali critiche o denunce, tuttavia simili note hanno anche lo scopo di mettere in guardia chi legge affinché non ci si limiti a cercare dietro ogni personaggio l'ombra di una persona reale e concreta; questa infatti è un'ingenuità che il lettore, specie se alle prime armi, commette non di rado.

Il lettore non esercitato compie l'errore di trascurare le note, spesso considerandole alla stregua di superflue appendici. Le note, specie quelle d'autore, sovente contengono invece importanti dichiarazioni d'intenti o vere e proprie istruzioni a beneficio di una corretta ricezione del testo.

---

<sup>58</sup> W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006. L'Avvertenza è riportata in calce nella pagina successiva all'epigrafe.

Certo, come ribadisce Eco, «non c'è nessuna legge che [...] imponga come leggere»<sup>59</sup> dato che comunemente il lettore si serve del romanzo semplicemente come di «un contenitore per le proprie passioni»<sup>60</sup> che possono essere evocate dal testo come no. Il lettore «empirico»,<sup>61</sup> come lo definisce il nostro saggista, talvolta può essere un lettore ingenuo che utilizza l'opera conformemente alle necessità del proprio io in quel dato momento, ignorando le indicazioni con cui il testo chiede di essere letto. L'opera racchiude in sé, infatti, tutta una serie d'istruzioni:

Se un testo inizia con "C'era una volta", esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che è disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune.<sup>62</sup>

Queste istruzioni vengono rilasciate in forma decisamente più esplicita nelle note d'autore sottoforma di avvertenze o, come si diceva, di dichiarazione d'intenti.

Nulla vieta chiaramente che le note possano essere scritte con lo scopo di fuorviare il lettore; in questo caso vale sempre, però, quanto si è già detto per *A nome tuo* di Covacich: la nota in cui s'insinua la *fiction* diviene mera menzogna.<sup>63</sup>

## **Il contratto di veridizione**

Proseguendo il discorso relativo alla nota di Siti, lo stesso scrittore precisa che in *Troppi Paradisi* si fa espressamente riferimento «a persone reali» alle quali «si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi».<sup>64</sup>

In verità, è stato rilevato che a essere indicativa per il lettore non è tanto «la falsificazione del reale ma la veridizione del falso».<sup>65</sup>

Un ulteriore accordo tra autore e lettore si deve quindi necessariamente dare per presupposto, quello che secondo la terminologia di Algirdas J. Greimas prende il nome di contratto di veridizione:

---

<sup>59</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, pag. 11.

<sup>63</sup> Cfr. il primo capitolo a p. 25 e le relative note 87 e 88.

<sup>64</sup> W. Siti, *Avvertenza in Troppi paradisi*. V. anche p. 42 e nota 58.

<sup>65</sup> V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto*, p. 203.

Il creder-vero dell'enunciante non basta, temiamo, alla trasmissione della verità: l'enunciante ha un bel dire, a proposito dell'oggetto di sapere che comunica, che egli "sa" che è "certo", che è "evidente"; non è comunque sicuro di essere creduto dall'enunciatario: un creder-vero deve essere installato alle due estremità del canale della comunicazione, ed è questo equilibrio, più o meno stabile, questa tacita intesa di due complici più o meno coscienti che noi chiamiamo contratto di veridizione<sup>66</sup>

Ciò che conta da un punto di vista strettamente comunicativo è il rispetto non della verità in senso assoluto, bensì della veridizione, cioè di quanto è stato stabilito esser vero secondo l'accordo implicito tra enunciante ed enunciatario, nel nostro caso autore e lettore. Fa nulla se la veridizione si riferisce, come nel caso di Siti, al «falso»; la cosa importante è riconoscere l'esistenza del contratto.

## **Il patto fantasmatico**

Detto questo, quindi, cosa spinge un autore, specie chi sceglie di fare dell'*autofiction*, a deviare dalla realtà? La volontà di portare a compimento un personale progetto letterario e comunicativo, il desiderio di scrivere «un'autobiografia del possibile»<sup>67</sup> sono tutte opzioni verosimilmente praticabili dallo scrittore.

Qualunque ragione si nasconda dietro la menzogna, però non cambia il fatto che, come insegna la psicoanalisi, «anche mentendo il paziente [diremo noi: lo scrittore] finisce col dire la verità».<sup>68</sup> Ed è alla luce di questo postulato che tra lettore e autore del romanzo si viene a creare quello che Lejeune chiama «patto fantasmatico»<sup>69</sup> che induce il lettore a ritenere le fantasie dello scrittore in qualche modo sintomatiche del suo mondo. Secondo il saggista francese sarebbe in ogni caso un errore credere il romanzo di un determinato autore più autentico della sua autobiografia; perché, di fatto, entrambi mirano a rappresentare la verità dello scrittore prescindendo dall'aderenza alla realtà dei fatti. Un approccio critico costruttivo potrebbe semmai porre a confronto il romanzo con

---

<sup>66</sup> A.J. Greimas, J. Courtés, "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage" (1979-2007), *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a c. di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2007, p. 378.

<sup>67</sup> Con questa espressione Albert Thibaudet descrive il romanzo "autentico". Cfr. anche S. Ferrari, *Scrittura come riparazione*, p. 137.

<sup>68</sup> M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, p. 250.

<sup>69</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, p. 45.

l'autobiografia allo scopo di osservare la stratificazione, la complessità e l'ambiguità dei giochi letterari. Tutto, però, viene messo in discussione con l'*autofiction*.

A ben vedere nella genesi di un'opera le cose non sono mai semplici: una figura letteraria è spesso la summa di più proiezioni di persone, o personaggi di altre storie, mescolate a una generosa dose di sana invenzione.

Il lettore è quindi avvertito: meglio non prendere per oro colato tutto ciò che viene detto dallo scrittore perché, come raccomanda Umberto Eco, non bisogna credere né ai testi né tantomeno a chi li scrive.<sup>70</sup> Questo precetto a maggior ragione vale per l'*autofiction*; mai come in questo caso dobbiamo farci abili a percepire fra le righe la verità interiore del nostro autore.

Rifacendoci ancora una volta al pensiero di Wittgenstein possiamo stabilire che l'immagine letteraria generata dalla scrittura rappresenta, o per meglio dire *illustra*, soltanto il proprio senso, prescindendo dal suo essere reale o meno.<sup>71</sup> Nel fare dell'*autofiction* lo scrittore si trova, infatti, a reinventare quel frammento della propria vita in cui individua i germi di una possibile narrazione.

A questo punto però, per comprendere le aspettative dello scrittore nei confronti di chi lo legge è necessario prendere in considerazione il contratto di lettura presupposto dall'opera.

Come anticipato all'inizio, la questione relativa al contratto di lettura è stata sollevata in termini decisivi da Philippe Lejeune nel già citato *Il patto autobiografico*.

Nonostante il saggista francese si sia occupato nel saggio summenzionato di un genere altamente specifico come quello dell'autobiografia, molte delle sue considerazioni possono essere utili alla nostra riflessione sul romanzo e sull'*autofiction*.

Senza mezzi termini Lejeune dichiara che è «l'importanza del contratto che determina l'attitudine del lettore»<sup>72</sup> e quindi il suo modo di rapportarsi al testo.

---

<sup>70</sup> Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 16, nota 10.

<sup>71</sup> 2.22: «Das bild stellt dar, was es darstellt, unabhängig von seiner Wahr – oder Falschheit, durch die Form der Abbildung.». Trad.: «L'immagine rappresenta ciò che rappresenta, indipendentemente dalla propria verità o falsità, mediante la forma di raffigurazione». L. Wittgenstein, *Tractatus logico - philosophicus*, pp. 20 - 21.

<sup>72</sup> P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, p. 27.

Il biografo nonché lo storico e il giornalista chiedono al proprio lettore di concedergli fiducia poiché l'intenzione è di dire null'altro che la verità, o almeno ciò che si ritiene essere tale. Il patto autobiografico quindi sancisce l'impegno da parte di chi scrive nei confronti di chi legge a raccontare la propria vita o parte di essa senza lasciare spazio alcuno all'invenzione; se il lettore, a seguito di opportune verifiche, rileva delle inesattezze, può legittimamente considerare che lo scrittore abbia mentito.

Nel caso, tuttavia, di un romanzo o di un racconto l'autore non richiede a chi legge di prestare fede a quanto viene detto ma solamente di sospendere il giudizio e di calarsi nel mondo narrato. L'universo del romanzo può essere verosimile o inverosimile ma di esso non si potrà mai dire che sia vero o falso come lo si potrebbe affermare di un fatto di cronaca; questa circostanza spinge il lettore a credere che la finzione in realtà non menta mai e a convincersi del fatto che il romanzo riveli molto di più del suo autore di quanto non possa fare un'autobiografia dichiarata. Per tale motivo Lejeune a proposito del romanzo introduce il concetto di *patto fantasmatico*, sostenendo che chi legge è indotto da questo contratto di lettura a guardare al romanzo «come fantasticheria rivelatrice di un individuo». <sup>73</sup> Secondo il saggista francese, tuttavia, è proprio del lettore ingenuo credere che il romanzo sia più autentico dell'autobiografia perché nella pratica letteraria – come già anticipato poc'anzi – le cose sono assai più complicate; e in fondo, diremo noi, la confusione implicitamente indotta tra verità e fantasia nell'*autofiction* lo dimostra chiaramente.

Chi scrive, prosegue Lejeune, sa bene che:

se l'identità [tra autore e personaggio] non è affermata (come nel caso della finzione) il lettore cercherà di trovare delle somiglianze, malgrado l'autore; se è affermata (come nel caso dell'autobiografia), sarà portato a cercare le differenze (errori, deformazioni, ecc.). <sup>74</sup>

Il caso dell'*autofiction* potrebbe invece corrispondere grossomodo alla circostanza successivamente descritta dal saggista, in cui:

Di fronte a *un racconto apparentemente autobiografico*, il lettore tende a trasformarsi in segugio, cioè a cercare le tracce di rottura del contratto. <sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>75</sup> *Ibidem*, cors. mio.

Ed è a questo punto che Lejeune illumina le nostre menti, dandoci conto delle motivazioni che inducono chi scrive a scegliere la via dell'*autofiction*:

Si trova sempre più vero e profondo *quel che si è creduto* scoprire attraverso il testo, malgrado l'autore.<sup>76</sup>

Il lettore che avrà faticato non poco sul testo interrogandosi su questo e su quest'altro, leggendo e rileggendo passi del romanzo, soppesando i dettagli per tentare di discernere ciò che è reale da ciò che non lo è avrà cioè la netta sensazione di essersi quantomeno avvicinato all'intima verità dell'autore.

## **Giocare con i fili**

Una definizione assai suggestiva di *autofiction* ce la fornisce Isabelle Grell, promotrice assieme ad Arnaud Genon del sito autofiction.org, fondato oltre dieci anni fa con il fine ultimo di monitorare da vicino l'evoluzione di questo fenomeno letterario.

Alla richiesta di spiegare che cos'è l'*autofiction*, la ricercatrice francese dichiara:

Se dovessi formulare una definizione semplice, molto semplice, dell'*autofiction*, direi che è un racconto connotato da uno stile, socialmente riconoscibile e impegnato, interamente riconosciuto da un IO che è l'autore.<sup>77</sup>

Ogni opera ha il suo stile, ci mancherebbe; ma ciò che probabilmente intende dire Grell è che l'*autofiction*, a differenza dell'autobiografia di stampo tradizionale e cronachistico, presenta un tocco più personale e intimo. L'impegno cui si fa riferimento è quello dell'autore che, prestando il proprio nome al narratore, si assume in toto la responsabilità di quanto sarà raccontato dinanzi al pubblico di lettori. Le dichiarazioni dello scrittore di *autofiction* hanno un peso rilevante nel caso in cui l'opera sia animata da un intento di denuncia sociale; quanto a impegno nei confronti di chi legge non è

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, cors. mio.

<sup>77</sup> G.A. Falco, "Sull'*autofiction* - Intervista a Isabelle Grell", <http://www.grecart.it/it/convegni/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell?tmpl=component&print=1>, cons. il 22/02/15.

certo da meno, tuttavia, lo scrittore che mette a nudo se stesso, le proprie debolezze, le proprie ansie.

L'autobiografia d'impronta memorialistica guarda alla vita del suo autore come a un tutt'uno suddivisibile in blocchi cronologici o periodi tematici; lo scrittore che desidera misurarsi con l'*autofiction* invece «estrae un filo dal tessuto che è la sua vita»<sup>78</sup> per giocare con esso smagliandolo, ingarbugliandolo e infine riavvolgendolo secondo un ordine nuovo. In questo senso, quindi:

L'autore di *autofiction* è un cacciatore. Di se stesso, ma anche - e questo vale soprattutto nei casi migliori - un cacciatore dell'altro, che lo fa esistere.<sup>79</sup>

Dove per «altro» potremmo intendere sia il lettore, che dà un senso all'intera operazione di dipanamento dei fili, sia il narratore che condivide il nome con l'autore e che di fatto rappresenta un altro stato di cose pensabile, un'altra possibilità dell'esistenza.<sup>80</sup>

Già a livello intuitivo comprendiamo che il tratto distintivo dell'autore di *autofiction* rispetto al biografo consiste nel modo che questi ha di rapportarsi agli eventi narrati. Nonostante il concetto di mediazione del reale sia implicito in qualunque forma di narrazione, è lecito asserire che l'autore di *autofiction*, più di altri, «si reinventa la vita in ogni momento» perché è a partire da questa rielaborazione dei fatti che nasce la sua riflessione letteraria.<sup>81</sup> Gli eventi della vita sono per lo scrittore una preziosa riserva d'idee cui attingere per forgiare la propria arte e fin qui nulla di strano; ma si ritiene che nel caso dell'*autofiction* tali eventi siano spesso stravolti, mutati di segno, reinterpretati secondo un'ottica nuova, in misura nettamente maggiore rispetto a quanto avviene nel romanzo o nella (auto) biografia.

La metafora dei fili, utilizzata da Grell per descrivere l'intervento selettivo sulla realtà da parte dello scrittore di *autofiction*, vuole essere in qualche modo un omaggio a colui che universalmente è considerato l'iniziatore del genere, ossia Serge Doubrovsky. Come apprendiamo dal sito sponsorizzato da Grell, il termine *autofiction* compare infatti per la

---

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> Cfr. ancora L. Wittgenstein, *Tractatus logico – philosophicus*: 3.001» Ein Sachverhalt ist denkbar« heißt: Wir Können unse in Bild von ihm machen. Trad.: «Uno stato di cose è pensabile» vuol dire: Noi possiamo farci un'immagine di esso.

<sup>81</sup> G.A. Falco, "Sull'autofiction - Intervista a Isabelle Grell".

prima volta nel 1977 sulla quarta di copertina del romanzo *Fils* (traducibile sia con "figli" che con "fili") di Doubrovsky,<sup>82</sup> a indicare una sorta di sotto genere dell'autobiografia.<sup>83</sup> L'opera dello scrittore francese – che pure non ebbe fortuna in Italia, tant'è che non fu nemmeno tradotta – ebbe quindi se non altro il merito di attribuire un nome a questa nuova categoria letteraria.

Perché *l'autofiction* divenga un oggetto letterario discusso, indagato e in qualche modo canonizzato, bisognerà infatti attendere l'entrata in scena di uno scrittore americano: Paul Auster con *L'invenzione della solitudine*.<sup>84</sup>

## **Inventare la solitudine**

Romanzo, confessione, saggio: *L'invenzione della solitudine* è tutto questo e molto di più. Con questa opera Auster inaugura un felice connubio letterario i cui elementi s'intrecciano a dettagli intimi della vita dell'autore. Come afferma Emanuele Trevi:

Sarà pure qualcosa di «odioso», l'io, come lo definiva Pascal nel suo più celebre frammento. Ma è anche capace, con tutti i suoi sussulti e le sue rimozioni, di fornire una paradossale credibilità a un mondo sempre più popolato da feticci e simulacri<sup>85</sup>

Quando lo scrittore parla di sé, o finge di farlo, l'universo letterario raccontato diventa improvvisamente tangibile e le ombre cessano di essere tali; di conseguenza accorciandosi le distanze tra i due mondi, quello letterario e il nostro, ciò che leggiamo risuona credibile, plausibile, in altre parole "vero".

Su piccola scala un risultato simile il cinema lo ottiene frequentemente attraverso quelle didascalie che nei titoli di testa si rifanno "a una storia realmente accaduta" o che nei titoli di coda ci informano su che ne è stato di questo o di quel personaggio.

---

<sup>82</sup> S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

<sup>83</sup> «Serge Doubrovsky est l'inventeur du terme d'autofiction figurant sur la quatrième de couverture de *Fils* (1977), terme qu'il déclarera humblement n'être qu'une sous-catégorie de l'autobiographie». <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/17/DOUBROVSKY-Serge>, cons. il 22/02/15.

<sup>84</sup> P. Auster, *The Invention of Solitude* (1982), *L'invenzione della solitudine*, trad. di M. Bocchiola, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>85</sup> E. Trevi, "'Autofiction', confessioni di un genere" in *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2013, p. 44, [http://archiviostorico.corriere.it/2013/febbraio/12/Autofiction\\_confessioni\\_genere\\_co\\_0\\_20130212\\_99ec\\_d752-74dd-11e2-8b6b-dfb91c59fab8.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2013/febbraio/12/Autofiction_confessioni_genere_co_0_20130212_99ec_d752-74dd-11e2-8b6b-dfb91c59fab8.shtml), cons. il 12/09/14.



Naturalmente l'effetto verità è ottenibile anche nel caso in cui i riferimenti a fatti concretamente avvenuti costituiscono un falso: ne è un esempio lampante il noto successo commerciale di Myrick e Sanchez, *The Blair Witch Project*,<sup>86</sup> in cui l'alone di verosimiglianza fu creato ad arte facendo circolare in rete, prima dell'uscita del film nelle sale, vere e proprie leggende metropolitane su orribili ma fantomatici misfatti accaduti nel Maryland nel 1994. La risonanza della pellicola fu straordinaria; e il suo successo, alla pari dei mancamenti del pubblico in sala, non accennò a diminuire nemmeno quando fu rivelato che si trattava di finzione. Una finzione abilmente orchestrata, al cui confronto la verità (il fatto cioè che il film trattasse contenuti di fantasia), assai meno attraente, sbiadiva inesorabilmente.<sup>87</sup>

Chi scrive un romanzo o un racconto di finzione molto spesso trasfonde una parte di sé nel testo, vivendo sulla propria pelle un articolato gioco di identificazioni e scambi con questo o con quel personaggio;<sup>88</sup> l'arte della sua scrittura trae certamente spunto dalla sua vita e/o da quella di chi gli sta intorno.

Allora, però, che cosa ha diverso l'*autofiction* rispetto a un romanzo di finzione di impianto tradizionale? La risposta ce la fornisce ancora Trevi prendendo in esame la succitata opera di Auster, *L'invenzione della solitudine*:

autobiografie e romanzi in prima persona, dove il protagonista corrispondeva tutto sommato all'autore, non si erano sempre scritti? Non era quello il punto nevralgico dell'«autofiction». Auster metteva in scena un soggetto che aveva ben poco a che vedere con un Casanova o un Hemingway.<sup>89</sup>

La narrazione si apre con il ritratto del padre del narratore Paul Auster, morto di recente, «un uomo digiuno di passioni per le cose, le persone, o le idee [...] invisibile agli altri e probabilmente a se stesso».<sup>90</sup> In questo romanzo la solitudine di un singolo individuo è evocativa della condizione di tutti gli uomini, alla fine dei conti condannati, come

---

<sup>86</sup> D. Myrick ed E. Sanchez, *The Blair witch project, Il mistero della strega di Blair*, Haxan Films poi Artisan, Usa, 1999.

<sup>87</sup> All'epoca dell'uscita del film circolava voce che gli avvenimenti del Maryland raccontassero il vero (o qualcosa di molto vicino al vero) e che invece la notizia che si trattasse di finzione cinematografica fosse stata falsamente introdotta per allontanare l'interessamento dei media.

<sup>88</sup> Eco, con ironia (ma fino a un certo punto) dichiara: «Da due anni rifiuto di rispondere a questioni oziose. Del tipo: [...] con quale dei tuoi personaggi ti identifichi? Dio mio, ma con chi si identifica un autore? Con gli avverbi, è ovvio». U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1984, p. 41.

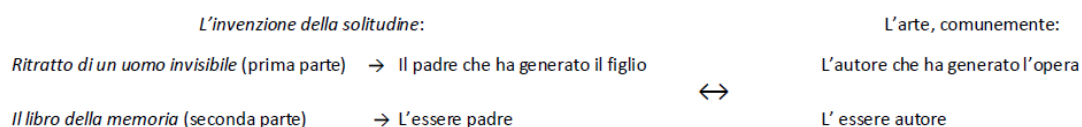
<sup>89</sup> E. Trevi, "'Autofiction', confessioni di un genere".

<sup>90</sup> P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, p. 5.

rammenta Quasimodo, a essere sempre soli sul cuor della terra. Auster dipinge i contorni di una solitudine irrimediabile prendendo il via dall'osservazione di una vecchia foto del padre Sam, all'interno della quale lo stesso è riprodotto più volte secondo un gioco fotografico in voga negli anni Quaranta. Quella che per il padre del narratore era stata una semplice foto spiritosa, attraverso la mediazione della letteratura finisce col diventare emblema della disperazione della condizione umana:

Ci sono cinque varianti della sua immagine, ma la natura del trucco nega loro il beneficio di qualsiasi contatto visivo. Ciascuno è condannato a fissare lo spazio come fosse sotto gli occhi degli altri, ma senza vedere nulla<sup>91</sup>

Il nostro autore però nella fattispecie non vuole dirci soltanto questo; la foto di Sam Auster, sulla falsa riga di *Io noi Boccioni* di Umberto Boccioni o di *Autor d'une table* di Marcel Duchamp,<sup>92</sup> rappresenta iconograficamente la premessa essenziale dell'*autofiction*: l'arte, animata da una tensione centripeta, rinvia sempre e comunque al proprio autore come in un gioco di specchi.<sup>93</sup>



Se nel "Ritratto di un uomo invisibile" Auster ci parla del padre, nel "Libro della memoria" che segue immediatamente dopo affronta vari altri argomenti legati alla famiglia, tra cui il suo nuovo ruolo di genitore. Si tratta di temi comuni alla vita di ogni giorno ed è proprio in questa quotidianità che va ricercata la cifra stilistica del romanzo, come fa notare Trevi proseguendo il discorso:

La sua premessa, il suo trampolino narrativo [del romanzo di Auster], era semmai *una vita privata uguale a tutte le altre*: la morte di un padre, un divorzio, la nascita di un

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>92</sup> U. Boccioni, *Io noi Boccioni*, 1907-1910; M. Duchamp, *Autor d'une table*, 1917. La foto di Sam Auster appare in copertina nell'edizione Einaudi presa in esame.

<sup>93</sup> Cfr. il materiale iconografico riprodotto nella parte centrale del cap. "Logica differenziale della modernità" in C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*.

figlio. Questa identità occupava il centro della ribalta *senza possedere nessun requisito romanzesco*.<sup>94</sup>

È la ricettività di chi scrive a cogliere il filo di una trama in un'esistenza non dissimile da quella di molti altri individui. La sua sensibilità permette ad Auster di trarre un senso profondo dalla sua storia e di coglierne i legami con la scrittura. In quest'ottica possiamo interpretare, ad esempio, il riferimento di Auster al capitolo della tempesta contenuto in *Pinocchio*, in cui si narra del ritrovamento di Geppetto da parte del burattino nel ventre del Pescecane: come Auster e suo padre prima e A. e il figlio Daniel (stesso nome del figlio di Auster) dopo, Pinocchio e Geppetto rimangono separati per buona parte del romanzo. La separazione di A. dal figlio è prettamente fisica ed è motivata dal divorzio dalla moglie; per quanto riguarda Auster e il padre si parla invece di una lontananza spirituale, dolorosa e incolmabile. Lo scrittore sottolinea come Pinocchio, per diventare un bambino vero, debba ritrovare il padre con tutti i significati che questo ritrovamento può assumere; e come lo stesso burattino – novello Enea in fuga da Troia in fiamme con il padre sulle spalle – riesca a mettere in salvo Geppetto, redimendo così le proprie colpe di figlio inadeguato. Agli occhi del figlio che non si sente amato dal padre, un gesto straordinario in favore di quest'ultimo pone fine al disagio e alla sofferenza; esplorare i confini del legame padre-figlio, cercare una spiegazione alla freddezza del genitore raccontandone la personalità è un modo come un altro per salvare il padre e se stessi dal ventre del Pescecane.

Solo che Auster non è affatto sicuro di dove la scrittura lo stia portando:

Ho l'impressione di dirgermi verso una meta, di sapere cosa volevo dire, ma più avanzo più cresce la certezza che la strada per giungere al mio scopo non esiste. [...] Ho l'impressione di procedere in cerchio, di tornare di continuo sulle mie tracce, di disperdermi in varie direzioni<sup>95</sup>

né che dipanando il filo della propria storia raggiungerà infine l'agognata salvezza:

Il fatto di vagare nel deserto non significa che ci sia una terra promessa. [...] Negli ultimi giorni, in realtà, ho avuto la sensazione che la storia che sto tentando di scrivere sia come incompatibile con il linguaggio [...] C'è stata una ferita, e scopro adesso quanto fosse profonda. Invece di guarirmi come pensavo, l'atto di scrivere l'ha tenuta aperta.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> E. Trevi, "'Autofiction', confessioni di un genere", cors. mio.

<sup>95</sup> P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, p. 31.

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 31-32.

L'emergenza della scrittura letteraria, il fascino mitopoietico di certa letteratura assumono quindi un rilievo speciale nel romanzo di Auster. È proprio con riferimento – tuttavia – al quotidiano assurdo a tema ideale della narrazione, che Trevi parla di "invenzione" della solitudine assimilandola all'invenzione dell'acqua calda. Nessun rimprovero però nelle parole del critico poiché, come ricorda Eco, «ogni storia racconta una storia già raccontata».<sup>97</sup>

In seguito alla pubblicazione il romanzo di Auster divenne un modello da seguire per molti altri scrittori americani dell'epoca che evidentemente trovarono nella direzione da questi indicata un modo genuino di raccontare e di raccontarsi.

Seguendo il filo della metafora ci piacerebbe dire che in letteratura, come in una qualunque altra reazione chimica, nulla nasce dal nulla perché, come teorizzava Lavoisier, tutto è destinato a trasformarsi.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, p. 15.

<sup>98</sup> È la legge di Lavoisier (1743-1794) riferita alla conservazione della massa: «Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma».

### 3. Esorbitanza

#### Voyeurismo, esibizionismo e brama di mille vite

Attraverso l'*autofiction*, lo scrittore cerca di ottenere un po' quello che l'entourage di *The Blair Witch Project* volle generare con la campagna pubblicitaria pre-film: credibilità, interesse e nello stesso tempo incertezze a non finire (perché è risaputo che i dubbi alimentano la curiosità).

Il discorso che segue potrà sembrare provocatorio; ma chi scrive questa relazione ritiene che, mettendo sul tavolo da gioco la propria identità, o quanto meno il proprio nome, lo scrittore faccia leva su un istinto radicato eppure un tempo rinnegato della natura umana: il voyeurismo. Già Roland Barthes aveva evidenziato la presenza di meccanismi di perversione all'interno della letteratura e della critica letteraria, nell'ottica in cui la lettura è un modo per scrutare di nascosto l'altrui piacere:

Come leggere la critica? Una sola via: poiché in questo caso sono lettore al secondo grado [...] di questo piacere critico [...] posso diventare il *voyeur*. [...] Perversità dello scrittore [...], doppia e tripla perversità del critico e del suo lettore, all'infinito.<sup>1</sup>

Sino a pochi decenni fa il voyeurismo era considerato peccato in tutti gli ambiti, nessuno escluso; in senso lato<sup>2</sup> si praticava – specie attraverso il cinema, strumento ideale per chi ama guardare senza essere visto – ma con riservatezza. La legittimazione sociale del voyeurismo (perlomeno in alcuni contesti) si è gradualmente affermata in tempi recenti: da un lato attraverso l'uso quotidiano dei social network e delle applicazioni di messaggistica istantanea che hanno rivoluzionato il modo di comunicare; dall'altro grazie ai *reality show* di derivazione americana che sempre più affollano i palinsesti televisivi. I confini della sfera intima si sono fatti progressivamente sempre più labili e dinamiche di osservazione del privato, che un tempo sarebbero state

---

<sup>1</sup> R. Barthes, R. Barthes, *Le plaisir du texte* (1973), "Il piacere del testo" a c. di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 86.

<sup>2</sup> Le perversioni socialmente accettate di cui si parla in questa sede non hanno a che vedere con le omonime deviazioni sessuali e vanno pertanto intese in un senso più ampio.

liquidate come morbose per non dire patologiche, fanno ora parte del nostro quotidiano.

Il *voyeur* però non è l'unico peccatore redento dalla nostra società: l'ecosistema che si fonda sul guardare e l'essere guardati non sarebbe completo senza l'esibizionista. Il piacere del *voyeur* che osserva senza essere visto è pari a quello dell'esibizionista nel mostrare il proprio intimo; e una volta tanto a essere tirato in ballo non è il sesso ma qualcosa di ancora più privato e personale: il proprio mondo interiore. L'esibizionista di cui parliamo non è tuttavia un losco personaggio di cui aver timore perché fa mostra di sé con il consenso di chi si sofferma a guardare; il suo ego è certamente smisurato ma alla fine non danneggia nessuno.<sup>3</sup>

Attualmente grazie al progresso tecnologico, al mutarsi dei costumi e a una miriade di altri fattori sono dunque andate moltiplicandosi le possibilità di giocare la parte del *voyeur* o dell'esibizionista, anche solo col semplice gesto di accedere al proprio social network di fiducia.

La letteratura che da sempre registra e vive sulla propria pelle i cambiamenti nel mondo non è certamente estranea a questi giochi. Inoltre, da sempre chi legge è proiettato a cercare l'ombra dell'autore in questo o in quel personaggio, a ricostruirne la vita e le sembianze da pochissimi tratti che *crede* di aver individuato nelle storie; il lettore ricorre spesso alla propria fantasia per sopperire ai dati mancanti col risultato di crearsi nella propria testa un'immagine dell'autore ben precisa, anche se discutibile. Se ne ha la possibilità, e proporzionalmente all'interesse nei confronti dell'opera, il lettore segue interviste, legge speciali dedicati all'autore, non manca alle sue presentazioni, cercando di saperne di più anche della sua sfera privata, mosso dal desiderio di trovare conferme alla propria interpretazione dei fatti. Lo scrittore dal canto suo oscilla, come certi divi hollywoodiani, tra l'essere lusingato da tante attenzioni e scocciato dalla presunzione del lettore che ritiene di conoscerlo perché pensa di aver saputo leggere tra le righe del suo romanzo.

Anche l'ego dello scrittore, come quello dell'esibizionista, è però sconfinato: non può fare a meno di esserlo perché egli possa calarsi nei panni di questo e di quel personaggio, raccontandone il mondo interiore e l'infinita serie di emozioni che ne fanno parte. Lo scrittore infatti, come l'attore, vive mille vite oltre la propria; e il suo io

---

<sup>3</sup> Certo se ciò che l'esibizionista mostra è un sostanziale vuoto di contenuti (come nel caso dei protagonisti di alcuni *reality show*), in tal caso si potrebbe, a ragione, anche parlare di danni seri.

ipertrofico si trasferisce nei romanzi affinché anche il lettore possa vivere questa straordinaria condizione. Lo spiega bene Maurice Merleau-Ponty:

Grazie all'atto di cultura, io *mi insedio in vite che non sono mie*, le confronto, manifesto l'una all'altra, le rendo possibili in un ordine di verità, *mi faccio responsabile di tutte*, suscito una vita universale, così come d'un tratto mi insedio nello spazio grazie alla presenza vivente e densa del mio corpo.<sup>4</sup>

L'intera comunità degli scrittori d'ogni epoca e luogo offre, infatti, a chi li legge un dono d'inestimabile valore, un assaggio di immortalità «[a]ll'indietro» come ebbe a dire Eco:

Non ce ne rendiamo conto, ma la nostra ricchezza rispetto all'analfabeta (o di chi alfabeto non legge) è che lui sta vivendo e vivrà solo la sua vita e noi ne abbiamo vissuto moltissime. [...] Il libro è [...] una piccola anticipazione di immortalità. All'indietro (ahimè) anziché in avanti. Ma non si può avere tutto.<sup>5</sup>

## Un curioso caso di «eterofiction»

Nelle opere di *autofiction* tradizionali l'autore mantiene intenzionalmente labile il confine tra invenzione e realtà dei fatti, con il fine ultimo di creare un dubbio nella mente del lettore. Chi legge non sarà più istintivamente portato a credere che il protagonista del romanzo, avente lo stesso nome dell'autore, ne sia la più diretta emanazione; se l'opera incontra il suo gusto egli si trasformerà con tutta probabilità in un segugio tutto votato alla ricerca della verità dei fatti o, per la gioia dello scrittore, della verità ultima dell'autore. Se, malauguratamente, il lettore non dovesse gradire la commistione di realtà e finzione sarà invece portato a pensare che l'autore abbia semplicemente voluto prendersi gioco di lui.

Che cosa succede, però, nel caso in cui la mescolanza tra dati reali e fittizi coinvolga non l'autore (o non solo l'autore) ma un altro individuo? Nulla, se "l'altro" è sconosciuto al lettore: gli scrittori comunemente s'ispirano a persone incontrate nella vita reale per costruire determinati aspetti caratteriali, fisici o sociali dei loro personaggi. Diversa chiaramente è la circostanza di un individuo altro riconoscibile dal lettore.

---

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* (1952), *Segni*, a c. di A. Bonomi, trad. di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 105, cors. mio.

<sup>5</sup> U. Eco, "Perché i libri allungano la nostra vita", *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 232.

A tal proposito si vuole prendere ora in esame un caso letterario che pare piuttosto rappresentativo: si tratta del romanzo di un giovane scrittore portoghese, João Tordo, intitolato *Il buon inverno*<sup>6</sup>, una sorta di giallo a tinte fosche ambientato nella villa di Sabaudia di un produttore cinematografico.

A incuriosire in quest'opera non è tanto l'eventuale somiglianza dell'autore con il narratore, anch'egli scrittore portoghese: i lettori, abbiamo detto, tendono a dare fin troppo per scontato che l'autore sia rappresentato da uno dei suoi personaggi. Più interessante per noi invece è il fatto che un altro scrittore, italiano, leggendo il romanzo di Tordo si sia riconosciuto tra i personaggi descritti nel libro e abbia voluto parlarne in un intervento sulla rivista letteraria *Doppiozero*.<sup>7</sup>

Vincenzo Latronico, giovane autore romano, avrebbe infatti visto se stesso nel personaggio dello scrittore Vincenzo Gentile, perfido e sfrontato manipolatore. Latronico, che nell'articolo summenzionato afferma di aver conosciuto lo scrittore portoghese anni addietro durante un convegno letterario, si dichiara stupito e incredulo per la presenza di una consistente quantità di dettagli (l'aspetto fisico, la trama del suo primo romanzo, persino l'indirizzo di casa) riconducibili alla propria persona. Lo scrittore romano, attratto dall'*autofiction* al punto da condurre un seminario sull'argomento l'anno precedente a questo intervento letterario, s'interroga quindi giustamente sulle ragioni che possono aver indotto Tordo a realizzare un'operazione di questo tipo; operazione che Latronico si chiede se qualificare come «eterofiction».

Poiché scrittore, Latronico "sa" che non vi è nulla d'insolito nel trarre ispirazione da questo o da quell'individuo reale per costruire un determinato personaggio; da che mondo è mondo la letteratura ha proceduto in questo modo. I particolari volutamente disseminati da Tordo nel testo sembrano tuttavia suggerire qualcosa d'altro che però onestamente sfugge alla sua (e forse anche alla nostra) comprensione: il lettore comune assai difficilmente avrebbe potuto cogliere il nesso tra Vincenzo Gentile/Vincenzo Latronico a meno di non avere una conoscenza approfondita dei dettagli della vita dell'autore romano.

---

<sup>6</sup> J. Tordo, *O bom inverno* (2010), *Il buon inverno*, trad. di L. Quadrio, Roma, Cavallo di Ferro, 2011.

<sup>7</sup> V. Latronico, "Ho creato un incubo. Un caso studio di teoria letteraria applicata" in *Doppiozero*, 9 novembre 2011, <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/ho-creato-un-incubo-un-caso-studio-di-teoria-letteraria-applicata>, cons. il 12/09/14.



È anche vero però che il lettore curioso, specie se si trova dinanzi a una serie di elementi concreti come un indirizzo di casa, è spinto a cercare informazioni in merito; nell'era di internet non appare poi tanto inverosimile che si voglia allevare una simile tipologia di lettore segugio come lettore cosiddetto ideale o implicito. Inoltre, *Il buon inverno* vuole essere prima di tutto un giallo e i migliori romanzi della categoria – come insegnano i maestri di genere, Arthur Conan Doyle *in primis* – sono quelli in cui è il lettore stesso a farsi detective.

Forse il problema però sta altrove: in *Deconstructing Harry* di Woody Allen<sup>8</sup> lo scrittore Harry viene accusato, e in un'occasione minacciato di morte, da tutti i suoi cari per aver predato materiale dalle loro vite rendendo pubblici nelle proprie opere segreti e bugie. Familiari e amici sono talmente inviperiti per questo saccheggio dell'intimità da guardare alla presenza della *fiction* nelle opere solo parzialmente autobiografiche di Harry come a una mancanza di fedeltà ai fatti da parte di quest'ultimo. Confondendo i piani di realtà, coloro che si sentono chiamati in causa nelle opere di Harry si fanno spesso prendere da turbe paranoiche interpretando ogni aspetto negativo del personaggio a loro ispirato come un'offesa diretta alla loro persona nella vita reale.

Naturalmente Allen ironizza sul problema del rapporto tra realtà e finzione esasperando i toni con finalità comiche, ma a ben guardare lo stesso Latronico, nonostante la conoscenza delle dinamiche che fanno capo alla scrittura, dimentica per un attimo il gioco letterario chiedendosi preoccupato quali aspetti di sé possano aver ispirato un personaggio a tal punto meschino:

Io non so che cosa pensare del fatto che il protagonista negativo del romanzo di João sia così vicino a me [...] ma che conseguenze dovrei trarre da tale ispirazione? Che il romanzo è una parabola su come potrei finire? Che il romanzo sviluppa elementi della mia personalità che João ha intravisto, magari in nuce? Che il romanzo parte da una sovrapposizione di dettagli per poi proseguire su una strada tutta sua, che nulla ha a che fare con il "me" reale? Sì, ma in questo caso, perché dargli il mio nome?<sup>9</sup>

Naturalmente Tordo, interrogato da Latronico sulla questione, risponde, prevedibilmente risentito, che romanzo e realtà sono due cose distinte.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> W. Allen, *Deconstructing Harry* (1997), *Harry a pezzi*, Medusa Film, Usa, 2011.

<sup>9</sup> V. Latronico, "Ho creato un incubo".

<sup>10</sup> Cfr. le già citate «questioni oziose» secondo Eco a p. 50 e relativa nota 88.

La risposta all'interrogativo di Latronico «perché dargli il mio nome?» è da ricercare secondo noi nella sua stessa giusta osservazione a proposito della natura dell'*autofiction*:

proprio dall'ambiguità nello statuto di verità dell'opera derivava la potenza realista dell'*autofiction*: che invece di dire ai lettori "questo è vero, questo è immaginario", instillava in loro il dubbio circa cosa fosse reale e cosa no.<sup>11</sup>

La letteratura non vuole essere un esercizio passivo. E il dubbio, Cartesio *docet*, muove molte riflessioni: il fatto stesso che Latronico si sia posto degli interrogativi sulle finalità dell'introduzione dell'«eterofiction» nel romanzo di Tordo, arrivando perfino a mettere in discussione se stesso, indica che l'opera ha saputo, almeno in parte, mantenere fede alle promesse. Scrivo "in parte" perché, come già detto, questi dubbi a proposito del personaggio di Vincenzo Gentile chiaramente possono affliggere solamente Latronico o un numero limitato di conoscenti appartenenti al suo ambiente familiare e accademico. Latronico è certamente consapevole del fatto che chi legge il romanzo di Tordo non può conoscere i dettagli della vita privata dello scrittore romano, salvo non si tratti di un fan o non intrattenga con quest'ultimo rapporti mediatici tramite social network o simili: per la maggior parte dei lettori de *Il buon inverno* l'"eterofiction" fa dunque la sua comparsa solo nel momento in cui è Latronico a rivelarne l'esistenza. Forse potrebbe essere proprio questo fatto ad aver lasciato perplesso il nostro scrittore; forse Tordo aveva in mente proprio Latronico quando pensava al lettore ideale o implicito del romanzo,<sup>12</sup> non possiamo saperlo.

Durante un importante convegno presso l'Università Harvard<sup>13</sup> Umberto Eco descrive un episodio che presenta delle analogie con il caso di Latronico, occorsogli all'indomani della pubblicazione di *Il pendolo di Foucault*.<sup>14</sup> In buona sostanza, Eco racconta agli

---

<sup>11</sup> V. Latronico, "Ho creato un incubo".

<sup>12</sup> Come a dire: Latronico avrà una chiave di lettura del romanzo in più che il resto del mondo non avrà. Da esserne lusingati, forse, anziché indispettiti, come trapela invece tra le righe dell'intervento dello scrittore romano.

<sup>13</sup> Si tratta delle "Charles Eliot Norton Poetry Lectures", una serie di sei conferenze che hanno luogo ogni anno presso l'Università Harvard di Cambridge (Massachusetts). Nell'anno accademico 1985-1986, in quell'identica sede, Calvino avrebbe dovuto pronunciare le sue "Six Memos for the next millennium" poi pubblicate, postume e incomplete, con il titolo di *Lezioni americane: Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. Nel 1992-1993 è invece la volta di Eco con "Six walks in the fictional wood", edite poi con il titolo di *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

<sup>14</sup> U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

astanti di aver ricevuto all'epoca una lettera di questo tenore da parte di un amico di vecchia data:

Caro Umberto, non mi ricordavo di averti raccontato la patetica storia di mio zio e di mia zia, ma mi pare scorretto che tu l'abbia utilizzata per il tuo romanzo<sup>15</sup>

Eco spiega ai presenti che quei personaggi in cui l'amico aveva rivisto i propri congiunti sono in realtà ispirati a dei propri parenti realmente vissuti. Le esperienze descritte nel romanzo sono simili a quelle ricordate dal suo conoscente, plausibilmente perché «in tempo di guerra [...] a zii diversi accadono cose analoghe».<sup>16</sup> Riprendendo allora l'immagine del bosco come «metafora per il testo narrativo»,<sup>17</sup> Eco dichiara che l'amico

[a]veva cercato nel bosco quello che c'era invece nella sua memoria privata. [...] Ma siccome il bosco è stato costruito per tutti, non debbo cercarvi fatti e sentimenti che riguardano solo me. Altrimenti [...] non sto interpretando un testo, bensì usandolo.<sup>18</sup>

Usare il testo come fosse il proprio «giardino privato», ecco ciò che fa Latronico con il romanzo di Tordo. A prescindere dal numero e dal tipo di analogie tra dati reali e immaginari, Latronico dimentica, come l'amico di Eco, le regole del gioco trasformandosi in quel «lettore empirico»<sup>19</sup> che proietta sul testo il proprio orizzonte di attese e stati d'animo contingenti.

---

<sup>15</sup> U. Eco. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 12.

## Una narrazione potenzialmente infinita

L'aspetto più interessante per noi è che interventi come quello di Latronico, al di là di qualsivoglia polemica sul senso o la liceità di determinate pratiche letterarie, dimostrano una volta di più come la fine del romanzo non coincida quasi mai con la fine della narrazione: i giochi per il lettore rimangono sempre aperti.

Ci sono romanzi che descrivono un universo circoscritto senza legami particolari con altre opere. Tuttavia pare che, nell'epoca attuale, la narrazione il più delle volte non si esaurisca nei contorni fisici e tipografici del romanzo, proseguendo il viaggio altrove: ci sono romanzi di uno stesso autore che paiono strettamente legati; opere di autori diversi connesse da richiami sotterranei; personaggi che scavalcano le linee di frontiera da un romanzo a un altro, come nella *Pentalogia delle Stelle* di Covacich (di cui si è già parlato nel primo capitolo).<sup>20</sup> La sensazione che ne deriva è quella di una storia potenzialmente infinita e del romanzo come descrizione di una singola sezione di quel flusso narrativo forse inesauribile.

Parallelamente la narrazione prosegue però anche su un altro livello che potremmo definire – parafrasando Barthes – di secondo grado: è il binario parallelo della critica; delle osservazioni scaturite dal romanzo; delle riletture strettamente legate alle epoche storiche. Questo diverso fuoco narrativo il romanzo lo alimenta facendo parlare di sé, suscitando polemiche e reazioni di vario genere, come quella di Latronico al romanzo di Tordo o del conoscente di Eco al romanzo di quest'ultimo, delle quali si è parlato nel precedente paragrafo.

Grazie al fatto che la narrazione è tutto fuorché rigidamente determinata il lettore, ma anche l'autore, finisce con l'essere periodicamente richiamato in gioco.

---

<sup>20</sup> V. il par. "Un autore senza segreti?" a pagg. 23-25.

## Agonismo o agonia: lo scrittore in televisione e l'era dell'edoné

«Sono sicura che tutto si sistemerà. Pensa che ieri sera, al *Porfirio Topazio Show*, hanno detto che la donna-nasello è riuscita a farsi togliere la pinna sulla schiena, grazie all'intervento del ministro della Sanità».

G. Culicchia, *Paso Doble*.

Riepilogando quanto detto sinora, abbiamo visto come l'autore abbia conosciuto nel corso delle epoche un'alterna fortuna; in particolare abbiamo evidenziato come, nel secolo scorso, lo Strutturalismo abbia posto l'autore in una posizione di secondo piano con il fine ultimo di dare rilievo all'opera. Si è poi evidenziato come con Roland Barthes l'autore dovesse necessariamente "morire" per lasciar spazio all'imprescindibile funzione ermeneutica del lettore. Infine, seguendo la linea pensiero inaugurata da Carla Benedetti che da questa temperie cercava, invece, di uscire, si è sottolineato come in tempi più recenti sia emersa l'urgenza di riabilitare la presenza dell'autore nel testo, con tutte le implicazioni che questo comporta.

L'autore, l'opera, il lettore: i tre vertici attorno a cui ruota l'intero processo letterario.

Quando la critica attribuisce massima importanza al testo, diremo che è l'ontologia a dominare sull'ermeneutica; l'esatto contrario quando a essere più rilevante è considerata l'interpretazione che dell'opera viene fatta dall'autore o dal lettore.

A distanza di oltre quindici anni da quando Benedetti cercava – come si è detto – di riscoprire la fossa in cui era stata per lungo tempo sepolta la funzione autore, è importante tentare di capire se qualcosa è cambiato. Chi o che cos'è l'autore oggi?

Mai come in questi ultimi anni possiamo osservare come l'autore sia ovunque, sia sempre, sia troppo. Ci scherza sopra – ma fino ad un certo punto – Culicchia:

E poi c'erano i festival di letteratura dove giustamente veniva invitato l'autore. E poi c'erano le colazioni e gli aperitivi con l'autore [...] E poi c'erano le inaugurazioni e le premiazioni alla presenza dell'autore [...] E forse c'erano anche le nuotate e le immersioni con l'autore.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> G. Culicchia, *E così vorresti fare lo scrittore*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 18-19.

In Italia – come si è detto – si tende a leggere poco, anche rispetto ad altri paesi europei.<sup>22</sup> Ciò nonostante la figura dell'autore pare essere piuttosto carismatica se attorno ad essa esiste – come dimostrato dal proliferare di festival, dibattiti e manifestazioni dedicate alla letteratura – un grosso giro d'affari che non accenna a diminuire.

Se oggi il festival letterario è il luogo privilegiato d'incontro tra l'autore e le masse questo si deve in qualche misura anche alla televisione che, senza nulla togliere alle criticità che le vengono rimproverate, resta pur sempre il mezzo massmediatico per eccellenza di comunicazione con una grossa fetta della popolazione. La televisione può però rivelarsi un *medium* insidioso: di questo parla Antonio Scurati rievocando l'apparizione televisiva di Aldo Busi al *Maurizio Costanzo Show* nel lontano 1985. Un'apparizione che ha suscitato diverse polemiche e comprensibili imbarazzi ma che di certo deve aver segnato una tappa importante nel rapporto tra l'intellettuale e le masse, anche perché questo intervento di Scurati è stato inserito all'interno di un'ambiziosa opera enciclopedica.<sup>23</sup>

Scurati descrive la puntata che inaugura la quarta serie della trasmissione televisiva di Costanzo; la scenetta va in onda negli anni Ottanta, gli anni del tramonto dell'ideologia che, secondo Scurati, hanno conferito una spinta propulsiva all'«anticivilizzazione televisiva».<sup>24</sup> Tra gente di spettacolo di discutibile levatura artistica si scorge anche lo scrittore Aldo Busi che «di casa in questo tempo fuor di sesto»<sup>25</sup> tiene banco tra gli altri invitati, intrattenendo il pubblico come mai prima d'ora si era visto fare a un cosiddetto intellettuale.

Mentre leggiamo queste righe di Scurati, vengono in mente le profezie pronunciate da Pier Paolo Pasolini in tempi ancora non sospetti. Lo scrittore, infatti, aveva manifestato le sue perplessità sulla televisione, non tanto quanto mezzo in sé, ma quanto «strumento del potere e potere essa stessa»<sup>26</sup> che nelle mani sbagliate avrebbe svelato tutta la sua

---

<sup>22</sup> Cfr. G. Pedullà, "Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento" in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, "Dal Romanticismo a oggi", a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 999-1011.

<sup>23</sup> A. Scurati, "Roma, 2 ottobre 1985. Il neo-scrittore nella neo-televisione" in *Atlante della letteratura italiana*, pp. 982-988.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 987.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 983.

<sup>26</sup> P.P. Pasolini, "9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione" in *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 34. Questo intervento era comparso col titolo "Sfida ai dirigenti della televisione" nel *Corriere della Sera* del 9 dicembre 1973.

pericolosità. Pasolini ben prima che la situazione degenerasse oltre ogni dire aveva ravvisato nel *medium* televisivo i germi di «un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza». <sup>27</sup>

Mentre la maggior parte degli italiani è presa a esaltare il *medium* televisivo, simbolo della modernità e del trionfo tecnologico, Pasolini in esso

vi legge in embrione un futuro mostruoso: in termini [...] di influenza qualitativa nell'abbruttimento interiore di tutta una società, livellata a "massa" indifferenziata di consumatori passivi di immagini irreali, falsamente tolleranti e di fatto alienanti. <sup>28</sup>

La cosa inquietante è che, ancora oggi, tutto ciò che passa per la televisione assume uno statuto di verità agli occhi dello spettatore, specie a colui che si pone in modo acritico davanti allo schermo. Le conseguenze dell'appiattimento mentale e morale preannunciato da Pasolini si rivelano oggi in tutta la loro drammaticità. La responsabilità è in parte da ricondurre anche alla natura del mezzo televisivo che, con l'ausilio del telecomando, permette di migrare da un'immagine all'altra senza un reale coinvolgimento dello spettatore, né a livello intellettuale, né su un piano emotivo:

Solo a poco a poco è emersa la vera vocazione del nuovo *medium*, che implica piuttosto un atteggiamento scanzonato e distratto da parte degli spettatori. Come infatti hanno evidenziato studi recenti, la televisione non solo consente, ma addirittura promuove un coinvolgimento più superficiale e rapsodico. <sup>29</sup>

Il pericolo però – lo aveva ben compreso Pasolini e in questa sede lo si ribadisce – non è tanto o non solo nel mezzo, quanto in chi lo sovrintende e ne detiene il controllo. «Il mio odio teologico» affermava infatti lo scrittore «non va contro la televisione, ma contro la *televisione italiana*». <sup>30</sup>

La televisione amministrata da mani sbagliate è insidiosa tanto quanto un governo politico che ottiene consensi autorizzando dall'alto i più bassi istinti umani o che, concedendo ampio spazio a temi di scarso rilievo attraverso gli organi di comunicazione

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> A. Felice, "Candidati alla morte dell'anima. I telespettatori secondo Pasolini: consumatori passivi di immagini irreali" in *La Panarie. Rivista friulana di cultura*, La nuova base editrice, anno XLIV, n. 168, marzo 2011, p. 12.

<sup>29</sup> G. Pedullà, "Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento", p. 1010.

<sup>30</sup> P.P. Pasolini, "Le mie proposte su scuola e Tv", *Corriere della Sera*, 29 ottobre 1975 in *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani Mondadori, 1999, pp. 698-699.

di cui dispone, persegue l'obiettivo di distogliere l'attenzione da questioni di ben più vitale importanza.

Tornando all'articolo di Scurati, lo scrittore sostiene che Busi, quella lontana sera del 1985, abbia inaugurato l'era dell'«intellettuale *pop*»<sup>31</sup> che, pur di piacere alle masse, fa proprio il linguaggio della televisione e s'ingegna nel porre in atto strategie per catturare l'attenzione del pubblico, in precario equilibrio tra «la cultura accademica e la cultura commerciale di massa».<sup>32</sup>

Con una certa prudenza, in questa sede si è parlato di una possibile nuova aura secolare dell'autore, motivata da sentimenti di ammirazione, talora venerazione nei confronti dello scrittore, percepibile in particolare durante festival e dibattiti letterari. Il passo successivo è arrivare a dichiarare, come fa Scurati, che offrendosi alle masse attraverso «quella liturgia profana» già negli anni Ottanta Busi abbia largamente contribuito a concludere «il lungo processo di dissacrazione dello scrittore».<sup>33</sup> L'intellettuale, cacciato dall'olimpico del sacro, è accolto benevolmente tra le masse; la carne profana dello scrittore sostituisce la pietra degli idoli antichi. Rimangono le celebrazioni, i rituali, la venerazione; la sacralità è però bandita da ogni ambito.

Pasolini, poche settimane prima di essere barbaramente massacrato, aveva accusato la televisione, o meglio chi la dirigeva, di empietà:

È stata la televisione che ha, praticamente (essa non è che un mezzo), concluso l'era della pietà, e iniziato l'era dell'edonè.<sup>34</sup>

Una critica dura che pone l'accento sul tema della dissacrazione, imperante oggi come allora. A questo proposito, Angela Felice osserva che la recriminazione di Pasolini nei confronti della televisione

pertiene a quell'area del sacro, e cioè del rapporto reale e totale, dunque mitico, tra l'uomo e le cose, che la televisione ha definitivamente contribuito a bandire, in omologia con la

---

<sup>31</sup> A. Scurati, "Roma, 2 ottobre 1985. Il neo-scrittore nella neo-televisione", p. 985.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 986.

<sup>34</sup> P.P. Pasolini, "Aboliamo la tv e la scuola dell'obbligo" in *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1975, <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/scuola.html>, cons. il 05/09/15.



parallela desacralizzazione della società operata dall'edonismo neo-laico e dal materialismo neo-capitalistico.<sup>35</sup>

La televisione negli anni Settanta non aveva raggiunto livelli tali da poter essere considerata irrimediabile come forse lo è ora; tant'è che lo stesso Pasolini aveva preso parte a numerose trasmissioni (si contano ben quarantacinque apparizioni televisive, escluse quelle di cui non vi è più traccia)<sup>36</sup> con un atteggiamento costruttivo e un approccio problematico. Lo scrittore, infatti, «entra[va] spesso nella cittadella del nemico»<sup>37</sup> senza mai venir meno a certe sue convinzioni come quella relativa a una televisione «partitica e cioè, culturalmente, pluralistica».<sup>38</sup>

Pasolini aveva desiderato cioè che i programmi televisivi potessero essere affidati ai Partiti in lotta tra loro, al fine di promuovere una sana competitività. A suo dire, lo spettatore avrebbe mantenuto il proprio potere critico nonché facoltà di scelta e la qualità dei programmi non solo non ne avrebbe risentito, ma anzi ne avrebbe tratto giovamento.

Come evidenziato da Scurati, invece, negli anni Ottanta l'alterco troglodite e la volgarità senza ritegno hanno posto le radici nella televisione.<sup>39</sup> E oggi – diremo noi – quelle radici sono ancora ben solidamente piantate; estirparle è cosa ardua.

Dal momento che il degrado televisivo è sotto gli occhi di tutti si può comprendere la difficile posizione dell'intellettuale nell'epoca attuale:

Oggi [...] il letterato viene posto di fronte al dilemma se scendere nell'arena tv, e rinnegare così la propria discendenza dalla civiltà umanistica delle buone maniere e delle buone letture, o se starsene a casa, ad agonizzare al buio, in silenzio, nel privato. Agonismo o agonia, ecco il dilemma.<sup>40</sup>

Se combattere il nemico dall'interno come faceva Pasolini non è più possibile all'intellettuale di oggi, quanto meno è auspicabile che quest'ultimo non faccia il gioco

---

<sup>35</sup> A. Felice, "Candidati alla morte dell'anima", p. 15.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Cfr. anche "Una telegrafia. Gli interventi televisivi di Pier Paolo Pasolini" a c. di R. Chiesi, L. Gresleri e F. Colussi in *Pasolini e la televisione*, a c. di A. Felice, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 245-250.

<sup>37</sup> A. Felice, "Candidati alla morte dell'anima", p. 16

<sup>38</sup> P.P. Pasolini, *Le mie proposte su scuola e Tv*, p. 698.

<sup>39</sup> In realtà già nel 1977, specifica Scurati, la trasmissione *Match* condotta da Alberto Arbasino dava spazio a risse fra intellettuali. Cfr. A. Scurati, "Roma, 2 ottobre 1985. Il neo-scrittore nella neo-televisione", p. 987.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

di certa televisione pur di ampliare il proprio pubblico, perché gli effetti potrebbero essere deleteri, come ricorda Culicchia:

Qualche tempo fa, Mauro Corona accettò di partecipare all'*Isola dei famosi*, salvo poi ripensarci anche per via delle reazioni dei tanti che amano i suoi libri.[...] Perché, anche se il *Maurizio Costanzo Show* nella sua forma classica non esiste più, le sirene e dunque le trappole della tivù rimangono innumerevoli.<sup>41</sup>

Interrogo lo scrittore a tale proposito, dopo la presentazione del suo ultimo libro<sup>42</sup> a *Pordenonelegge 2015*:

**Considerando anche quanto hai scritto a proposito di sirene e insidie del medium televisivo nella tua opera precedente *E così vorresti fare lo scrittore*; secondo te il futuro dello scrittore in televisione si prefigura come un futuro sostanzialmente nero?**

No, non è un futuro nero; ci sono gli indici di ascolto [...] ma lo scrittore in televisione non ha gli stessi indici di ascolto della Maria De Filippi. Se Maria De Filippi invita Saviano lo scrittore, in quel contesto lì, ha qualcuno che stia ad ascoltarlo. Però vedi che non è più lo scrittore... sei all'interno della scatola e fai parte di un meccanismo, di un gioco.<sup>43</sup>

Nel paragrafo successivo si cercherà di far ulteriormente luce sulla natura della «scatola» e sui condizionamenti da essa esercitati.

## **Un tentativo che non possiamo smettere di fare**

Anche Antonio Scurati nel corrente anno 2015 partecipa a *Pordenonelegge* per presentare il suo ultimo romanzo *Il tempo migliore della nostra vita*<sup>44</sup>. L'incontro con l'autore, come spesso accade, avviene sottoforma di dialogo tra due scrittori: in questo caso lo stesso Scurati ed Emanuele Trevi. Dopo aver parlato del rapporto tra la storia privata della famiglia Scurati e la Storia ufficiale del ventennio fascista e della figura di Leone Ginzburg, lo scrittore affronta gli argomenti più disparati tra cui il nostro essere

---

<sup>41</sup> G. Culicchia, *E così vorresti fare lo scrittore*, p. 130.

<sup>42</sup> G. Culicchia, *Torino è casa nostra*, Torino è casa nostra, Roma - Bari, Laterza, 2015.

<sup>43</sup> G. Culicchia "Viaggio in Italia. Torino è casa nostra", incontro con l'autore, *Pordenonelegge*, 18 settembre 2015.

<sup>44</sup> A. Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, Milano, Bompiani, 2015.

«orfani del tragico o della tragedia»<sup>45</sup> in epoca moderna a causa dell'azione iterativa di mass media come la televisione. Secondo Scurati la televisione vanifica l'opera catartica del dispositivo tragico facendoci assistere quotidianamente a immagini di morte e sofferenza d'individui che non incontreremo mai: se il teatro e la letteratura ci fanno avvertire che chi muore lo fa al posto nostro, al posto cioè del resto dell'umanità, i mass media elettronici promuoverebbero invece un sentire del tipo «"loro" muoiono ed io no».<sup>46</sup>

Alla fine del dibattito (nello spazio riservato alle domande) chiedo a Scurati se l'autore, forte della ritrovata serietà che caratterizza temi e modi della rappresentazione di quest'ultima epoca letteraria, sia nelle condizioni oggi di interagire in modo efficace con il pubblico della televisione e con l'utente dei nuovi media, senza cercare spasmodici consensi e facendo valere le proprie ragioni su quelle del mezzo.

Scurati, intuendo che la mia domanda riguarda indirettamente anche il contesto del festival letterario come mezzo, come «scatola» cioè di intellettuali con tutti i condizionamenti del caso,<sup>47</sup> dichiara anzitutto che

Io ed Emanuele Trevi non stiamo facendo [qui] letteratura; stiamo facendo delle chiacchiere sulla letteratura nel migliore dei modi [...] magari anche buone o interessanti<sup>48</sup>

Lo scrittore prosegue poi formulando una serie d'interrogativi che contengono già delle parziali risposte:

Che cosa faccio io quando vado in televisione, se m'invitano [...] a presentare il mio libro? Faccio letteratura o faccio televisione? Faccio televisione: la televisione parla attraverso di te. [...]

È possibile attraverso questi mass media – che sono molto più potenti di quanto non sia oggi la parola letteraria – veicolare la parola letteraria o l'arte? [...]

Quando scrivo un articolo sul giornale sono Antonio Scurati lo scrittore o sono uno che semplicemente vuole portare a casa trecento - quattrocento euro?<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> A. Scurati, E. Trevi, "Il tempo migliore della nostra vita", dibattito con l'autore, *Pordenonelegge*, 19 settembre 2015.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> V. la replica di Culicchia alla mia domanda sulla televisione, p. 65.

<sup>48</sup> A. Scurati, E. Trevi, "Il tempo migliore della nostra vita".

<sup>49</sup> *Ibidem*.

Per concludere infine:

Adesso io non ho una risposta. La risposta che io mi do è che – sebbene io sappia che quando vado in televisione la televisione parla attraverso di me e quando scrivo sui giornali il dispositivo è molto più forte – [questa] è una sfida, un tentativo che non possiamo smettere di fare.<sup>50</sup>

Quando ho chiesto a Culicchia se secondo lui per lo scrittore fosse ancora possibile pensare di combattere il nemico televisivo dall'interno, secondo il modello di Pasolini, ho ricevuto come risposta un no categorico. Diversamente Scurati – nonostante la consapevolezza delle dinamiche di potere implicite nel *medium*, più che evidenti nella risposta alla mia domanda – sembra caldeggiare la possibilità non di una lotta, quanto di una collaborazione costruttiva:

L'arte si produce quando crea un'interferenza nel processo comunicativo; lo si può fare solo da fuori, quando noi rimaniamo confinati nei nostri studi a leggere i nostri libri come gli uomini del passato oppure lo possiamo fare anche da dentro, entrando nel sistema dei mass media, andando in televisione, facendo televisione, scrivendo sui giornali?<sup>51</sup>

La posizione dell'intellettuale che si chiama fuori dai giochi – precisa poi Scurati – di chi «agonizza», per dirla nei termini del suo saggio analizzato nel precedente paragrafo, è da considerarsi insostenibile.

Nell'ottica probabilmente di quella sfida, di quel tentativo di dialogo tra letteratura e mass media moderni che lo scrittore, a suo dire, non deve mai smettere di inseguire, Scurati conclude il suo intervento a Pordenonelegge confessando che:

La cosa che io più vorrei oggi nella mia vita è poter essere messo dentro un team di scrittura che provi a scrivere per la televisione italiana una *fiction* del livello di maestria narrativa de *Il trono di spade*.<sup>52</sup>

Non resta che attendere: *tantum tempus narrabo*.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*. Game of thrones, *Il trono di spade*, è una serie televisiva americana tratta dalla saga di G.R.R. Martin, A song of Ice and Fire, *Cronache del ghiaccio e del fuoco*, <http://www.hbo.com/game-of-thrones/about/index.html>, cons. il 29/09/15.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

## *Authorpreneurship*

«Per aver successo gli autori di oggi devono sempre più farsi imprenditori di se stessi» recita un interessante servizio estratto dal settimanale inglese *The Economist*.<sup>53</sup> "Authorpreneurship", che dà il titolo a suddetto articolo, è un neologismo creato dalla fusione tra la parola *authorship* che indica lo status di scrittore e il termine *entrepreneurship* che significa "imprenditorialità".<sup>54</sup>

Sarebbe una grossa ingenuità non attribuire al marketing il giusto rilievo nella questione: mai come oggi lo scrittore «deve considerarsi una *startup*» specie se si tratta di un autore emergente o comunque di qualcuno non facente parte dei "soliti noti", come afferma lo scrittore americano di *science fiction* Hugh Howey che per lungo tempo ha percorso la strada dell'autopubblicazione, trovandosi quindi a calzare quei panni imprenditoriali cui fa riferimento l'articolo del *The Economist*:

Publicare un libro in modo tradizionale richiede spese enormi. Se ti autopubblichi risparmi in editing e stampa ma devi continuare a scrivere. Senza fermarti mai. Non hai altro modo di promuoverti se non il tuo lavoro. Quando scrivi lo fai gratis e se solo una persona compra il tuo libro incassi: devi trasformare questo sistema in un business.<sup>55</sup>

Lo scrittore di oggi è costretto il più delle volte a svellere con forza dall'immaginario proprio e altrui l'icona polverosa dell'artista solitario e introverso, dedito esclusivamente alla composizione delle proprie opere e a reincarnarsi in un essere nuovo: talvolta in una creatura di spettacolo dalle discutibili performance, talvolta in un autore poliedrico impegnato su più fronti.

Altre volte ancora o in aggiunta a quanto detto sinora, lo scrittore si trasforma in *public relator* della propria impresa, destreggiandosi tra la rete e i vari eventi culturali finalizzati a creare un rapporto più immediato con il lettore, divenendo a pieno titolo quell'"animale sociale" di cui ci parlava Aristotele.

---

<sup>53</sup> "Authorpreneurship. To succeed these days, authors must be more businesslike than ever" in Schumpeter, *The Economist*, 14 febbraio 2015, <http://www.economist.com/news/business/21643124-succeed-these-days-authors-must-be-more-businesslike-ever-authorpreneurship>, cons. il 02/06/15.

<sup>54</sup> F. Modena, "Authorpreneurship, perché scrivere bene non basta più" in Approfondimento, *Finzioni*, 20 febbraio 2015, <http://www.finzionimagazine.it/news/approfondimento-news/authorpreneurship-perche-scrivere-bene-non-basta-piu/>, cons. il 02/06/15.

<sup>55</sup> D. Cassandro, Hugh Howey: "Oggi un autore deve essere come una startup", 20 marzo 2014, <http://www.wired.it/play/libri/2014/03/20/hugh-howey-self-publishing-wool-wired-10-do-mande/>, cons. il 02/06/15.

Non tutti gli autori però, stando al *The Economist*, vivono l'epoca dell'*authorpreneurship* allo stesso modo:

The trouble with many budding writers is that they are not cut out for this new world. They are often introverts, preferring solitude to salesmanship. Readers these days want to get to know the creators of the books they buy. Diffident authors may feel uncomfortable with getting so close to their fans.<sup>56</sup>

L'animale sociale scrittore, infatti, non si accontenterà di occuparsi dei critici delle riviste letterarie, ma dovrà giocoforza pensare al lettore, specie a quello attivo in rete, divenuto parte dei cosiddetti «influencers» di coloro cioè che attraverso il proprio blog, recensione o altro possono in qualche modo condizionare il successo o meno di un'opera:

Authors must court an expanding variety of "influencers"—people whose opinions can determine a book's success. Once a select group of newspaper reviewers were the principal arbiters of literary taste. Now [...] a host of bloggers and social-media pundits fill the gap.<sup>57</sup>

Paradossalmente lo scrivere vero e proprio in quest'ottica diviene un'occupazione marginale: l'autore deve trascurare le Muse per occuparsi del proprio marchio e delle strategie di commercializzazione dei propri prodotti, invadendo un campo un tempo di competenza esclusiva del *publisher*. Le case editrici si concentrano infatti su un numero limitato di titoli a colpo sicuro a spese di autori meno noti e temi meno commerciali,<sup>58</sup> per cui chi vuole rimanere a galla deve rimboccarsi le maniche e fare da sé.

Non basta: nella maggior parte dei casi chi scrive oggi non può nemmeno prendere in considerazione l'ipotesi di fare della scrittura la propria attività principale, a meno che non sia intrigato dall'idea romantica di dormire sotto a un ponte.

---

<sup>56</sup> «Il problema di molti scrittori in erba è che non sono tagliati per questo nuovo mondo. Spesso sono introversi, preferiscono la solitudine all'arte del vendere. I lettori oggi vogliono essere in grado di conoscere gli autori dei libri che acquistano. Gli autori riservati possono, però, sentirsi a disagio dallo stare a così stretto contatto con i loro fan.». "Authorpreneurship", trad. mia.

<sup>57</sup> «Gli autori devono corteggiare una varietà più ampia di "persone autorevoli" le cui opinioni possono determinare il successo di un libro. Un tempo i principali arbitri del gusto letterario erano rappresentati da un gruppo selezionato di critici letterari. Ora [...] sono una serie di blogger ed esperti di social-media a colmare il divario». *Ibidem*.

<sup>58</sup> «Publishers are increasingly focusing their efforts on a few titles they think will make a splash, neglecting less well-known authors and less popular themes.» Gli editori sempre più stanno concentrando i loro sforzi su alcuni titoli che ritengono possano far colpo, trascurando autori meno noti e temi poco popolari. *Ibidem*.

Secondo il settimanale inglese, pertanto, lo scrittore trae la maggior parte del proprio guadagno da attività collaterali come l'insegnamento o le conferenze, in modo analogo alle pop star di oggi che vivono non tanto della vendita dei loro dischi, quanto di concerti e merchandising.<sup>59</sup> Il paragone con l'industria musicale è curioso ma in effetti calzante, visto e considerato anche che su entrambi i fronti, quello musicale e quello dell'editoria, l'aumentata disponibilità di risorse in rete ha certamente ridefinito i margini di guadagno legati alla vendita diretta dei prodotti.

## Segni nello spazio

Lo scenario descritto dal *The Economist*, potrebbe essere considerato per certi versi avvilente. D'altro canto il cambiamento è un male necessario; non possiamo sottrarci a esso. In tutto questo, però, ci chiediamo quale sia il senso dello scrivere nella nostra epoca in cui il sapersi ben vendere sembra avere la priorità su tutto. Paola Mastrocola tenta di darci una risposta:

Non so se oggi è più difficile scrivere romanzi. So che è più doloroso: c'è il dolore di essere inutili e irrilevanti, e transitori ed effimeri, qualsiasi libro si scriva. Tutto dura niente, un libro rimane qualche mese, poi subito viene travolto dalla marea delle migliaia di altri libri<sup>60</sup>

In modo più colorito ma analogo si esprime anche uno dei personaggi minori di *Labilità*, il romanzo di Starnone oggetto di analisi nel prossimo capitolo. Vincenzo Tursi si fa portavoce di un'amara constatazione:

---

<sup>59</sup> «very few authors can live by books alone. Even some of the most successful ones make most of their money from public speaking, consulting or teaching [...] Authors are becoming more like pop stars, who used to make most of their money selling albums but who now use their recordings as promotional tools, earning a living mainly from concerts». Pochissimi autori possono vivere solo dei loro libri. E una parte di quelli che hanno più successo ricavano i maggiori guadagni da conferenze, consulenze o insegnamento [...] Gli autori stanno diventando sempre più come le pop star, che erano solite ricavare la maggior parte dei loro guadagni vendendo dischi, ma che ora usano le loro registrazioni come strumenti di promozione, guadagnandosi da vivere principalmente attraverso i concerti. *Ibidem*.

<sup>60</sup> R. Consoli, "Oggi essere scrittori: intervista a Paola Mastrocola" in *Rivista!unaspecie*, 8 gennaio 2014, <http://www.rivistaunaspecie.com/2014/08/01/oggi-essere-scrittori-intervista-paola-mastrocola/>, cons. il 31/05/15.

La letteratura è una merda, caro mio. Non hai nemmeno il tempo di affermarti che già sei soppiantato da un altro più cretino di te<sup>61</sup>

Mastrocola rincara poi la dose, parlando di «giostra infernale»<sup>62</sup> in cui uno scrittore si succede a un altro in un girotondo d'interviste, premi, presentazioni etc. destinato a ripetersi ciclicamente. Più scanzonato ma sostanzialmente della stessa opinione Culicchia, per cui la letteratura

è come il prêt-à-porter, ogni sei mesi c'è il rischio che qualcuno si inventi qualcosa di nuovo [...] Tu non fai in tempo ad accodarti ad un trend [...] che il trend cambia [...] Ecco perché in teoria ma anche in pratica uno dovrebbe sempre e solo scrivere la storia che ha urgenza di scrivere.<sup>63</sup>

Questi fatti nulla dovrebbero togliere al senso della scrittura in sé: la facciata visibile e commerciale del mondo della letteratura nasconde bene il suo senso più ampio e profondo; sta a noi scostare il velo di Maya e imparare a guardare le cose per come sono veramente dietro la loro apparenza.

I fiori di loto piantano le loro radici nel fango: talvolta, infatti, il non poter vivere della propria passione preserva lo scrittore dal divenire "mestierante" e la scrittura da finalità esterne all'arte stessa:

Spero di non averne fatto un mestiere. L'ho difeso da questa eventualità fino alla morte! Per esempio, ho continuato a fare l'insegnante (quello è, alla lettera e sulla carta d'identità, il mio "mestiere"), proprio per preservare la scrittura, per salvarla dal quotidiano: perché scrivere restasse, per me, la libertà, il sogno, la bellezza della vita.<sup>64</sup>

Il dolore di essere «inutili e irrilevanti» attanaglia quindi coloro che scrivono. Perché, come faceva notare Calvino sull'onda della metafora in *Un segno nello spazio*, chi scrive finisce con il lasciare «segni di sé nello spazio della letteratura»:<sup>65</sup>

io una volta passando feci un segno in un punto nello spazio, apposta per poterlo ritrovare duecento milioni di anni dopo<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> D. Starnone, *Labilità*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 44.

<sup>62</sup> R. Consoli, "Oggi essere scrittori".

<sup>63</sup> G. Culicchia, *E così vorresti fare lo scrittore*, p. 77.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 163.

<sup>66</sup> I. Calvino, "Un segno nello spazio" in *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, p. 41.



Così comincia il racconto di Calvino; il segno in qualche modo diviene importante perché

il segno serviva a segnare un punto, ma nello stesso tempo segnava che lì c'era un segno [...] il segno era il mio segno, il segno di me, perché era l'unico segno che io avessi mai fatto ed io ero l'unico che avesse mai fatto segni.<sup>67</sup>

La nascita della letteratura: all'inizio il nulla, il vuoto, lo spazio appunto. Poi qualcuno comincia a lasciare una testimonianza: un segno che, marcando un punto nello spazio idealmente ancora vuoto della letteratura, vale prima di tutto di per sé; in seconda istanza, però, il segno evoca chi lo ha generato, cioè l'autore che agisce in un territorio ancora "vergine".

Non si racconta, tuttavia, soltanto del mito della nascita della letteratura, ma di tutte le volte in cui all'autore riesce quella straordinaria manovra di «pensare l'impensato».<sup>68</sup> Calvino ce ne darà un esempio alcuni anni più tardi sottolineando, ad esempio, l'inedita operazione compiuta da Cervantes che nel Don Chisciotte fonde «due universi letterari senza alcun punto in comune: il meraviglioso cavalleresco e il comico picaresco»,<sup>69</sup> generando quindi un segno nuovo che fino allora nessuno aveva mai avvertito la necessità di creare:

Le strade assolate e polverose in cui Don Chisciotte e Sancio incontrano frati col parasole, mulattieri, dame in lettiga, greggi di pecore *sono un mondo che prima di allora non era mai stato scritto. Non era mai stato scritto perché non c'era nessuna ragione di scriverlo* mentre qui risponde a una necessità<sup>70</sup>

In questo senso Cervantes è paragonabile a Qfwfq, il protagonista del racconto di Calvino che, pur non avendo modelli di riferimento né predecessori, riesce nell'intento di realizzare un segno che in qualche modo reca la sua firma. Lo stile del segno, «quell'impronta – diciamo – inconfondibile»,<sup>71</sup> altro non è che il «mezzo di ricreare il

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>68</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, p. 215.

<sup>69</sup> I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura" in *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barengi, Verona, Mondadori, 1995, p. 392.

<sup>70</sup> *Ibidem*, cors. mio.

<sup>71</sup> I. Calvino, "Un segno nello spazio", p. 42.

mondo secondo i valori dell'uomo che lo scopre»;<sup>72</sup> non semplicemente un vezzo quindi, ma uno strumento straordinario a servizio dell'autore-demiurgo.

Come il protagonista di *Un segno nello spazio* anche Cervantes, similmente alla maggior parte degli scrittori, non avrebbe potuto dirsi pienamente consapevole della complessa articolazione del segno venutosi a creare.<sup>73</sup>

Ben presto però, oggi come "allora" – assimilando la dimensione extra-temporale di cui ci parla Calvino a un passato ideale della letteratura, quando tutto era ancora da scrivere – il nuovo diventa vecchio, già visto:

che [il segno] non ci fosse più? Che l'avessi già passato? [...] Il mio segno era rimasto chissà dove, indietro, completamente fuori mano rispetto all'orbita di rivoluzione del nostro sistema.<sup>74</sup>

Da qui il dolore di chi scrive e viene sorpassato da chi arriva dopo, magari attraverso un testo in qualche modo simile al proprio o che comunque a esso si rifà, vista e considerata la presunta epigonalità – come direbbe Benedetti – della letteratura:

Avevo perduto tutto: il segno, il punto, *quello che faceva sì che io* – essendo quello di quel segno in quel punto – *fossi io*. Lo sconforto mi prese [...] quando alzai gli occhi [...] Lo vidi, il segno, ma non quello, un segno simile, un segno senza dubbio copiato dal mio.<sup>75</sup>

Qui Calvino pone l'accento sul rapporto del creatore con il creato: sembra dire che ciò che crei in qualche modo contribuisce a definire la tua identità o se non altro il tuo essere agli occhi degli altri («quello di quel segno in quel punto»).

Per questo motivo, quando «la giostra infernale» riprende il suo vorticoso giro e il segno, il libro è scalzato da un altro, l'amarezza di chi lo ha scritto è profonda, il dolore di essere «transitori ed effimeri» non dà pace.

---

<sup>72</sup> A. Malraux, *La Création artistique*, cit. in M. Merleau-Ponty, *Segni*, p. 80 con il titolo errato (forse un lapsus) di *La Création Esthétique*. «Au lieu d'employer le mot juste d'artistique', Merleau-Ponty emploie le terme d' 'estétique' à sa place, et [...] La Création artistique, devient ainsi La Création esthétique».

«Invece di usare la parola giusta 'artistica', Merleau-Ponty usa il termine 'estetica' al suo posto, e [...] *La Creazione artistica*, diventa *La Creazione Estetica*. S.A. Noble, *Silence et langage: Genèse de la phénoménologie de Merleau-Ponty au seuil de l'ontologie*, Leiden, Brill, 2014, p. 163, trad. mia.

<sup>73</sup> «nonostante lo avessi [il segno] in mente nei suoi sommi contorni [...] pure qualcosa me ne sfuggiva» I. Calvino, *Un segno nello spazio*, p. 44.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 45-46, cors. mio.

## Opera prima, ossessione ultima

Naturalmente il racconto di Calvino si presta a una pluralità d'interpretazioni, anche se l'idea che si parli di questioni strettamente letterarie sembra trionfare in ogni caso.

Domenico Starnone – di cui si parlerà più ampiamente nelle pagine successive – per dar conto di tutte le problematiche cui uno scrittore va incontro, almeno in un'occasione, fece leggere agli studenti del suo corso di scrittura creativa proprio *Un segno nello spazio*, suggerendo di rimpiazzare tutte le ricorrenze di "segno" con "primo libro". Antonella Lattanzi, ex allieva di Starnone ora scrittrice, ci racconta infatti che:

[Starnone] ci spiegava che il terzo racconto de *Le cosmicomiche* di Calvino, *Un segno nello spazio* parlava del segno letterario, non di fantascienza, e ci faceva rileggere tutto il racconto daccapo sostituendo la parola "primo libro" a segno. In effetti, il conto tornava.<sup>76</sup>

L'opera prima di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, s'identificherebbe con quel primo segno lasciato da Qfwfq apparso a questi «tanto bello e originale» inizialmente, quanto «fuor di luogo, come segno innanzitutto di un modo antiquato di concepire i segni»<sup>77</sup> poi.

Una simile interpretazione che scava a fondo sull'esperienza intima dello scrittore fa emergere un rapporto con la scrittura non sempre facile, ansiogeno:

Quel racconto raccontava proprio la pena di un Calvino umano alle prese con il confronto di tutta la sua opera successiva con quel suo primo romanzo, l'inarrivabile eterno *Il sentiero dei nidi di ragno*, scritto nel '47, che nel bene o nel male era e sarebbe rimasto per sempre il metro di giudizio di tutta la sua produzione successiva.<sup>78</sup>

Anche secondo Benedetti il primo segno di Qfwfq coincide con il romanzo d'esordio di Calvino e, più in generale, con l'opera prima di un qualunque scrittore: «il primo libro» infatti «è come un primo segno in universo senza segni».<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> A. Lattanzi, "Labilità – Domenico Starnone. Io sono Nicola Gamurra – Ovvero lo Starnone mitopoietico" in *KULT Underground*, 9 maggio 2006, [http://www.kultunderground.org/art/196#\\_edn3](http://www.kultunderground.org/art/196#_edn3), cons. il 14/06/15.

<sup>77</sup> I. Calvino, "Un segno nello spazio", p. 47.

<sup>78</sup> A. Lattanzi, "Labilità – Domenico Starnone. Io sono Nicola Gamurra."

<sup>79</sup> C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 85.

## L'occhio che giudica

I am the eye in the sky  
looking at you, I can read your mind.

The Alan Parsons Project, "Eye in the  
sky", 1981.

Nel precedente paragrafo abbiamo visto che lo scrittore teme che la propria opera sia presto messa da parte, accantonata, bollata come un punto insignificante nella vastità del panorama letterario. Calvino, attraverso il suo racconto pseudo-fantascientifico, ci fa comprendere anche che lo scrittore ha timore soprattutto dell'«occhio giudicante». Benedetti a proposito di Kgwgk, il tosto antagonista che fa il verso a Qfwfq, nota infatti che:

Kgwgk in effetti non è altro che un occhio. Quell'occhio che è appunto disposto a leggere ogni peculiarità di un'opera come scelta dall'autore [...] Kgwgk è l'occhio del pubblico (del lettore o del critico) puntato sull'autore e intento a spiare le tracce della sua individualità.<sup>80</sup>

Qualsiasi scelta stilistica, di contenuto e via discorrendo lo scrittore intraprenda tende a essere considerata spia, segno, di ciò che si agita al suo interno. Benedetti definisce questa «un'ossessione tipicamente calviniana»<sup>81</sup> che induce chi scrive a sentirsi costantemente osservato e giudicato, in ultima analisi anche da se stesso. Il timore di essere facilmente identificabile dalla propria scrittura spinge l'autore a cercare di rinnovarsi, di creare qualcosa d'inedito, come un attore che non voglia essere imprigionato all'interno di un ruolo che pure ne ha decretato il successo.

Dall'epoca in cui scriveva Benedetti l'autoreferenzialità della letteratura, come si è detto, è aumentata a dismisura; a maggior ragione è lecito, quindi, supporre che oggi lo scrittore senta gli sguardi concentrati su di sé. Questi sguardi sono certamente cercati, desiderati, ma a un certo punto divengono opprimenti e si rende necessaria una soluzione per ripristinare l'equilibrio.

Un atteggiamento critico che tende a valutare, senza discriminazione, ogni scelta dello scrittore come una porta spalancata sul suo mondo interiore spiana la strada alla lettura

---

<sup>80</sup> *Ivi*, pp.80-81.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 65.

fuorviante; quale miglior strategia può allora adottare l'autore se non quella di piazzare «finti segni» in qua e in là, come faceva Qfwfq per disorientare l'avversario? Per Calvino, secondo Benedetti, questa strategia si realizzava nella diversificazione della scrittura, uno dei modi per perseguire le fondamentali ragioni della Leggerezza.

## **Il mito di Perseo e l'*autofiction***

C'è però un'altra strada che evita allo scrittore di essere denudato o congelato in un'immagine immutabile; una strada connaturata all'esistenza stessa della Letteratura, quella della menzogna:

A ben vedere esiste un'altra possibilità, assai più raffinata ed efficace: la possibilità che ad essere proiettata dall'opera sia un'immagine fittizia dell'autore.<sup>82</sup>

È ciò che Benedetti chiama «effetto di apocrifo»,<sup>83</sup> lo stesso che scorre nelle vene dell'odierna *autofiction*, una tattica che consente all'autore di servire sul piatto del lettore una proiezione di sé che dell'originale conserva solo un pallido riflesso. Il lettore si trova dinanzi agli occhi una finzione, ma crede di cogliere qualcosa dell'intimo dell'autore e in parte è effettivamente così. È «la visione indiretta» di cui ci parla Calvino nelle *Lezioni Americane*, citando il mito di Perseo<sup>84</sup>:

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo *sulla sua immagine riflessa* nello scudo di bronzo.<sup>85</sup>

Perseo sconfigge i mostri della propria realtà procedendo lungo una linea obliqua; Calvino adotta una condotta simile non solo a livello di approccio nei confronti del mondo e della materia narrata ma anche per quanto concerne il suo rapporto con il lettore:

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Cfr. anche sul mito di Perseo in Calvino: B. Mirisola, *Lezioni di Caos. Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, 2015 di cui si parlerà nel prossimo cap. a pp. 121-124.

<sup>85</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 8, cors. mio.

Calvino sfrutta come tentativo estremo di confondere l'istanza autoriale la messa in scena di un io fittizio, che dovrebbe servire da maschera o da specchio che rifrange [...] il lettore ha davanti a sé solo «un'immagine catturata da uno specchio».<sup>86</sup>

Pure l'*autofiction*, a ben guardare, si nutre delle ceneri del mito di Perseo: il lettore osserva l'immagine descritta dall'autore attraverso la scrittura ma ciò che vede non è il volto reale di Medusa bensì una sua proiezione. Torniamo all'annoso problema di ciò che è vero e ciò che è reale: la verità dello scrittore non necessariamente rientra in ciò che comunemente intendiamo con realtà. Anche se ogni aspetto del testo che leggiamo induce a credere che si stia parlando di un individuo reale – nello specifico dell'*autofiction* l'autore – non abbiamo mai a che vedere con un rinvio puro e semplice. Foucault nella sua analisi della funzione-autore sosteneva, infatti, che:

in un romanzo che si presenta come il racconto di un narratore, il pronome in prima persona, il presente indicativo, i segni della localizzazione non rinviano mai esattamente allo scrittore, né al momento in cui egli scrive né al gesto stesso della sua scrittura; ma a *un alter ego* la cui distanza nei riguardi dello scrittore può essere più o meno grande e variare nel corso stesso dell'opera.<sup>87</sup>

Non si tratta solo di *un alter ego* ma, come spiegherà più avanti il filosofo francese, di *più ego* che di volta in volta emergono dalla scrittura, e che vanno a costituire per strati un'immagine nella mente del lettore, come vedremo più concretamente nei testi che andremo a esaminare.

---

<sup>86</sup> C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, p. 88.

<sup>87</sup> M. Foucault, "Qu'est – ce qu'un auteur?" (1969) in *Dits et écrits*, Tome I, 1954-1969, Gallimard, 1994. "Che cos'è un autore?" in *Scritti letterari*, a c. di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 13, cors. mio.

**PARTE SECONDA:**  
**AUTORI**

# L(')abilità<sup>1</sup>

## Di Starnone e dello Scrittore

Protagonista di *Labilità* è uno scrittore di cui non viene mai menzionato il nome ma che condivide molti aspetti biografici con Domenico Starnone, l'autore del romanzo: certamente le origini partenopee; le esperienze nel mondo dell'insegnamento; la figura paterna alle origini della vocazione a scrivere.<sup>2</sup> Il nostro personaggio senza nome – che da qui in avanti chiameremo Scrittore – non può essere considerato, tuttavia, la trasposizione pura e semplice di Starnone sulla carta, nonostante si possa riscontrare un certa somiglianza. Se anche nutrissimo dei dubbi a riguardo è lo Scrittore stesso a fugarli nel momento in cui parla con il fantasma del padre:

Nei racconti non ci siamo mai noi, papà, ci stanno sempre altri che un po' ci somigliano.<sup>3</sup>

È un'impresa ardua decifrare la natura del patto letterario che Starnone stabilisce con il lettore: l'assenza del nome del protagonista induce, infatti, a credere che l'autore non voglia concludere alcun patto o che esso sia di natura, come direbbe Lejeune, indeterminata.<sup>4</sup> La presenza di più aspetti in comune tra Starnone e lo Scrittore (come le origini partenopee, la vita a Roma, i trascorsi da insegnante e via discorrendo) unitamente al ricorso alla prima persona per la narrazione inducono in ogni caso chi legge a presumere l'identità tra autore, narratore e personaggio. Questo nonostante non vi sia alcuna dichiarazione esplicita da parte di Starnone.

---

<sup>1</sup> Su *Labilità* (con e senza l'apostrofo) cfr. C. De Gregorio, Domenico Starnone: " Viviamo in un mondo labile di confini incerti" in *la Repubblica*, 15 gennaio 2005, [http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id\\_testo=1515&id\\_int=2100](http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id_testo=1515&id_int=2100), cons. il 14/06/15.

<sup>2</sup> Cfr. N. La Gioia, "Intervista a Domenico Starnone" in *minima&moralia*, 15 febbraio 2013, <http://www.minimaetmoralia.it/http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-domenico-starnone/>, cons. il 27/06/15 e C. Benigni, "Il ritorno del padre. Nei romanzi" in *L'eco di Bergamo*, 20 novembre 2004, [http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id\\_testo=1487&id\\_int=1402](http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id_testo=1487&id_int=1402), cons. il 27/06/15.

<sup>3</sup> D. Starnone, *Labilità*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 196.

<sup>4</sup> Cfr. il caso di patto = 0 in P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 30.



Per tutta la durata del romanzo sembra che Starnone sia sempre sul punto di rendere noto il nome dello Scrittore, ma questo non accadrà mai. Quello di chi scrive è un gioco sapiente orchestrato sulla frenesia del lettore ingenuo, ansioso – nel nostro caso – di scovare Starnone nelle fattezze del protagonista. Non si parla chiaramente del lettore di qualità; ma basta consultare un qualunque forum online,<sup>5</sup> o anche semplicemente partecipare a uno dei molti incontri con l'autore, per rendersi conto di quanto il pubblico sia in genere ossessionato dal cercare di capire in ogni storia che ha di fronte chi è chi. Non stupisce allora il fatto che Starnone si diletta a giocare con la smania nevrotica di quel pubblico dai tratti infantili «che non vuole conoscere ma riconoscere», come non a caso troviamo scritto nel romanzo.

Prendiamo allora in esame, a titolo esemplificativo, il capitolo venti di *Labilità*<sup>6</sup> in cui il nostro protagonista, lo Scrittore, viene chiamato a intervenire durante un incontro letterario nei pressi di Castel Sant'Angelo.

L'aspettativa naturale del lettore è che in questo capitolo accada qualcosa; magari che durante il convegno venga pronunciato il nome del protagonista, rimasto sinora anonimo. Chi legge è impaziente, appunto, non già di conoscere, quanto di riconoscere:<sup>7</sup> quale sarà il nome dietro al quale Starnone ha deciso di nascondersi? Perché – oramai è chiaro – il lettore comune proprio non riesce a mettere da parte la vocazione a investigare in questa direzione. A un certo punto viene finalmente pronunciato un nome; peccato solo non sia quello tanto sospirato dal lettore:

presi posto dietro al tavolo insieme a un ragazzo di non più di vent'anni di nome Dino, scoprii che era lo stesso che aveva annunciato il mio intervento per altoparlante [...] E proprio quando Dino mi diede la parola, *imbarazzatissimo perché non si ricordava il mio cognome*, mi accorsi che Nadia Zanò stava cercando posto nelle prime file.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Cfr. ad es. i commenti degli utenti del seguente forum, relativi agli effetti dell'"auto-reclusione" di J.D. Salinger sulla sua scrittura "È morto J. D. Salinger, autore de 'Il giovane Holden'" <http://comicus.forumfree.org/index.php?&s=80460f1e535156f75d9cba531a3ff9d9&showtopic=62938&st=60>, cons. il 09/01/16. Su quanto influisca il presunto razzismo (o il carattere violento) di alcuni autori nella percezione dell'opera cfr. J. Robinson, "10 Problematic Authors I Have Trouble Separating From Their Work" e relativi commenti, [http://www.pajiba.com/seriously\\_random\\_lists/10-problematic-authors-i-have-trouble-separating-from-their-work.php](http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/10-problematic-authors-i-have-trouble-separating-from-their-work.php), cons. il 09/01/16

<sup>6</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 176.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 118-125.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 121, cors. mio.

Viene reso noto addirittura il nome del presentatore del convegno – Starnone sa bene che quel nome è un dettaglio marginale, superfluo per lo svolgimento della storia e lo sa anche il lettore – mentre quello dello Scrittore viene opportunamente tralasciato. L'aspettativa del lettore viene completamente disattesa e l'autore può compiacersi, oltre che del disappunto del lettore, dell'essere riuscito a prostrarre il gioco quasi sino alla metà del romanzo.

### **Nessun obbligo di compiacere**

Si tiene a ribadire che l'autore non ha alcun obbligo di compiacere chi lo legge, tantomeno di rispondere alle sue aspettative. Il lettore potrebbe a questo punto, però, chiedersi le ragioni di questa frustrazione imposta, di questo gioco a nascondere; in *Labilità* ci sono soltanto delle piccole fratture in tal senso, ma di certo non mancano nella storia della nostra letteratura esempi di romanzi che desiderano mettere alla prova chi li legge. Le ragioni alla base di un simile modus operandi solitamente sono da ricercare nella volontà da parte dell'autore di costruire un lettore non casuale. Prendiamo, ad esempio, le prime cento pagine del *Nome della rosa*: a detta dello stesso Eco, l'innegabile complessità della parte iniziale del romanzo si lega alla speciale «funzione penitenziale, iniziatoria»<sup>9</sup> da essa svolta. L'autore è persuaso del fatto che il lettore volenteroso debba necessariamente passare attraverso queste pagine di difficile lettura se desidera davvero entrare nel romanzo e comprenderlo. *Labilità*, dicevamo, non arriva a tanto. Starnone non intende certamente spiazzare il lettore come fa Antonio Moresco con *I canti del caos*, in cui ogni punto di riferimento è perduto, in cui ogni aspettativa e predizione del lettore vengono relegate in un angolo.

Con tutta probabilità il rifiuto ad adeguarsi talvolta all'orizzonte di attese del lettore è per il nostro semplicemente un pretesto per rivendicare l'autonomia della propria scrittura e delle proprie percezioni. O un modo per ribadire che, alla fine dei conti, il lettore altro non è che «una preda» in balia delle mille direzioni che il testo può decidere di intraprendere a prescindere dalla volontà e dai desideri di chi legge e forse anche, talvolta, di chi scrive.

---

<sup>9</sup> U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1984, p. 26.

## La logica della sottrazione

A ben guardare, però, potrebbe esserci anche dell'altro dietro la sottrazione del nome del protagonista di *Labilità*. In un'intervista a Starnone immediatamente successiva alla pubblicazione del romanzo, infatti, leggiamo:

Nelle mie intenzioni la specificità del mestiere di scrivere doveva essere importante, ma non esaurire il libro. Desideravo raccontare una specie di piacere-guasto che riguarda tutti, oggi: il piacere-guasto della fruizione e produzione di finzioni.<sup>10</sup>

La chiave dell'enigma del nome mancato potrebbe, allora, trovarsi proprio in quel *tutti*: "Scrittore" starebbe infatti per consumatore/fabbricatore di finzioni. Ognuno di noi nella vita quotidiana ha modo di sperimentare entrambe le funzioni. Infatti, aderendo a un ruolo o creando bisogni generiamo, di fatto, finzioni; le sovrastrutture sociali che accompagnano il nostro vivere ci coinvolgono sia come fruitori, sia come produttori di finzioni; chi soffre di disturbi psichici, ma anche semplicemente di nevrosi, costruisce e si nutre delle proprie finzioni; e l'elenco potrebbe continuare a lungo.

Affinché il lettore possa intuire che l'esperienza di piacere/guasto legata alla finzione lo riguarda direttamente è necessario che l'autore proceda dunque per *sottrazione*:

in questo momento abbiamo bisogno di un lavoro assiduo di bonifica dello sguardo. [...] Mai come in questo tempo è sempre più difficile sottrarsi a ciò che già sappiamo e che ci è raccontato in forme che già conosciamo. Eppure *imparare e insegnare a sottrarsi* è l'impegno più irrinunciabile.<sup>11</sup>

Sottrarre il nome del protagonista dal proprio romanzo è, insomma, un modo come un altro che Starnone adotta per far capire al lettore che si sta parlando anche di lui – oltre che del mestiere di scrivere – e della finzione che è parte integrante e ineliminabile del nostro stare al mondo.

---

<sup>10</sup> L. Accorroni, "Labilità. Intervista a Domenico Starnone", 11 marzo 2005, <http://www.nazioneindiana.com/2005/03/11/labilita>, cons. il 27/06/15, cors. mio.

<sup>11</sup> N. La Gioia, "Intervista a Domenico Starnone", cors. mio.

## Dell'io posto in gioco

Ecco cosa non bisogna mai scordare:  
la sola verità ammissibile è una: la  
menzogna.

G. Caproni, "Pensierino facile", *Res  
amissa*.

Giunto oramai a metà del libro e già quasi certo che da Starnone non avrò soddisfazioni in tal senso, anche il più ostinato indagatore fra i lettori dovrebbe essersi deciso, a questo punto, ad abbandonare le smanie identitarie legate al "chi è chi" per concentrarsi su altri aspetti del romanzo.

Infatti, dopo averci fatto fiutare la possibilità di capire se le nostre supposizioni corrispondevano al vero, Starnone per voce dello Scrittore lascia intendere in ultimo che la verità resta sempre «inconcussa»<sup>12</sup> come recita la poesia di Giorgio Caproni, non a caso declamata dal nostro protagonista durante lo stesso intervento letterario a Castel Sant'Angelo.<sup>13</sup>

Calvino in *Un segno nello spazio* rende nota l'ansia dell'autore «che si sente fotografato dalla propria scrittura», messo in bella mostra davanti a tutti.<sup>14</sup> In *Labilità* lo Scrittore racconta di un disagio analogo avvertito da bambino nel vedersi ritratto in un'illustrazione di un proprio racconto di infanzia, come se il protagonista non potesse essere altri che lui.<sup>15</sup> Il malessere provato profetizza il timore dello Scrittore divenuto adulto:

stavo attento soltanto a che, dalla scrittura, non mi si riconoscesse per ciò che tristemente ero. Travestivo perciò, mi travestivo.<sup>16</sup>

Travestirsi, mascherare e nascondersi; forse non è un caso che lo Scrittore parli così spesso della propria infanzia. Si ritiene, infatti, che il timore d'essere riconosciuto possa

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>13</sup> Cfr. G. Caproni, "All'ombra di Freud" in *Res Amissa*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 47-48. L'intervento dello Scrittore si intitola "Io non è che creda molto a Freud".

<sup>14</sup> C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 65.

<sup>15</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 122

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 170.

in qualche modo richiamare alla mente di chi scrive— almeno a livello inconscio — la questione della formazione della soggettività: come nell'esperienza della scrittura, quando da bambini cominciamo a dire io diveniamo gli artefici di un mondo che si costruisce attraverso un inedito punto di vista, il nostro. A tal proposito Gianluca Barbieri osserva che *Io*

non appartiene a nessuna persona e a nessuna cosa in particolare; nessuno si chiama "io", nulla viene indicato come "io". "Io" è una parola che rimanda non a un individuo o a un oggetto precisi, ma a una funzione linguistica e discorsiva.<sup>17</sup>

*Io* è, dunque, il pronome che introduce il soggetto; il deittico per eccellenza che rende possibile l'adozione di tutti gli altri:

è il pronome "io", che designa l'origine dell'atto di enunciazione ("io" è colui che parla e pensa) e che, in quanto tale, è il riferimento centrale, il fulcro della realtà in cui il soggetto si trova. In termini pittorici diremo che "io" coincide con il punto di fuga della prospettiva.<sup>18</sup>

Il bambino che — come ricorda Barbieri — prima dei due anni d'età parla di sé solo alla terza persona comincia a dire io non prima di aver posto in relazione la propria immagine, il proprio senso di sé e il linguaggio.<sup>19</sup> Si ipotizza che lo scrittore possa rievocare questo processo, in qualche modo riviverlo, nel momento in cui crea un io fittizio al quale però presta molto di sé.

Nel momento in cui dice io, lo scrittore può decidere di porsi al centro dell'universo rappresentato; tuttavia ci sono altre possibilità: l'esperienza dimostra che fingendo di parlare di sé, l'autore potrebbe parlare anche o solo di qualcun altro (e viceversa, naturalmente).

La scelta del punto di vista e del livello di profondità dello sguardo, nonché il tipo di narratore cui l'autore decide di affidare il racconto contribuiscono, inoltre, a complicare ulteriormente le cose. Come rimarca, infatti, anche Gérard Genette:

---

<sup>17</sup> G.L. Barbieri, *Il laboratorio delle identità. Dire io nell'epoca di internet*, Milano – Udine, Mimesis, 2014, p. 24.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> G. Barbieri e A. Fogliato "Il laboratorio delle identità. Dire io nell'epoca di internet", incontro con l'autore, CartaCarbone festival letterario "Autobiografia & dintorni", 17/10/15.

l'uso della prima persona, altrimenti detto identità di persona fra narratore e protagonista, non implica affatto una focalizzazione del racconto sul protagonista<sup>20</sup>

Uno degli esempi più famosi di narratore ai margini della storia – citato dallo stesso saggista francese<sup>21</sup> – è senz'altro quello di Watson, l'io-testimone delle note vicende di Sherlock Holmes. In questo caso abbiamo infatti un narratore che racconta in prima persona storie cui egli stesso prende parte (narratore omodiegetico<sup>22</sup>) senza esserne tuttavia il protagonista.

Un narratore va, pertanto, inteso come una sorta di interfaccia posta tra chi legge e chi scrive e che non si limita – secondo Genette – a raccontare, ma che raccontando fornisce anche indicazioni registiche, ideologiche o testimoniali.<sup>23</sup>

L'io posto in gioco in *Labilità* sfugge a una precisa definizione; ipotizziamo che non si tratti di un semplice alter ego o un doppio dell'autore alla maniera, ad esempio, in cui la intendeva Otto Rank:<sup>24</sup> perché è del tutto assente in *Labilità* l'idea di una dolorosa scissione dell'io necessaria alla formazione di *un altro*. La narrativa classica sul doppio tra Ottocento e Novecento metteva sulla carta un io vessato da un altro che si manifestava spesso in forma persecutoria;<sup>25</sup> personaggi come lo Scrittore, elaborati nell'ottica di un'*autofiction*, sembrano invece adempiere piuttosto a una funzione di completamento, venendo a mancare del tutto l'idea del dissidio interiore tra io e coscienza, certamente alla base del concetto tradizionale di doppio.

Si è introdotto l'argomento sul doppio, e non pare inappropriato, perché rifrazioni, scissioni e trasformazioni identitarie hanno da sempre un ruolo primario in letteratura e si ripropongono nel tempo in svariate forme: in tal senso, si ritiene che l'*autofiction* sia la risposta contemporanea a quell'esigenza da sempre avvertita dall'autore di estendere il

---

<sup>20</sup> G. Genette, *Figure III* (1972), *Figure III. Discorso sul racconto*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 245-246.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 246, nota 1.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 275. Per maggiori ragguagli sul narratore omodiegetico, autodiegetico (narratore-protagonista) ed extradiegetico (narratore o voce disincarnata esterni alla narrazione) si rinvia anche a G. Genette, *Nouveau discours du Récit* (1983), *Nuovo discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987, e specialmente ai capp. XII e XVI.

<sup>23</sup> G. Genette, *Figure III*, p. 303.

<sup>24</sup> Cfr. O. Rank, *Der Doppelgänger* (1914), *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. di A.G. Bocconi Poli, Milano, Sigaro Edizioni, 1979.

<sup>25</sup> Cfr. ad es. G. De Maupassant, "Le Horla" (1887) in G. de Maupassant, *Le Horla e altri racconti dell'orrore*, Roma, Newton Compton, 1994.

proprio senso di sé oltre «quell'immagine di noi stessi che abbiamo costruito e che conserviamo come riferimento identitario rassicurante».<sup>26</sup>

Sarebbe però una semplificazione inaccettabile – da lettore ingenuo, come si è già detto – considerare lo Scrittore rappresentazione di Starnone *tout court*. Più plausibile l'idea che l'autore, in maniera più o meno conscia, abbia proiettato nel testo parti di sé, tratti del suo mondo interiore. Già Freud in *Il poeta e la fantasia* – ricorda infatti Barbieri – sosteneva «che i personaggi letterari sono la materializzazione di più parti dell'Io dell'autore».<sup>27</sup> Infatti, secondo il padre della psicanalisi, lo scrittore, almeno da una certa epoca in poi, è naturalmente portato a

scindere, in base ai dati dell'autosservazione, il proprio Io in io parziali, personificando in più eroi i conflitti che agitano la propria vita interiore.<sup>28</sup>

Questi elementi però non vengono semplicemente trasposti nel protagonista ma sono oggetto di una complessa rielaborazione; dopo essere passati attraverso il filtro della scrittura essi vengono deformati, esasperati o mutati di segno così da mascherarsi e rendersi meno individuabili anche agli occhi di chi scrive.

## **L'odore della scrittura**

Gli odori in questo romanzo sono molto importanti; il più significativo di tutti è certamente l'odore della scrittura che permea lo studio dove lo scrittore trascorre lunghe ore.

La nota di testa del profumo della scrittura, immediatamente percepibile, è data da oggetti concreti come la carta, i trucioli di matita, la polvere: è un aroma particolare che si respira a volte anche nelle biblioteche o nelle vecchie cartolerie. Nel profumo della scrittura è presente però anche una nota di fondo che non va «via né con l'aria fresca, né

---

<sup>26</sup> G.L. Barbieri, *Il laboratorio delle identità*, p. 69.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>28</sup> S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1907), "Il poeta e la fantasia", trad. di C.L. Musatti in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, *Leonardo e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 56.

con le stagioni»;<sup>29</sup> può essere gradevole o meno a seconda che vi si avverta il fermento, l'apprensione di chi scrive rincorrendo le parole o il lezzo amaro del tempo sprecato. Solo lo Scrittore riesce a cogliere e ad associare alla scrittura questa fragranza; nemmeno l'amante Nadia, pur essendo a sua volta scrittrice, è in grado di percepirla e in un'occasione la liquida anzi come sentore «di morte».<sup>30</sup>

Nel sopralco, dove sono custoditi anche i ricordi del protagonista, l'odore della scrittura si avverte in maniera ancora più intensa, segno inequivocabile che essa è inseparabile dalla memoria; circoscritto in questo spazio, tuttavia, tale odore rivela «l'afrore di un corpo malato».<sup>31</sup>

Non a caso, la malattia, «il guasto»<sup>32</sup> sono temi che ricorrono spesso nella storia: la stessa Nadia arriva ad affermare con risolutezza che lo Scrittore ha «un bambino malato negli occhi».<sup>33</sup> Di tutt'altra valenza, invece, la scrittura di Nicola Gamurra.

Gamurra è una sorta di *alter ego* di segno opposto rispetto al protagonista. Scrittore esordiente, fin dalle prime pagine del romanzo Gamurra colpisce per la sfrontatezza dei suoi gesti, per la facilità con cui approccia al nostro protagonista senza lasciarsi intimidire dalla sua fama.

Nel primo capitolo, il giovane chiede allo Scrittore senza troppi preamboli un aggancio per pubblicare il proprio romanzo:

"Ho scritto un libro."

"Bene."

"Devi aiutarmi a pubblicarlo [...] Il mio libro è bello."<sup>34</sup>

Più che chiedere, Gamurra sembra "pretendere" la collaborazione dello Scrittore. Il ragazzo non desidera consigli o opinioni e, forse anche in virtù di questa mancanza di diplomazia, lo Scrittore non esita a liquidarlo:

Lo fissai per un attimo poi diedi l'indirizzo al tassista senza rispondergli [...] Lui [...] gettò [...] sul sedile accanto all'autista un dattiloscritto. [...] Io mormorai fintamente

---

<sup>29</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 13.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 286.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>32</sup> *Ivi*, *passim*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 10-11, cors. mio.



calmo: vada. Mi domandai perché mi fossi indispettito invece di affrontare la situazione con distacco.<sup>35</sup>

Quella del protagonista sembra, però, più una fuga che la risposta a un moto di irritazione. L'agitazione che lo Scrittore vive sulla sua pelle sembra indicativa di qualcosa di più profondo che evidentemente – come dimostrano le pagine successive – l'ha scombussolato dall'interno:

La sua presunzione ingenua di aver diritto a un futuro di scrittore era diventata inavvertitamente lo specchio della mia superbia coltivata.<sup>36</sup>

Quando lo Scrittore, a casa, prova a leggere il contenuto del dattiloscritto di Gamurra è subito colpito dall'arroganza di quei fogli, già impregnati dell'odore dello studio come se vi appartenessero da sempre.<sup>37</sup> L'odore in questo caso è rappresentativo del personaggio: tanto più lo Scrittore è labile, vacillante, afflitto dal «guasto» quanto più, invece, Gamurra si mostra abile, determinato, orgogliosamente ambizioso.

L'odore serve, inoltre, spesso allo Scrittore come appiglio per meglio definire la realtà che lo circonda: il ricordo dell'aria respirata nell'abitacolo della vettura di Nadia «un misto di profumo, fard, sudore, deodorante, sovraccitazione, ansia, forse un filo di rossetto»<sup>38</sup> si compone di elementi concreti e non, utili a circoscrivere un momento appena vissuto insieme e già scivolato via.

Ad assumere un ruolo rilevante c'è però anche un altro odore, che inizialmente il protagonista reputa appartenere sempre a Nadia, salvo dopo poco cambiare idea; come l'odore della scrittura si tratta di una fragranza intensa, resistente a qualunque lavaggio, perché non legata a una realtà materiale. Tale fragranza non sembra avere a che fare con le note odorose che lo Scrittore aveva captato nella vettura di Nadia, di cui si parlava poc'anzi; egli arriva a credere che sia il proprio stesso corpo a emanare questo nuovo odore, a seguito dell'unione intima con la donna.

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 11, cors. mio.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 133.

L'aspetto interessante per noi è dato dal fatto che questa inedita fragranza verrà associata dallo Scrittore alla madre, vediamo ora perché.

## Sul femminile

Nel secondo capitolo fa la sua comparsa Clara, moglie del protagonista. Clara – come si vedrà – è colei che trattiene lo Scrittore sulla soglia dal perdersi in se stesso, dal rompersi.<sup>39</sup> Infatti, proseguendo con la lettura, apprenderemo che l'Io del protagonista si regge su un meccanismo dall'equilibrio fragile e umorale che pare costantemente sul punto di cedere salvo poi, inaspettatamente, riprendere a funzionare:

Scrivo poco in quei giorni per non allarmare Clara [...] Se mi pareva di essere sopraffatto dalle mie stesse fantasie uscivo in fretta, prendevo la metro, mi aggiravo per le strade [...] Grazie a quel lavoro [...] il racconto, pur facendosi nella testa, non riusciva a essere più robusto e persistente delle strade [...] Era il mio modo collaudato per non dimenticarmi di me.<sup>40</sup>

La moglie verrà presentata come persona lineare, concreta, prodiga di attenzioni per il marito e i figli, nonché per il mondo esterno che lo Scrittore trascura. Clara svolge una professione attinente con la psicoterapia, a giudicare dall'unico rimando presente nel testo;<sup>41</sup> anche questo contribuisce a fare di Clara la confidente privilegiata delle inquietudini dello Scrittore. Se *nomina sunt consequentia rerum*, Clara (dal latino *clārus* chiaro, sereno, manifesto) non può che essere il nome di questa moglie-colonna portante. Clara è il nome ideale per designare una persona limpida, senza strappi interiori; il nome più adatto a descrivere un femminile solare. Clara è un porto sicuro e inattaccabile per lo Scrittore «stunato»,<sup>42</sup> prigioniero ancorché complice delle proprie visioni, provenienti da un mondo altro.

Nadia rispetto a Clara rappresenta un femminile di caratura diversa. Il suo nome – forse un omaggio letterario alla seducente *Nadja* di André Breton<sup>43</sup> – in russo significa

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>40</sup> *Ivi* p. 138.

<sup>41</sup> *Ivi* p. 33.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>43</sup> Cfr. A. Breton, *Nadja*, (1928) trad. di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1977.

*speranza*.<sup>44</sup> Di fatto Nadia porta davvero qualcosa di nuovo nella vita dello Scrittore, qualcosa che va ben oltre la passione di un'amante: attraverso la magia dei corpi interposti – come direbbe lo Scrittore parafrasando Caproni<sup>45</sup> – fa riaffiorare dall'universo interiore del nostro autore l'aura della madre scomparsa decenni prima.

Dopo aver trascorso la notte con Nadia nella casa di Monteverde, all'insegna non tanto del desiderio di fare sesso, quanto ancora una volta «di raccontarne»,<sup>46</sup> lo Scrittore immagina che la madre abbia deciso di manifestarsi concretamente in lui attraverso un sogno:

Ebbi l'impressione di tornare non dal sonno, ma dall'amorfo. Io stesso non mi ricordavo più che forma avessi, se mai ne avessi avuta una [...] Mi specchiai per vedere cos'ero. Scoprii che ero mia madre.<sup>47</sup>

Un simile sogno nasce anche – come già detto nella prima parte di questa relazione – da una fantasia che alberga in molti scrittori: quella di vivere mille vite oltre la propria.

Il desiderio di dilatare in ogni direzione le possibilità dell'io rappresenta, infatti, un segno inconfutabile della vocazione a scrivere manifestatasi, come sappiamo, ben presto nel protagonista:

Da bambino non mi ero mai sentito una cosa sola, una sola persona. [...] Ero stato il capitano Hornblower quando asciuga il sudore di Virginia Mayo che ha la febbre gialla. Ero stato Virginia Mayo e la febbre gialla.<sup>48</sup>

Sin da bambino lo Scrittore, quando legge, si pone nei panni di colui che muove l'azione ma anche in quelli di chi la subisce. Il suo rapporto con l'opera non si limita però a questo: lo Scrittore tende, infatti, a identificarsi anche nelle azioni raccontate o nell'oggetto di cui si parla. Questo tipo di percezione plurale da parte di chi legge pare, a tutti gli effetti, «una esperienza di trasformazione»<sup>49</sup> simile a quella che coinvolge l'autore nel momento in cui scrive.

---

<sup>44</sup> Cfr. A. Burgio, *Dizionario dei nomi propri di persona*, Roma, Hermes, 1992, s.v. "Nadja".

<sup>45</sup> V. il par. "Verità inconcussa" a p. 125".

<sup>46</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 237.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 65-66. Il film cui lo Scrittore fa riferimento è R. Walsh, *Captain Horatio Hornblower R.N., Le avventure del capitano Hornblower, il temerario*, Usa/GB, Warner Bros, 1951.

<sup>49</sup> U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, p. 31.

È risaputo che uno scrittore di qualità debba essere prima di tutto un lettore acuto. Starnone, oltre a ciò, sembra voler suggerire che uno scrittore, per dirsi tale, debba essere anzitutto un lettore in grado di trascendere i propri limiti umani. Anche il lettore comune può essere in grado di evadere dai confini della propria storia nel momento in cui si immerge in un romanzo; allo scrittore però è richiesto di saper fare molto di più: chi scrive deve sapersi servire di un'ottica disincarnata, calarsi spontaneamente in un dettaglio, adottare punti di vista differenti.

Tornando alla madre e alla questione del femminile, il protagonista ci fa sapere che spesso, grazie alle proprie visioni, aveva avuto modo di interagire con lei dopo la sua morte. Questo non deve sembrare insolito: il mondo interiore dello Scrittore è popolato di «persone vere e della finzione, persone vive e morte da tanto».<sup>50</sup> La ricchezza di questa dimensione parallela sembra giustificata dalla necessità di scrivere:

aprii le ante dell'armadio. Appesi alle stampelle ma vivi, e pronti per l'uso [...] vidi conoscenti, amici, personaggi di libri, parenti [...]. Erano sottili come abiti di carta, aperti come se aspettassero di essere indossati.<sup>51</sup>

Tra le figure descritte nell'immagine sopra manca, significativamente, quella della madre.<sup>52</sup>

Ne si deduce che, a differenza degli altri, la madre non diventa mai un vero e proprio personaggio nel mondo immaginario dello Scrittore. Sicuramente questa mancata trasfigurazione ha a che vedere con il dolore del protagonista legato al ricordo delle sofferenze patite dalla madre nell'ultimo periodo della sua vita:

soffrivo all'idea che lei sofferisse e tutte le volte che la sua sofferenza diventava un fatto non sopportavo di essere vivo. [...] Il dolore degli altri l'ho immaginato ed è stato spesso terribile, ma mai terribile come il suo dolore vero.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 268.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Di questa immagine si parlerà anche nel par. seguente.

<sup>52</sup> «Mi era bastato un colpo d'occhio per accorgermi, con un sospiro di sollievo, che tra loro non c'era mia madre.» *Ivi*, p. 269.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 256.

L'impossibilità di fare della figura materna un mero personaggio distingue anche l'opera prima di Marco Peano che indaga sul significato della perdita e del ritrovamento della madre:

Mattia vorrebbe ricordare a tutti [...] che sua madre è stata anche altro, qualcosa in più e qualcosa in meno di quella signora gentile che lavorava all'ufficio postale ricordata dal prete. Sua madre era la licenza di terza media conseguita senza poi aver concluso le scuole superiori [...] quella che non sopportava il colore verde, che fumava e rideva anche quando le cose andavano male [...] Era una persona, non un personaggio.<sup>54</sup>

Nel caso di *Labilità* tuttavia, c'è anche dell'altro: Starnone investe la figura madre a essere colei che trasmette allo Scrittore un'energia creativa tale da trascendere la propria umanità. Energia che lo Scrittore, a un certo punto, sembra avvertire sotto forma di pulsione:

Prima che si ammalasse avevo fatto poco caso a lei [la madre] [...] quando era morta mi si era accovacciata sul petto, dietro gli occhi, e aveva assunto un peso che da viva non le avevo mai attribuito consapevolmente. [...] Adesso mi sollecitava a riprodurla col mio stesso corpo [...] *con la stessa energia materializzatrice con cui lei mi aveva espresso dalla sua.*<sup>55</sup>

In altre parole la madre dello Scrittore non può trasfigurarsi in semplice personaggio perché rappresenta una sorta di *Magna Mater*,<sup>56</sup> datrice di vita. Dopo la morte, la madre può liberare la propria «energia materializzatrice» per donarla al figlio Scrittore che a sua volta la riproporrà al mondo sotto forma di parola scritta. L'invito a riprodurre la madre col proprio corpo va interpretato, in quest'ottica, come una spinta ad arricchire la scrittura di potente energia creativa.

Osservando la questione su un piano più astratto, sembrerebbe, inoltre, che Starnone voglia raccontare del potere della creazione che l'arte nutre dal femminile e originariamente dal divino.

---

<sup>54</sup> M. Peano, *L'invenzione della madre*, Roma, Minimumfax, 2015, pp. 182-183.

<sup>55</sup> D. Starnone, *Labilità*, pp. 243-244, cors. mio.

<sup>56</sup> Cibele, antica divinità anatolica, chiamata anche *Magna Mater* o Madre degli Dei. Il suo culto, legato alla fecondità, era piuttosto diffuso sia nel mondo greco antico che in quello romano. Cfr. *Enciclopedia dell'Età Classica*, Milano, Garzanti, 2000, s.v. "Cibele".

## Ossessioni d'autore

«Les personnages imaginaires  
m'affolent, me poursuivent, - ou plutôt  
c'est moi qui suis dans leur peau.»

G. Flaubert, "Lettre à Hippolyte  
Taine", novembre 1866.

Tutto il romanzo pullula di visioni legate in prevalenza al tempo presente, come quelle aventi per oggetto Gamurra, o al tempo passato (la maggior parte). Le visioni sono una parte ineliminabile del processo creativo. Al medico che ritiene soffra di allucinazioni, lo Scrittore replica, piccato:

Quando si scrive si parla da soli, si fanno gesti, si vedono cose e persone, *chiedi a Flaubert*, è letteratura.<sup>57</sup>

Nella prima parte di questa relazione si è discusso sull'importanza del testo come contenitore di istruzioni rilasciate implicitamente dall'autore al lettore modello.

Il lettore modello non è naturalmente una figura in carne ed ossa ma un'astrazione, la proiezione di un destinatario ideale che, secondo le aspettative dell'autore, sa stare alle regole del gioco. Immaginiamo per un attimo di essere l'incarnazione di quel lettore modello: proviamo a seguire il suggerimento dello Scrittore e a "chiedere" proprio a Gustave Flaubert.

Nel recensire una biografia dedicata a Flaubert, lo scrittore americano Roger Shattuck fa riferimento a un saggio di Hippolyte Taine, *De l'intelligence*. All'interno di quest'opera il filosofo francese parla, tra le altre cose, del rapporto esclusivo di Flaubert con le proprie visioni, basandosi su uno scambio di lettere intrattenuto per un certo periodo con lo scrittore. Shattuck cita dal saggio di Taine:

"I personaggi da me creati", mi ha scritto, in una lettera, il più preciso e lucido dei romanzieri contemporanei, "incidono su me profondamente, mi ossessionano; o, piuttosto, sono io a ossessionarli, a 'infestarli' in quanto mi immedesimo con essi, vivo nella loro pelle. Quando scrissi, in *Madame Bovary*, della protagonista che prende il veleno, sentii così distintamente il sapore dell'arsenico in bocca — mi avvelenai cioè io

---

<sup>57</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 226, cors. mio.

stesso così effettivamente — che ebbi due attacchi di gastrite: due veri e propri attacchi, tanto che vomitai tutto quello che avevo mangiato".<sup>58</sup>

Secondo Shattuck, Flaubert non avrebbe scritto a proposito dei personaggi, "incidono su me profondamente" bensì *m'affolent*, traducibile con «mi fanno uscire pazzo».<sup>59</sup> Teniamo ben a mente questa indicazione perché ci è in qualche modo utile per comprendere la relazione dello Scrittore con i propri personaggi.

Il protagonista di *Labilità* vive in modo ossessivo il rapporto con alcune figure chiave della sua vita; molto spesso gli interlocutori dello Scrittore non sono, infatti, persone reali ma proiezioni della sua mente, quindi simili ai personaggi della *Madame Bovary* di Flaubert.

Gamura merita una menzione speciale perché appare sia come interlocutore reale che come apparizione nelle visioni dello Scrittore; è inoltre l'unico fantasma a provenire dal tempo presente. Spesso il Gamurra dell'immaginazione si accompagna al fantasma della madre; evidentemente perché lo Scrittore ritrova nel giovane, pur disprezzandolo, frammenti di sé, della propria storia. D'altro canto spesso si detesta ciò che negli altri ci ricorda noi stessi e in più occasioni lo Scrittore dà a intendere, come vedremo, che ci siano delle somiglianze tra lui e Gamurra.<sup>60</sup>

Come Flaubert, anche lo Scrittore vive nella pelle i propri personaggi. Verso la fine del romanzo, infatti, il nostro protagonista descrive una delle proprie visioni al medico che lo aveva accusato di soffrire di allucinazioni:

"Teri sera ho aperto l'armadio a muro e sulle stampelle non c'erano vestiti ma persone di carta velina [...] Pensavo: se serve li tiro fuori, li indosso, niente di più."  
"Indossare le persone?"  
"Le persone, i luoghi, i tempi. *Immedesimarmi*. Sentire le loro ragioni e le loro necessità, gli spazi dentro cui si collocano e le ore e le stagioni e scriverne."<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> R. Shattuck "Le visioni di Flaubert" in *La rivista dei libri*, trad. di P. F. Paolini, marzo 2003, <http://www.larivistadeilibri.it/2003/03/shattuck.html>, cons. il 17/07/15. La versione originale dell'articolo "Think Like a Demigod" in *The New York review of book*, 13 giugno 2002, è disponibile a pagamento su <http://www.nybooks.com/articles/archives/2002/jun/13/think-like-a-demigod/>.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Per tale motivo a p. 89 abbiamo definito il personaggio di Gamurra «una sorta di alter ego di segno opposto rispetto al protagonista».

<sup>61</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 271-272.

L'affermazione suona, a tutti gli effetti, come una dichiarazione di prossimità poetica nei confronti di Flaubert e di tutti quegli scrittori che intrattengono un rapporto speciale ed esclusivo con i personaggi delle loro storie.

## Le ambiguità di Gamurra

Nicola Gamurra è certamente il personaggio più oscuro dell'intero romanzo; da un lato appare arrogante e smaliziato, dall'altro sembra animato solo da un'ingenua presunzione. A fine lettura ne sappiamo tanto quanto all'inizio: non è possibile maturare un'ottica definitiva su questo personaggio perché l'ambiguità che lo connota rimane, di fatto, intatta agli occhi dello Scrittore e di conseguenza anche ai nostri.

Allo Scrittore il ragazzo pare ostile nei suoi riguardi e allo stesso tempo falsamente colmo di gratitudine in presenza d'altri. Come anticipato sopra, non sappiamo dove si collochi la verità perché il protagonista troppe volte torna sui suoi passi e riconsidera sotto altri punti di vista l'atteggiamento di Gamurra. Come a dire che la percezione dell'insolenza del ragazzo potrebbe essere soltanto frutto dell'estro immaginativo dello Scrittore: tutto il mondo del romanzo è infatti filtrato dal suo sguardo; non abbiamo certezze su nulla e il mistero che circonda Gamurra ne è la prova lampante.

Gamurra da certi punti di vista è l'opposto del protagonista. Sin dalla descrizione iniziale denota sicurezza e padronanza di sé:

[Gamurra] aveva capelli neri ondulati *ma* ciglia chiare sopra gli occhi azzurri, dava l'impressione di uno che ha sempre tutto ciò che può servire e non conosce l'ansia.<sup>62</sup>

La descrizione fisica è importante: ciglia chiare e occhi azzurri su capelli neri sono un abbinamento che denota un'anomalia, qualcosa di fuori dal comune. Lo Scrittore prova una certa apprensione, ma è anche affascinato da questa singolare associazione nell'aspetto di Gamurra.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 9, cors. mio.

<sup>63</sup> Un mix di fascino e apprensione è anche quello che provano gli abitanti del villaggio immaginario di Midwich alla vista dei bambini dagli occhi d'oro: cfr. il classico della fantascienza J. Wyndham, *The Midwich Cuckoos* (1957), *I figli dell'invasione*; trad. di G. Severi, Milano, Mondadori, 1973, da cui è stato tratto W. Rilla, *Village of the damned* (1960), *Il villaggio dei dannati*, MGM, Gran Bretagna, 1960.



La risolutezza del giovane emerge anche dai tratti della sua scrittura:

Usava le parole, le frasi, come se deponesse sulla pagina non lettere dell'alfabeto ma oggetti, stagioni persone di abbagliante realtà [...] il ragazzo non aveva mai, nemmeno per un attimo, immaginato o sognato il libro. L'aveva fatto e basta. L'aveva fatto come uno starnuto, uno sbadiglio, un brivido di freddo.<sup>64</sup>

Lo stesso nome proprio di Gamurra, Nicola, contiene un messaggio importante sul ciò cui il giovane è destinato: una brillante vittoria.<sup>65</sup> È forse per questo motivo che lo Scrittore nei suoi confronti prova sentimenti contrastanti:

Detestavo quel ragazzo. Per quanto mi sforzarsi di accettarlo, di capirne le ragioni, lo detestavo.<sup>66</sup>

All'insofferenza si alterna spesso però l'ammirazione, che pur non si traduce mai in simpatia:

non era un pive llo sciocco e presuntuoso, ma uno che non sbagliava mai una parola, mai un rigo, con naturalezza. Scrittore vero come si dice.<sup>67</sup>

## Scritture amare e scritture orgogliose

Si odiano gli altri, perché si odia se stessi.

C. Pavese, *Il mestiere di vivere*.

È indubbio che parte del disagio dello Scrittore deriva dal fatto che nel ragazzo sfrontato egli rivede se stesso da giovane. Gran parte dell'astio nei confronti di Gamurra deriva dal rapporto irrisolto che lo Scrittore ha con se stesso:

---

<sup>64</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 174.

<sup>65</sup> Dal greco *nike*: "vittoria, supremazia, dominio". Cfr. F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 2003, p. 1337.

<sup>66</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 160.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 173.

Mi sentii, a distanza di decenni, di nuovo sbagliato come durante l'infanzia [...] Quante volte mi ero perso nella voglia di sangue, da ragazzo, anche da adulto. Sbranare il mondo, uccidere chi ci ricorda noi stessi.<sup>68</sup>

Lo Scrittore avverte da subito una comunanza con Gamurra: in ragione di ciò liquida il romanzo del ragazzo come «un frutto fuori stagione»,<sup>69</sup> giudizio che quarant'anni prima era stato affibbiato a un suo racconto nientemeno che da Calvino.

Una sorta di «familiarità della fantasia»<sup>70</sup> congiunge Gamurra allo Scrittore e lo Scrittore agli eroi letterari della propria gioventù: oltre a Calvino,<sup>71</sup> Ernest Hemingway, Arthur Miller e svariati altri.<sup>72</sup> Stando così le cose, il nostro protagonista dovrebbe sentirsi lusingato dalle attenzioni di Gamurra e invece ciò che prevale sembra essere comunque un sentimento di irritazione e fastidio. La ragione di tali sentimenti – come si diceva – va cercata nella percezione che lo Scrittore ha di sé e nelle amarezze, pur frammiste al piacere, di cui si nutre giorno dopo giorno attraverso la scrittura.

Un senso di «sfinimento nebbioso»<sup>73</sup> – di labilità, appunto – si ritorce, infatti, contro lo Scrittore, e attraversa tutto il romanzo:

Già nel tornare indietro [...] tornare a sedermi davanti al computer acceso, di lato allo scaffale con i volumi delle mie opere e le loro traduzioni, mi ritrovai incatenato, anello dietro anello, a un senso di pochezza, alla meschinità di aver passato tanto tempo della mia vita a scrivere, alla presunzione delle casse piene di quaderni che avevo riempito fin dalla prima adolescenza<sup>74</sup>

La sfacciata giovinezza che emana da Gamurra, oltre a riportare lo Scrittore indietro nel tempo, fa riaffiorare sentimenti di avversione e di disagio:

Come odiavo quell'abitudine di sommare cavillosamente intenzioni, azioni e reazioni<sup>75</sup>

L'insofferenza investe anche le normali attitudini indispensabili alla scrittura, con la quale il protagonista non è comunque in alcun modo in grado di troncare:

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>70</sup> D. Stamone, *Labilità*, *passim*.

<sup>71</sup> «Imparavo i suoi pensieri [...] e mi ricavavo di lì pensieri mie». D. Stamone, *Labilità*, p. 88.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 86-89.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 201

Per tutta la vita avevo ridotto a lessico ogni cosa [...] Ebbi repulsione per la mia ingordigia di alfabeto [...] ne avevo nausea. Tuttavia scrissi e scrissi ancora, non sapevo smettere.<sup>76</sup>

La scrittura di Gamurra, diversamente da quella del protagonista, possiede l'arroganza ma anche la franchezza del suo autore che non perde tempo a immaginare le cose quando, in men che non si dica, può renderle vive, reali, tangibili.

Forse un tempo anche il nostro Scrittore era in grado di formulare i propri pensieri con leggerezza senza che un senso di dolorosa sconfitta, di ripugnanza, lo attraversasse. Una sorta di nostalgia verso la scrittura orgogliosa e scevra di amarezze di cui fa sfoggio Gamurra potrebbe, allora, essere all'origine dei sentimenti contraddittori provati dallo Scrittore nei confronti del giovane.

La scrittura del protagonista è, in conclusione, una scrittura amara, sofferta e mutevole come l'odore che emana, che a volte è benevolo altre meno; essa è tutta tesa a seguire il filo del ricordo per ricomporre la matassa originaria. Una scrittura che si sviluppa come un nodo tibetano, ordinato eppure inestricabile, nel quale non si distingue il principio dalla fine.

«Mi sento autorizzato a lavorare di fantasia perché muovo da una realtà»<sup>77</sup> dichiara lo Scrittore a se stesso mentre rivive il processo in cui presente e passato, sotto forma di ricordi, fluiscono accanto al suo immaginario vivo e pulsante. Alla fine di tutto, il risultato del lavoro interiore del protagonista è una scrittura in cui realtà e finzione convivono pacificamente sullo stesso livello.

Altre volte invece accade che il dato reale e quello immaginario prendano il sopravvento l'uno sull'altro, si confondano, lavorandosi reciprocamente. Questo, però, non impedisce al protagonista di provare a indagare il significato riposto in quell'amalgama di reale e fittizio, di tentare di cavare dalla sua vita e dal suo sentire il più possibile per farne letteratura. «È solo un procedimento compositivo», dichiara lo Scrittore alla moglie Clara preoccupata per il suo stato, «fa bene alla pagina e non nuoce a nessuno».<sup>78</sup> In realtà la sofferenza non manca, ma accanto ad essa scorre il piacere; un

---

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 294-295.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 291.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 40.

piacere che, replica il nostro a Clara, «non puoi capire»,<sup>79</sup> che forse solo Nadia in quanto scrittrice riesce a comprendere, almeno in parte.

## **Gamurra/Gammurra/Gamorra...**

*Gamurra* non fa la sua comparsa tra le voci del dizionario storico ed etimologico dei cognomi d'Italia.<sup>80</sup> Nemmeno la rete sembra fornire alcuna indicazione in tal senso;<sup>81</sup> ne si deduce che, con tutta probabilità, quello di *Gamurra* sia un cognome creato *ad hoc* da Starnone per il personaggio del romanzo.

Non passa inosservata, ad ogni modo, una certa assonanza, una sorta di affinità sonora tra *Gamurra* e *Gomorra*, l'opera di denuncia di Roberto Saviano, pubblicata un anno dopo *Labilità*. Si tratta solo di una suggestione?

Procediamo con ordine. Il *Vocabolario degli accademici della Crusca* alla voce "Gamurra" e "Gammurra" riporta «Nome che si diede a una antica Veste da donna». <sup>82</sup> Il vocabolario etimologico Garzanti, che indica analogo significato, attesta inoltre le versioni «camorra [...], gamorra» e «gamurra». <sup>83</sup>

Sull'onda di questa suggestione, il rimando a una antica veste femminile implicito nel cognome potrebbe segnalare l'esistenza di un nesso tra *Gamurra* e la figura della madre da giovane. Non a caso in una delle frequenti visioni dello Scrittore *Gamurra* si manifesta accanto alla madre da ragazza:

Era una giovane donna con *una veste a fiori fuori moda, i capelli lunghi e nerissimi* [...] *Gamurra* [...] non era venuto solo dunque. <sup>84</sup>

---

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>80</sup> Cfr. *I cognomi d'Italia: dizionario storico ed etimologico*, vol. 1 A-G, a c. di E. Caffarelli e C. Marcato, Torino, Utet, 2008.

<sup>81</sup> Cfr. ad es. i comuni motori di ricerca di cognomi come: <http://italia.indettaglio.it/ita/cognomi/cognomi.html>, cons. il 15/01/16.

<sup>82</sup> *Vocabolario degli accademici della Crusca*, a c. di Accademia della Crusca, quinta impressione, vol. VII, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e F., 1893, p. 53.

<sup>83</sup> *Vocabolario etimologico italiano*, a c. di A. Prati, Milano, Garzanti, 1970, p. 472.

<sup>84</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 142, cors. mio.

Che non si tratta di una ragazza qualunque, infatti, lo apprendiamo poco più avanti dalla descrizione di una foto dei genitori dello Scrittore:

Ce ne era una [di foto] in cui mio padre, giovanissimo, aveva i baffi [...] Accanto a lui c'era mia madre, meno di vent'anni, *con i capelli nerissimi sciolti e una veste a fiori*.<sup>85</sup>

I capelli neri, che caratterizzano anche Gamurra,<sup>86</sup> potrebbero essere un altro elemento che segnala la presenza di una prossimità tra i due. A maggior ragione in quanto – sul finire del romanzo – l'immagine della coppia formata dal ragazzo e dalla madre si riaffaccia nuovamente nella mente dello Scrittore, ma con molta più veemenza espressiva:

Mi immaginai Gamurra [...] Vidi che sospingeva mia madre nella penombra sotto gli alberi, l'abbracciava, le invadeva la bocca con la lingua, le sollevava *il vestito a fiori* che lei aveva indossato sessantatré anni prima.<sup>87</sup>

Qui, forse, l'immagine di Gamurra si fonde e si confonde anche con quella del padre, visto dagli occhi del bambino come colui che lo priva delle attenzioni della madre attraverso l'accesso a un mondo sacro e nel contempo proibito.

Nelle fantasie dello Scrittore la madre sembra sempre assecondare o sostenere Gamurra:

C'era nella ragazza qualcosa di familiare [...] Mi sembra insopportabile che parteggiasse per lui e non per me. C'era nella ragazza qualcosa di familiare [...] mi sembrò confusamente un tradimento.<sup>88</sup>

Il percepire che Gamurra gli sta sottraendo ciò che gli appartiene fa sentire lo Scrittore impotente davanti ad un meccanismo che non può essere governato. Il problema – come facilmente si può supporre – non è Gamurra in sé, ma ciò che rappresenta: qualcosa di connesso al tempo che fugge e alla caducità del mondo letterario.

Se c'erano miei lettori, e forse ce n'erano, essi sul momento non si ricordavano di esserlo. Le pagine di Gamurra avevano avuto su di loro l'effetto di un colpo di fulmine, di un

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 144, cors. mio. Cfr. anche *ivi*, p. 253 a ulteriore conferma che la ragazza di cui si parla è proprio la madre dello Scrittore.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 255-256.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 142.

amore nuovo e nessuno di loro pareva disposto ad ammettere che ogni nuovo amore è la nostalgia di quello precedente.<sup>89</sup>

A detta di Starnone, «il piacere-guasto della fruizione e produzione di finzioni» è un aspetto che riguarda non soltanto lettori e scrittori ma il nostro modo di stare al mondo. In modo analogo, si potrebbe allora considerare la precarietà dell'universo delle Lettere, cui si allude nel romanzo, solo un debole riflesso dell'effimero e del transitorio con cui ogni giorno ci confrontiamo.

### ...Camorra/Gomorra

All'interno di un saggio degli anni sessanta Massimo Pittau<sup>90</sup> ha indagato sulla genesi etimologica del termine *camorra*. Partendo dal presupposto che l'origine del vocabolo ancora oggi desta non poche perplessità, il glottologo continua, tuttavia, a dichiararsi convinto che *camorra* «derivi dal toponimo biblico *Gomorra*»<sup>91</sup> da cui avrebbe mutuato per esteso e poi rielaborato l'idea di criminalità e corruzione. Pittau sostiene, inoltre, che nella rosa dei significati assunti dal termine *camorra* abbia inciso anche l'omonima voce spagnola; e in effetti ancora oggi il dizionario Garzanti attesta "camorra" nel linguaggio colloquiale col significato di «rissa, zuffa».<sup>92</sup>

Il vocabolario etimologico Garzanti – come si è detto nel precedente paragrafo<sup>93</sup> – affianca ora "camorra" e "gamorra" alle varianti di "gammurra"; ma già molto tempo addietro Pittau aveva osservato che

Giulio Bertoni [...] nel suo *Vocabolario della Lingua Italiana*, della Reale Accademia d'Italia (Milano 1941, vol. I (ed unico): «Napol. *camorra* (*gam.*), forse comp. di (*m*)*morra*, branco, torma, banda, voce del nostro mezzogiorno, e di *ca-* accorciatura di *cata-*, prefisso rafforzativo». Ciò fatto invito i lettori a fissare la loro attenzione sulla sillaba, messa fra parentesi, (*gam.*). Ebbene, anche perché questa sillaba non figura nell'elenco delle abbreviazioni premesso al *Vocabolario*, io interpreto che il Bertoni volesse segnalare l'esistenza di una variante *gamorra*.

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 275. Sulla caducità del mondo letterario cfr. anche il par. "Segni nello spazio" a pp. 72-75.

<sup>90</sup> M. Pittau, "L'origine etimologica di Camorra e Gomorra" in appendice a *Problemi di filosofia del linguaggio*, Cagliari, Editrice sarda Fossataro, 1967. Un estratto di quello studio, seppur con qualche variazione, è disponibile oggi sul sito dell'autore (v. nota seguente).

<sup>91</sup> M. Pittau, "Camorra deriva da Gomorra", <http://www.pittau.it/italianistica/camorra.html>, cons. il 15/01/16.

<sup>92</sup> *Il grande dizionario Garzanti di spagnolo*, Milano, Garzanti linguistica, 2009, s.v. "camorra".

<sup>93</sup> V. precedente paragrafo, p. 101.

E se questa mia interpretazione è esatta, allora abbiamo una chiara e forte conferma della connessione dell'appellativo *camorra* col toponimo biblico *Gomorra*.<sup>94</sup>

Il legame tra *camorra* e *Gomorra* – com'è noto – verrà esplorato da Roberto Saviano nel suo romanzo d'esordio «che svela i misteri del "Sistema"»<sup>95</sup> e che lo porterà alle luci della ribalta nel 2006:

Non permettiamo uomini che le nostre terre diventino luoghi di camorra, diventino un'unica grande Gomorra da distruggere! [...] Non vedete che questa terra è Gomorra, non lo vedete?<sup>96</sup>

Torniamo, però, al nostro personaggio Gamurra. La «voce scontrosa a cadenza lievemente meridionale»<sup>97</sup> e la suggestione implicita proveniente da "camorra" nel suo cognome lascia supporre che Gamurra potrebbe essere conterraneo dello Scrittore; e di Saviano, naturalmente, che all'epoca dell'uscita di *Labilità* era poco più che ventenne. Saviano non aveva ancora pubblicato *Gomorra* – che, come anticipato, verrà dato alle stampe solo nel 2006, un anno dopo *Labilità* – ma il suo nome era già legato al giornalismo di inchiesta almeno dal 2003, come dimostrano alcuni articoli pubblicati su importanti testate giornalistiche.<sup>98</sup> Lo stesso Starnone ha collaborato per molti anni con diversi quotidiani come *il manifesto* (per il quale ha scritto anche Saviano<sup>99</sup>) *la Repubblica* e *Corriere della Sera*.<sup>100</sup>

All'epoca in cui uscì *Gomorra*, di Roberto Saviano colpì la temerarietà di quell'«io ipertestimoniale e "sovraccarico"»<sup>101</sup> che ribadiva «io so e ho le prove»<sup>102</sup> e, in un certo

---

<sup>94</sup> M. Pittau, "Camorra deriva da Gomorra".

<sup>95</sup> R. Saviano, sito ufficiale, <http://www.robertosaviano.com/gomorra/>, cons. il 17/01/16.

<sup>96</sup> R. Saviano, *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 264.

<sup>97</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 10.

<sup>98</sup> Nel 2003-2005 Saviano collaborò con *Pulp*, *il manifesto* e *Corriere della Sera - Corriere del Mezzogiorno*. Una panoramica dei suoi articoli è disponibile sul blog collettivo Nazione Indiana, al quale ha a lungo contribuito: <http://www.nazioneindiana.com/2006/08/27/articoli-di-roberto-saviano/>, cons. il 17/01/16.

<sup>99</sup> Cfr. ad es. R. Saviano "La brillante carriera del giovane di sistema" in *il manifesto*, 24 ottobre 2004, <http://www.nazioneindiana.com/2004/10/26/la-brillante-carriera-del-giovane-di-sistema/>, 26 ottobre 2004, cons. il 17/01/16.

<sup>100</sup> Cfr. Enciclopedia Treccani online, s.v. "Starnone, Domenico", <http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-starnone/>, cons. il 17/01/16.

<sup>101</sup> Wu Ming, New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro, glossa I, "La questione del 'realismo'", [http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf), p. 5, cons. il 23/01/16.

senso, anche l'audacia della sua giovinezza che certamente aveva avuto grossa parte nella redazione dell'opera.<sup>103</sup> Durante un'intervista rilasciata alcuni anni dopo la pubblicazione di *Gomorra*, Saviano dichiarò, infatti, che:

Sono pentito, ho rovinato la mia esistenza. [...] Questo però non toglie nulla alla necessità di quello che è stato fatto e scritto [...] ho fiducia nella possibilità di raccontare [ma] sul piano soggettivo mi dico avrei potuto farlo in maniera diversa ... senza questa compromissione così totale della mia quotidianità [...] Io non me la sento di rispondere alla domanda "lo rifaresti?" "sì" [...] No, sento di dire no: io personalmente avrei cercato un'altra strada. Dopodiché [...] la mia fiducia è solo nel lettore.<sup>104</sup>

All'epoca della gestazione di *Labilità*, Starnone potrebbe aver letto gli articoli di Saviano<sup>105</sup> – specie quelli sulla camorra – e potrebbe essere rimasto colpito da alcuni aspetti della sua personalità. La «giovane impudenza»,<sup>106</sup> l'ambizione e soprattutto l'ostinazione con cui Saviano – all'epoca poco più che un ragazzo – puntò i riflettori sul cancro della loro comune terra, potrebbe aver lasciato un solco profondo in Starnone. Un segno che, *mutatis mutandis*, potrebbe aver costituito le premesse di per la costruzione del personaggio di Gamurra.

## L'onnipotenza del giovane

A distanza di anni dalla pubblicazione di *Gomorra* Saviano, pur non mancando mai di sottolineare la necessità della propria impresa, ha riconosciuto di aver agito come in preda ad un raptus irrefrenabile, di essere stato troppo impetuoso, incauto:

---

<sup>102</sup> «Io vedo, trasento, guardo e parlo e così testimonia [...] Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verità.». R. Saviano, *Gomorra*, p. 234. Il passo di Saviano, com'è noto, riprende P.P. Pasolini, "Cos'è questo golpe? Io so" in *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974, <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html>, cons. il 16/01/16.

<sup>103</sup> Nel 2006, quando è stato pubblicato *Gomorra*, Saviano aveva ventisei anni.

<sup>104</sup> A. Tedesco, seconda parte dell'intervista a Roberto Saviano in *Il cacciatore di libri*, Radio 24, 19 aprile 2013, <http://www.radio24.ilsole24ore.com/notizie/roberto-saviano-sono-pentito-165312-gSLA4hS7N>, file audio, 5':30"-6':18", cons. il 18/01/16.

<sup>105</sup> Non sembra improbabile, inoltre, che Starnone possa aver saputo direttamente da Saviano o da qualcun altro nell'ambiente letterario che il giovane scrittore stava lavorando ad un ambizioso progetto in linea con il tenore dei suoi articoli di denuncia.

<sup>106</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 27. La «giovane impudenza» è un tratto che lo Scrittore riconosce a Gamurra. V. anche p. 128 e relativa nota 204 di questa relazione.



Estoy obsesionado porque una vez que me encontré de frente con la historia de las mafias ya no pude, físicamente incluso, resistirme a seguirla [...] es más fuerte que yo. Es una especie de adicción. Una manía. [...] he sido impetuoso, ambicioso, y me he arruinado la vida. [...] Cuando he empezado a hacer esto no me he dado cuenta.<sup>107</sup>

L'impulsività, l'ambizione, la temerarietà: tutti questi tratti, che Saviano ha riconosciuto come propri difetti, in *Labilità* vengono attribuiti dallo Scrittore a Gamurra:

Il mio libro è bello, aveva detto [...] mi vergognai di aver attribuito un cuore minaccioso alla *superbia ingenua* di un ragazzo.<sup>108</sup>

Lo Scrittore coglie in Gamurra le avvisaglie di un'ossessione, nutrita dal mancato riconoscimento della sua grandezza. Lo Scrittore ne è certo, perché quello di Gamurra sembra essere lo stesso sentimento che da ragazzo aveva indotto lui stesso ad attraversare mezzo continente in treno con l'unico scopo di chiedere a Calvino le ragioni del tiepido giudizio emesso nei suoi confronti.<sup>109</sup> Sull'onda delle affinità che avverte di avere con Gamurra, lo Scrittore è convinto che quest'ultimo si sarebbe introdotto in casa propria per spiarlo:

Ipotizzai che Gamurra avesse colto al volo il mio indirizzo mentre lo dicevo al tassista. Vidi il giovane che si introduceva senza fretta nel mio portone, esaminava le targhe delle cassette<sup>110</sup>

Gamurra mi spiava, stazionava sotto casa mia, si introduceva nell'atrio nell'edificio dove abitavo<sup>111</sup>

Nel gioco della finzione non riusciamo, tuttavia, a comprendere se a essere vittima delle proprie ossessioni è più Gamurra o lo Scrittore, che nel ragazzo – si ribadisce – in fondo rivede il se stesso di un tempo:

---

<sup>107</sup> «Ero e sono ossessionato perché una volta trovatomì di fronte alla storia delle cosche criminali non sono stato in grado, nemmeno fisicamente, di impedirmi di continuare a seguirla [...] è più forte di me. È una specie di droga. Un'ossessione [...] sono stato impulsivo, ambizioso e mi sono rovinato la vita. [...] Quando ho incominciato a fare questo non mi sono reso conto.» P. Ordaz, "Roberto Saviano: 'Me he arruinado la vida'" in *El País*, 16 febbraio 2014, [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/15/actualidad/1392488387\\_415955.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/15/actualidad/1392488387_415955.html), cons. il 18/01/16, trad. mia.

<sup>108</sup> D. Stamone, *Labilità*, p.14, cors. mio.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 129-130.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 141.

Lui [Gamurra] aveva quella fiducia, io non l'avevo più. Non ero lo scrittore onnipotente che mi ero sentito di essere a sedici anni [...] il ragazzo che credeva di saper fare qualsiasi cosa con i caratteri dell'alfabeto stava cedendo, era un'immagine distante<sup>112</sup>

Lo Scrittore e Gamurra alimentano le loro ossessioni con una caparbia simile a quella del protagonista di *Gomorra* che sulla tomba di Pasolini si interroga sulla possibilità di

inseguire come porci da tartufo le dinamiche del reale, l'affermazione dei poteri, senza metafore, senza mediazioni con la sola lama della scrittura.<sup>113</sup>

Analogamente l'accanimento con cui lo Scrittore si arrovela su ogni sottigliezza, teorizzando a lungo sui dettagli, riflettendo «su ogni sussulto»,<sup>114</sup> sembra apparentato con *lo sguardo abile*<sup>115</sup> del Saviano di *Gomorra*:

ogni volta che cammino, ogni volta che salgo le scale, prendo ascensori, quando struscio le suole su zerbini e supero soglie. Non posso fermare un rimuginio d'anima perenne su come sono stati costruiti palazzi e case. [...] Non riesco a non pensarci. Ho sempre questo vizio. [...] Una vera perversione.<sup>116</sup>

## Abile vs. Labile

Gamurra dichiara di aver tratto il titolo della sua opera prima, *Lo sguardo abile*, da una frase incontrata tempo addietro in un romanzo dello Scrittore:

appena il treno si mosse, mi cancellai i sogni con le dita e raccolsi le energie per uno sguardo abile.<sup>117</sup>

Il protagonista però sembra non ricordare di aver mai scritto quelle parole.

In un'ottica analitica possiamo pensare allo sguardo *abile* come a uno sguardo disincantato, franco. Lo sguardo abile potrebbe essere quello di chi, messa da parte ogni *rêverie*, torna senza difficoltà al reale per descriverlo in maniera lucida, concreta, senza

---

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>113</sup> R. Saviano, *Gomorra*, p. 233.

<sup>114</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 201.

<sup>115</sup> *Lo sguardo abile* è il titolo del romanzo di Gamurra, nonché una qualità che potremmo riconoscere al suo personaggio (e a quello di Saviano, personaggio e autore). Cfr. D. Starnone *Labilità*, p. 14.

<sup>116</sup> R. Saviano, *Gomorra*, pp. 234-235.

<sup>117</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 45.

mediazioni; come fa, appunto, Gamurra che attraverso la propria scrittura, «non permetteva al lettore [...] di non credergli».<sup>118</sup>

All'opposto troviamo lo sguardo *labile* dello Scrittore che, osserva acutamente Nadia, ha «un bambino malato negli occhi»,<sup>119</sup> una sorta di «fanciullino come quello pascoliano»<sup>120</sup> però sofferente, perché timoroso che i giochi di punto in bianco si dissolvano:

Quando ero capitano di veliero, una parte di me sapeva bene che mi trovavo nel corridoio di casa mia, e temeva la voce di mia madre che poteva irrompere nel gioco da un momento all'altro disperdendone i fantasmi.<sup>121</sup>

Oltre allo sguardo dello Scrittore a essere labile è, dunque, anche la finzione che può svanire all'improvviso come una bolla di sapone.

La finzione va saputa gestire con ingegno, come ben insegna l'Ulisse *polytropos*<sup>122</sup> di Omero. Per chi manca di disinvoltura, la pena è un ritorno alla realtà umiliante, doloroso, come dimostra il racconto dello Scrittore relativo a un episodio d'infanzia: l'«ostensione»<sup>123</sup> della «falsa» figurina del calciatore Boniperti. La scelta del termine *ostensione*, più volte utilizzato dallo Scrittore, non è casuale: la connotazione religiosa ammantava l'episodio di sacralità, attribuendogli la gravità solenne di una rivelazione.

L'episodio della figurina ha, di fatto, il merito di definire una volta per tutte il ruolo dei giochi nella vita del protagonista e di alimentare il fuoco della sua vocazione:

A partire dalla falsa figurina di Boniperti, avevo perseguito sempre, in tutti i modi, lo stesso obiettivo: non smettere mai con i giochi, inserirli indistintamente nella realtà, diventare scrittore soprattutto, soltanto per questo.<sup>124</sup>

Lo Scrittore torna spesso con il pensiero alla vocazione – un tempo concepita come «guasto»<sup>125</sup> – generata dalla labilità. *Guasto* e *guastare* sono termini che ricorrono

---

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>122</sup> Polittropo: «Che ha ingegno versatile, multiforme; astuto, scaltro (è l'epiteto omerico di Ulisse)».

<http://www.treccani.it/vocabolario/polittropo/>, cons. il 27/11/15.

<sup>123</sup> D. Starnone, *Labilità, passim*.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 28.

spesso nel romanzo a denunciare un pensiero fisso del protagonista, che perdura nonostante l'età: il timore di essere inadeguati.

Alla luce di questa osservazione, può essere particolarmente suggestiva una dichiarazione di Starnone rilasciata durante un'intervista del 2011.

Alla domanda dell'intervistatrice su quale fosse il passaggio che in un libro l'aveva emozionato maggiormente, Starnone risponde:

Adesso mi viene in mente, non so perché, il finale... una mezza frase del finale del *Visconte dimezzato* di Calvino, quando il personaggio del ragazzino si sente abbastanza perso – per quel che mi ricordo – e viene detto che in realtà credeva di essere inadatto, stupido, inadeguato; invece era solo giovane e questa frase... questa frase mi sembra bella: è il momento in cui si scopre che le nostre inadeguatezze sono dovute semplicemente all'età che abbiamo e se si cresce si diventa molto meglio di quello che ci si poteva aspettare.<sup>126</sup>

La scoperta di essere migliori delle proprie aspettative e che la nostra inadeguatezza non è tale è un tema che ha lasciato dunque un segno in Starnone. L'idea del guasto che, pur tra mille dubbi, si rivela essere un dono potrebbe essere imparentata con l'emozione generata dalla lettura del romanzo di Calvino.

La madre – dalla propria dimensione di carta, interna al romanzo – dà conferma allo Scrittore che la labilità di cui soffre

era una malattia degli occhi, delle mani dell'udito. [...] non ero distratto, non ero svagato. Ero, disse in dialetto, stunato, vocabolo della mazzata in testa che ti toglie l'orientamento, del colpo di sonno che ti manda nell'oscurità del bosco.<sup>127</sup>

Riepilogando: labile è il confine tra il reale e l'immaginario nel mondo rappresentato all'interno romanzo; labile è l'equilibrio emotivo dello Scrittore che sotto ogni punto di vista sembra votato all'instabilità. Labile è infine ogni certezza, finanche il rapporto con la moglie Clara:

---

<sup>126</sup> Cfr. "5 domande per Domenico Starnone", Bo.l.it, 13/06/11, materiale video, <https://www.youtube.com/watch?v=Fw3N8FO2xpU>, cons. il 12/07/15.

<sup>127</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 259.

Lei [che] era stata la spinta permanente a contenermi, sorvegliarmi, anche incollarmi [...] era diventata un personaggio fiacco che scivola nel bianco alla fine di un capitolo.<sup>128</sup>

Se non siamo in grado di stabilire cosa accade realmente e cosa viene soltanto immaginato dal protagonista la ragione è presto detta: è a causa del mai sopito «bisogno di intrecci».<sup>129</sup> È sempre e soltanto l'urgenza narrativa che spinge lo Scrittore a incoraggiare gli eventi al fine di trarne materiale ed energia per la scrittura.

## Essere vs. Fare

C'era un tempo in cui lo Scrittore fingeva d'essere tale. Si era cucito addosso un ruolo che lo attraeva moltissimo, ma di fatto si trattava sempre di un sostare nel fare e non nell'essere:

Decisi di essere scrittore, di assumerne i tratti [...] Romanziere, narratore: *un ruolo* che mi pareva di rispetto [...] Scrivevo e *mimavo* i pensieri e le azioni di chi è dedito alla letteratura [...] *non ero* ancora veramente uno scrittore [...] e scrivevo [...] soprattutto per raccontarmi che ero uno che, appunto scriveva.<sup>130</sup>

il redattore mi aveva visto come subito si era immaginato che fossi: [...] non uno scrittore ma uno che *finge* di essere un altro.<sup>131</sup>

Ad un certo punto però le finzioni entrano a far parte dell'essere: il nostro protagonista non fa più lo scrittore ma di fatto lo diventa. Il passaggio dal fare all'essere comporta un'importante assunzione di responsabilità che non sempre trova riscontro, secondo Starnone, nella vita reale.

In un'intervista del 2005 per l'uscita di *Labilità* Starnone dichiara, senza nascondere una nota di amarezza:

È lo scrittore che, per scrivere sul serio, deve smettere di "fare lo scrittore" dentro lo spazio logico del reale, e esserlo finalmente sul serio, fantasma tra i fantasmi, nel

---

<sup>128</sup> *Ivi*, pp. 250-251.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>130</sup> *Ivi*, pp. 165-168, cors. mio.

<sup>131</sup> *Ivi*, pp. 196-197, cors. mio.

perimetro "vero" della finzione. Ma disgraziatamente, nel panorama letterario di oggi, siamo condannati a fare molto gli scrittori e a esserlo, di fatto, poco o niente.<sup>132</sup>

All'interno di questa stessa intervista trova spazio anche l'annosa questione Ferrante-Starnone che da almeno una ventina d'anni tiene banco presso il mondo accademico letterario e che – come si è avuto modo di vedere – ha scaldato gli animi durante la finale del Premio Strega del corrente anno 2015.

Il gran vociferare attorno al fatto che dietro la misteriosa scrittrice potrebbe esserci proprio lui, Starnone in carne e ossa, e soprattutto lo spazio e la risonanza massmediatica che tale questione occupa nel panorama letterario danno tuttora molto da pensare. Già nell'intervista di dieci anni fa Starnone aveva osservato come il perdurare della diatriba sull'identità di Elena Ferrante fosse la dimostrazione del fatto che «il modo pretelevisivo di intendere il mestiere di scrivere, di essere scrittore»<sup>133</sup> stesse vivendo una fase di decadenza. Dare ampio spazio nei giornali alle ipotesi sulla misteriosa identità della scrittrice significava, secondo Starnone, usare libri e autori per dare sfogo a meschinità come «la chiacchiera, la distorsione, l'insulto astioso, la calunnia».<sup>134</sup>

Negli anni le cose non sono cambiate di molto: Starnone sembra continuare a non gradire le allusioni alla questione Ferrante<sup>135</sup> reputandola, per restare in tema con l'argomento di questo paragrafo, pertinente più al fare che all'essere scrittore.

Rinviando alla prima parte di questa relazione per quanto riguarda il caso Ferrante e il significato della sua assenza,<sup>136</sup> si ritiene opportuno, invece, soffermarsi ancora sulla dialettica tra l'essere e il fare che in *Labilità* riveste un ruolo essenziale.

«Il valore supremo dell'attività umana è un fare o un essere?»<sup>137</sup> si chiedeva Jean-Paul Sartre in uno dei suoi saggi più famosi:

---

<sup>132</sup> L. Accorroni, "Labilità. Intervista a Domenico Starnone", 11 marzo 2005.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Cfr. "Domenico Starnone - Che tempo che fa" 18/01/2015, materiale video, <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-d8c6b69f-13e3-478b-94b9-b7109f58065f.html#p>, cons. il 09/10/15. V. in particolare 6.' 53", in cui Starnone liquida, seppur con ironia, la questione Ferrante in due parole.

<sup>136</sup> Cfr. il par. "Due diversi tipi di assenze: Ferrante vs. Tomasi di Lampedusa", pp. 13-18 di questa relazione.

<sup>137</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant* (1943), *L'essere e il nulla*, a c. di F. Fergnani e M. Lazzari, trad. di G. Del Bo, Milano, Il saggiatore, 1965, p. 525.

Un primo sguardo alla realtà-umana ci insegna che, per essa, essere si riduce a fare. [...] Essere ambiziosi, vili o irascibili, significa semplicemente comportarsi nella tale o tal altra maniera, in diverse circostanze.<sup>138</sup>

Quello del rapporto tra l'essere e il fare non è un problema che affligge, tuttavia, soltanto la morale. La dialettica tra essere e fare riguarda, infatti, il nostro modo di stare al mondo, di esperire la realtà e in ultimo di rappresentarla.

Riccardo Manzotti e Vincenzo Tagliascio, autori di un interessante contributo sull'argomento, spiegano che, anche a livello intuitivo

Essere una bimba è qualcosa di più (o di diverso) che fare le cose che fa una bimba. [...] l'essere una bimba, o essere una persona in genere, è qualcosa di diverso dal compiere operazioni: l'essere è diverso dal fare.<sup>139</sup>

Parafrasando l'esempio dei due studiosi e riadattandolo alle nostre esigenze appare evidente, in modo analogo, che essere uno scrittore significhi qualcosa di più (o di diverso) dal fare lo scrittore, e che la mera azione dello scrivere non renda tale uno scrittore, almeno in un senso più profondo.

Questa riflessione di fondo sembra animare anche il protagonista di *Labilità*; non c'è mai, tuttavia, nel romanzo un esplicito interrogarsi a questo proposito quanto piuttosto l'urgenza di ricordare, di rievocare quel percorso che dal fare ha portato lo Scrittore all'essere:

Studiavo biografie di scrittori famosi e cercavo di fare le stesse cose che loro avevano fatto alla mia età. Adattavo frasi. Leggevo e rifacevo. Ho trascorso gli anni a scrivere e ad immaginarmi scrittore che scrive<sup>140</sup>

Ricordando il padre, nei confronti del quale si sentiva in competizione, lo Scrittore ammette:

---

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 576.

<sup>139</sup> R. Manzotti, V. Tagliascio, "Essere e fare: perché l'approccio riduzionista non spiega la coscienza" in *L'Arsenale*, La Spezia, Dicembre 2002, p. 1.  
<http://www.consciousness.it/manzotti/publications/PDF/manzottiTagliascio2002essere%20e%20fare.pdf>,  
cons. il 09/10/15.

<sup>140</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 166.

Finché *sono stato* uno scrittore per finta, [mio padre] non mi ha mai preso sul serio, anzi mi ha fatto capire che lo preoccupava la mia grafomania.<sup>141</sup>

*Sono stato*: quel verbo al passato conferma che il presente dello Scrittore si sostanzia, invece, sull'essere e non più semplicemente sul fare. Non è necessario che il protagonista lo dichiari apertamente perché è la sua prosa a parlare per lui.

Lo Scrittore ora è, perché la maggior parte dei suoi pensieri, per non dire la totalità, assume una forma che sembra da subito destinata alla scrittura. Perché non trascorre un istante senza che la sua testa non sia «piena di parole»<sup>142</sup> che attendono di essere collocate, cestinate, combinate.

Lo Scrittore è ora uno scrittore perché il fare è divenuto parte del suo essere, e non sussiste più alcuna distinzione tra ciò che egli è e ciò che *fa*: l'esperienza di scrivere ha indotto cambiamenti enormi finanche nella sua natura umana.

## Scrittori e scriventi

Un orientamento che considera la realtà costituita da sole entità oggettive non può spiegare il motivo per cui nel fare non si esaurisca l'essere. Questo perché, come ribadiscono più volte Manzotti e Tagliasco, l'esperienza non è ridicibile semplicemente a una serie di azioni:

La rappresentazione del mondo a noi stessi è qualche cosa di magico (indescrivibile) da un punto di vista riduzionista. Infatti essa implica che qualche aspetto dell'oggetto rappresentato giunga a noi.<sup>143</sup>

E ancora:

noi, in quanto soggetti, non siamo distinti dal resto della realtà e meno che mai dal contenuto delle nostre esperienze<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 172, cors. mio.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>143</sup> R. Manzotti, V. Tagliasco, *Essere e fare*, p. 7

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 2.



Per questo si è affermato, alla fine del paragrafo precedente, che è stato l'esercizio della scrittura a fare del protagonista uno scrittore in un senso più autentico e profondo.

Mutuando la terminologia di Roland Barthes, il protagonista di *Labilità* da semplice scrivente è divenuto scrittore. Come afferma infatti il saggista francese:

Lo scrittore svolge una funzione, lo scrivente un'attività, [...] lo scrittore è colui che lavora la sua parola (foss'anche ispirato) ed è funzionalmente assorbito in questo lavoro. [...] lo scrittore è un uomo che assorbe radicalmente il perché del mondo in un come scrivere.<sup>145</sup>

La scrittura è divenuta per il nostro Scrittore un modo di essere, parte della propria natura: egli non si limita più a scrivere "qualcosa" ma scrivendo interroga il mondo e la propria esperienza di esso. Il protagonista di *Labilità* avvalorava pienamente l'assunto di Barthes secondo cui «per lo scrittore, *scrivere* è un verbo intransitivo».<sup>146</sup> Non solo: attraverso il percorso intrapreso nel romanzo lo Scrittore finisce anche col dimostrare, oltre ogni ragionevole dubbio, come l'atto di scrittura più che dare delle risposte finisca col far nascere nuove domande.<sup>147</sup>

Viceversa – spiega Barthes – per gli scriventi «la parola non è che il mezzo; per essi la parola sostiene un fare, non lo costituisce».<sup>148</sup> Per tale categoria, infatti, scrivere è mera «attività»<sup>149</sup> con un preciso scopo, esterno alla letteratura.

Gli scriventi si servono della parola come di uno strumento per esprimere un'opinione; per questo utilizzano una «sorta di *koinè*»<sup>150</sup> che nulla ha a che spartire con la fervida ricerca stilistica e formale cui invece il nostro Scrittore sembra essere votato, anima e corpo.

Si potrebbe obiettare che le due categorie delineate da Barthes, quella dello scrivente e dello scrittore, costituiscano in un certo senso dei modelli di riferimento astratti e convenzionali: lo stesso autore precisa come il più delle volte nella nostra epoca si venga a contatto in realtà con delle figure ibride, sospese a metà tra la condizione di

---

<sup>145</sup> R. Barthes, *Ecrivains et écrivants* in "Arguments" (1960), pubblicato in Italia con il tit. di "Scrittori e scriventi" in *Essais Critiques* (1963), *Saggi critici*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966, p. 97.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>147</sup> «partito da una spiegazione teocratica del mondo, Balzac ha finito per interrogarlo soltanto» *Ivi*, p. 97.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 99.

scrittore e quella di scrivente. Nonostante questo, pare innegabile che rendere conto di quel passaggio, dal fare lo scrittore all'esserlo, sia uno dei temi più importanti affrontati da *Labilità*, accanto alla questione dell'autenticità della vocazione a scrivere.

## La paralisi di Erb

C'è una caratteristica fisica del protagonista di *Labilità* cui è bene dedicare una breve riflessione: la «paralisi di Erb» al braccio. Durante un'intervista lo Scrittore rivela di aver mutuato quel tratto da Noel Airman, uno dei protagonisti del romanzo di Herman Wouk, *Marjorie Morningstar*:

A causa della paralisi Airman aveva un braccio più corto dell'altro e si stringeva sempre il gomito con una mano. Mi identificai a tal punto con lui che [...] ebbi ben presto quella stessa paralisi.<sup>151</sup>

Nella riflessione che segue lo Scrittore ripensa alla paralisi di Erb come a «una modalità vera»<sup>152</sup> del suo organismo.

Per vero però noi non sappiamo più cosa realmente intendere. Inizialmente, infatti, alla domanda di Nadia sull'origine della rigidità al braccio destro, lo Scrittore aveva risposto:

"È la paralisi di Erb, può succedere quando ti fanno nascere col forcipe."  
Abbassò anche lei la voce.  
"Sei nato col forcipe?"  
"Sì."<sup>153</sup>

Gli scrittori alterano la realtà a loro piacimento, dunque. Come già evidenziato nelle pagine precedenti, la menzogna è infatti necessaria alla letteratura.

Lo scrittore autentico – come il protagonista del nostro romanzo – assegna anche alle proprie riflessioni una forma narrativa, rimanendo nella condizione di scrittore persino quando rimugina su se stesso e su ciò che lo circonda; è per tale motivo che chi scrive non smette mai veramente di raccontare bugie. Quando Clara chiede allo Scrittore

---

<sup>151</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 63.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 67, cors. mio.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 41.

perché si ostini a mentire egli non può che replicare: «Perché è il mio mestiere»;<sup>154</sup> in totale condivisione con il pensiero di Manganelli, secondo il quale la fedeltà della letteratura ai propri principi muove proprio dalla sua «assenza di sincerità».<sup>155</sup>

Sugli aspetti metaforici della paralisi di Erb si riporta questo scambio di battute:

"Tu pensi veramente di avere il braccio di Noel Airman?"  
Mi imbarazzai.  
"Quando lo racconto, sì."  
"Però è una metafora."  
"Quando lo racconto, no."<sup>156</sup>

Airman "l'uomo d'aria"<sup>157</sup> è senza verità come il mohicano. Come insegna Gaston Bachelard<sup>158</sup> dei quattro elementi l'aria è quello che suggerisce immagini di trascendenza, di superamento dei limiti finanche delle stesse metafore. Si cita testualmente da un racconto di Franz Kafka (che tra l'altro è uno degli scrittori con cui il protagonista da giovane fantastica di trascorrere del tempo<sup>159</sup>):

uno disse: «Perché fate resistenza? Se seguiste le metafore, sareste diventati voi stessi delle metafore e quindi vi sareste già liberati dell'affanno d'ogni giorno».  
Un altro disse: «Scommetto che anche questa è una metafora!».  
Il primo rispose: «Hai vinto».  
Il secondo disse: «Ma purtroppo soltanto metaforicamente».  
Il primo replicò: «No, nella realtà. Hai perso metaforicamente».<sup>160</sup>

Nella paralisi di Erb, elevata a parte integrante del personaggio dello Scrittore, si può cogliere una vittoria sulla metafora che sicuramente sarebbe stata gradita a Kafka.

Assecondando la metafora lo Scrittore, così come recita l'apologo kafkiano, diviene egli stesso metafora nel racconto che fa di se stesso. Il braccio colpito dalla paralisi di Erb

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>155</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 217.

<sup>156</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 110.

<sup>157</sup> Cfr. *Il Ragazzini: dizionario inglese italiano, italiano inglese* di Giuseppe Ragazzini, Bologna, Zanichelli, 2008, s.v. "air" «aria» e "man" «uomo».

<sup>158</sup> Cfr. lo studio condotto dal filosofo francese sulle *rêveries* legate all'aria in G. Bachelard, *L'air et le songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *Psicanalisi dell'aria*, trad. di M. Cohen Hemsì, Trento, Red, 2007.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 90. V. anche p. 146 di questa relazione.

<sup>160</sup> F. Kafka, *Von den Gleichnissen* (1922-1923) in *Sämtliche Erzählungen* (1904-1924), "Delle metafore" in *I racconti* a c. di G. Schiavoni, Milano, BUR, 1985, pp. 476-477.

deve essere considerato, alla luce di quanto sopra, non più come semplice tropo, bensì come parte integrante del personaggio forgiato dallo Scrittore su di sé.

## **Se in un romanzo compare un rasoio bisogna che tagli**

Incoraggiando la metafora a essere parte integrante di sé, lo Scrittore celebra senza alcun dubbio una vittoria sul senso comune che, secondo Nabokov, è uno dei grandi nemici dell'arte e della letteratura. Un'affermazione che il protagonista del nostro romanzo potrebbe mutuare dal grande autore russo:

Mescolo trionfalmente le metafore perché è esattamente a questo che sono destinate quando seguono il corso dei loro collegamenti segreti – che dal punto di vista dello scrittore, è il primo risultato positivo della disfatta del senso comune.<sup>161</sup>

Il senso comune soffoca la letteratura disperdendone la magia che la avvolge, ne avvelena l'ispirazione e l'impulso creativo; per tali motivi Nabokov esorta ad affrancarsi dal senso comune non esitando eventualmente a infliggergli «una rivoltellata».<sup>162</sup>

Il nostro Scrittore anziché di una pistola dispone di un rasoio, del quale però non conosce ancora la funzione:

Estrassi anche dalla custodia del computer il piccolo rasoio [...] Mi ero accorto che lo consideravo una sorta di oggetto *magico*, utile non sapevo ancora a cosa ma di cui certamente avrei dovuto servirmi presto o tardi.<sup>163</sup>

Impossibile, tra l'altro, non ricordare l'idea espressa da Calvino a proposito degli oggetti che compaiono ripetutamente in un romanzo:

dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. [...] Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre *magico*.<sup>164</sup>

---

<sup>161</sup> V. Nabokov, *Lectures on Literature* (1980), *Lezioni di letteratura*, a c. di F. Bowers, trad. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1992, p. 435.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 443.

<sup>163</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 163, cors. mio.

<sup>164</sup> I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 1993, p. 41, cors. mio.

In linea con il suggerimento di Nabokov, il rasoio potrebbe avere un senso nella storia come arma di difesa per arginare il pericolo rappresentato dal senso comune, per impedire cioè a quei «grassi verrucosi folletti della convenzione»<sup>165</sup> di nuocere al dispiegamento fantasioso del romanzo.

Proseguendo con la lettura notiamo inoltre come il rasoio, oggetto magico, continui a comparire nella storia nei momenti più inconsueti, come se in effetti stesse aspettando solo il momento di essere utilizzato. Posta oramai l'assoluta certezza che *Labilità* voglia essere, ancor prima di un romanzo, una riflessione metaletteraria sull'arte della scrittura, la seconda ipotesi è che il rasoio rappresenti una sorta di "pistola di Čechov".

Donald Rayfield in un importante studio biografico su Čechov riporta un'annotazione di Ilia Gurliand tratta dagli insegnamenti dell'autore russo:

Things on stages should be as complicated and yet as simple as in life. [...] If in Act I you have a pistol hanging on the wall, then it must fire in the last act.<sup>166</sup>

Dal teatro alla letteratura: se in un romanzo a un certo punto appare una pistola presto o tardi qualcuno la userà.

La regola di Čechov costituisce un precetto di fondamentale importanza in qualunque forma di narrazione, non solamente letteraria. Ad esempio, quando durante i primi minuti di *Hush... hush sweet Charlotte* nel mezzo della festa un cameriere abbandona su un tavolo un'accetta perché non adatta ad aprire le casse di champagne e poco dopo essa scompare, possiamo ragionevolmente cominciare a domandarci chi sarà il fortunato invitato a farne le spese.<sup>167</sup>

Il rasoio come pistola di Čechov sta a ricordarci che, nell'economia di un romanzo, ogni elemento introdotto dovrebbe avere una sua funzione; dovrebbe perché, per quanto la norma venga solitamente rispettata, vi sono invece scrittori come Haruki Murakami che frequentemente la mettono in discussione.

---

<sup>165</sup> V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, p. 443.

<sup>166</sup> "I fatti portati sulla scena dovrebbero essere complessi e tuttavia semplici come nella vita [...] Se nel primo atto c'è una pistola appesa al muro, all'ultimo atto è necessario che essa spari." D. Rayfield, *Anton Chekhov: A Life*. New York, Henry Holt and Company, 1997, p. 203, trad. mia.

<sup>167</sup> *Hush... hush sweet Charlotte* (1964), *Piano... piano dolce Carlotta*, regia di R. Aldrich, Twentieth century fox, Usa, 2011. A 7' l'accetta viene lasciata sul tavolo. A 8'.14" l'oggetto è sparito.

Anche nel recente *IQ84* che come *Labilità* è zeppo di riferimenti metaletterari, infatti, leggiamo:

Cechov è un grande scrittore, ma il suo modo di pensare non vale per tutti. Non è vero che tutte le pistole che appaiono in una storia debbano fare fuoco [...] Una pistola non è altro che uno strumento. E quello in cui vivo non è un mondo di finzione. È un mondo reale, pieno di smagliature, difformità, anticlimax.<sup>168</sup>

L'esperienza comune ci mostra come nei romanzi gialli la regola di Čechov venga comunemente trasgredita per creare false piste e posticipare la risoluzione dell'intrigo. In un romanzo di impianto tradizionale, invece, nulla è lasciato al caso; Starnone con il rasoio lo dimostra pienamente, dato che esso fa la sua comparsa al capitolo 5 ma dovremo attendere il capitolo 41 per vederlo realmente in funzione.

Insomma, riadattando la regola di Čechov a *Labilità*: se in un romanzo compare un rasoio bisogna che prima o dopo tagli; se non taglia, invece, è meglio buttarlo, cioè rimuoverlo dalla storia.

## **Passeggiate inferenziali**

Eliminare il superfluo, quindi; altro precetto di fondamentale importanza nel momento in cui si struttura una narrazione. Definire cosa è superfluo, tuttavia, non è affatto semplice. Una lettura frettolosa di questo principio potrebbe spingere a considerare non necessari tutti quegli elementi che non fanno progredire la storia. Un grande scrittore, ricorda però Nabokov, non è solo «un affabulatore» o «un insegnante» ma è soprattutto «un incantatore»;<sup>169</sup> digressioni dal plot principale sono quindi fondamentali affinché il racconto preservi la magia che lo avvolge.

Soffermarsi sulle descrizioni è un altro modo per non dissolvere l'incanto del romanzo; eppure sono in molti quelli che non esiterebbero a liquidarle con un colpo di rasoio: la stessa *Recherche* fu rifiutata da un editore che non riusciva a convincersi di come «un

---

<sup>168</sup> H. Murakami, *IQ84. Libro 1 e 2, aprile - settembre*, trad. di G. Amitrano, Einaudi, 2011, p. 435-436. L'esempio è tratto da "How to Write Like Haruki Murakami ovvero: Le lezioni di scrittura nascoste in *IQ84*", <http://www.scripta-volant.org/blog/le-lezioni-di-scrittura-di-murakami/>, cons. il 19/07/15.

<sup>169</sup> V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, p. 35.

signore po[tesse] impiegare trenta pagine per descrivere come si giri e rigiri nel letto prima di prendere sonno». <sup>170</sup>

Stabilire quando è lecito o no utilizzare il rasoio non è un problema che affligge solo la letteratura: se da *Marie-Jo et ses 2 amours* <sup>171</sup> venissero bandite come superflue, senza considerare le ragioni dell'incanto, la sequenza della lite tra i due sconosciuti amanti, semplici comparse nell'economia del film, e le numerose scene in cui i protagonisti rimangono soli e in silenzio otterremo di certo un film molto diverso.

Secondo Eco «occorre coltivare l'arte dell'indugio», <sup>172</sup> specie quando nella storia sta per accadere qualcosa di significativo; rallentare con stile è importante tanto quanto saper manovrare bene il rasoio.

Lo stesso Calvino aveva sottolineato come, senza trascurare la rapidità, la narrazione debba talvolta prendersi del tempo. <sup>173</sup> La ragione può essere cercata, come si è detto, nella volontà di mantenere intatto l'atmosfera sospesa del romanzo; l'indugio può però avere anche la funzione, più o meno evidente, di invitare il lettore a partecipare in modo attivo ai giochi chiamandolo a formulare ipotesi sull'evoluzione della storia. Rallentare lo sviluppo per stimolare la vivacità immaginativa del lettore è, secondo Eco, ciò che giustifica le cosiddette «passeggiate inferenziali» <sup>174</sup> presenti ad esempio del capolavoro manzoniano, *I promessi sposi*, in cui il lettore viene più volte invitato a prendersi una pausa dall'azione per lavorare di intuito.

Stando a quanto detto sinora, appare evidente che il romanzo sia attraversato da forze opposte che da un lato si richiamano all'economia della narrazione, dall'altro reclamano invece la libertà di divagare dall'azione principale, pur seguendo di solito un disegno. Chi scrive rivendica una concezione sacrale del tempo in cui è la storia a scegliere le modalità più adeguate per manifestarsi, a prescindere dalle nostre ansie pragmatiche di

---

<sup>170</sup> U. Eco, *Six walks in the fictional woods* (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 61. La citazione è ripresa anche in U. Eco, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 247, ove si specifica che la stessa è tratta dalla raccolta *Rotten Rejections* a c. di A. Bernard per Pushcart Press.

<sup>171</sup> *Marie-Jo et ses 2 amours*, Marie-Jo e i suoi 2 amori, regia di R. Guédiguian, Studio Canal +, Procirop, Sofica France Television Images, Studio Images 2, Francia, 2002. Cfr. 1'.57" e, a titolo esemplificativo, 4'.35", 18'.13" e 29'.00".

<sup>172</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 62.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 61. Cfr. anche I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 1993.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 62.

mercanti, smaniosi di concludere la transazione.<sup>175</sup> L'abilità dello scrittore sta quindi proprio nel sapersi mantenere in equilibrio in questo campo di forze contrastanti.

*Labilità* dà ampio spazio al tempo del ricordo, ai moti interiori dello Scrittore, eppure il ritmo del romanzo non ne risente affatto: non ci sono tempi morti ma una narrazione scandita da continue pause e riprese, divagazioni assortite che nutrono il senso profondo della storia. Il testo di *Labilità* è assimilabile ad una partitura in cui ogni elemento della memoria cerca una sua giusta collocazione nella narrazione. Il flusso dei ricordi messo in moto dalla scrittura di Starnone assume la forma di un'onda, mettendo in gioco più livelli.

Per meglio spiegare quest'ultima affermazione, si rimanda alla figura 7 posta in appendice. Nell'immagine si è provato a scomporre uno dei tanti flussi di ricordi, di memoria proustiana, presenti nel romanzo mettendolo in relazione con la celebre opera *La grande onda di Kanagawa*. L'impressione è di un moto ascendente che procede sempre più addentro la memoria dello Scrittore, per poi tornare al tempo presente e vivo a relazionarsi con l'atto di scrittura, culla e forza istigatrice del ricordo.

## **Il rasoio di Occam e le ragioni della leggerezza**

Qualunque tipo di narrazione ad un certo punto necessita di un'opera di pulizia concettuale e formale.

A tal proposito nelle *Lezioni americane* Calvino attribuisce estrema importanza alla virtù della leggerezza che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, non ha nulla in comune «con la vaghezza e l'abbandono al caso» ma anzi «si associa con la precisione e la determinazione».<sup>176</sup> Leggere sono quelle narrazioni con «un alto grado di astrazione»<sup>177</sup> o quelle immagini simboliche con riferimenti all'elemento aria o al volo; leggerezza è però prima di tutto «alleggerimento del linguaggio»<sup>178</sup> ottenibile attraverso un minuzioso lavoro di cesello.

---

<sup>175</sup> Cfr. il par. "L'idolo autore: sulla trasmigrazione dell'aura" a p. 9 e relativa nota 19, in cui si rinvia a J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>176</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, p. 20.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 20.



Anche per Starnone la forma deve essere oggetto di cure scrupolose; per voce della sua ex allieva Antonella Lattanzi egli elenca una serie di suggerimenti a uso del buon scrittore:

[...] Starnone consiglia di evitare gli avverbi, perché sono cacofonici e spesso inutili [...] consiglia di non usufruire di più di un aggettivo – tre aggettivi, come mi piacevano quand'ero ragazzo, dice infatti in *Labilità*, ma non più dopo, nella scrittura matura e consapevole – [...] la qualità di un dato soggetto, il suo proprio epiteto – e non un altro – deve venir fuori da ciò scrivi [...] evitare di usare molto, troppo, abbastanza [...] in un buon testo non dovrebbero trovarsi neanche troppi punti interrogativi o esclamativi, e soprattutto puntini di sospensione. Perché la sospensione devi darla col tono, col fiato letterario<sup>179</sup>

Anche i contenuti devono però essere vagliati con grande attenzione secondo lo scrittore napoletano; il che ci conduce ad un'altra valenza metaforica del rasoio, quella attribuitagli dal monaco inglese Guglielmo di Occam nel XIV secolo:

Mi accorsi che il rasoio pur essendo migrato al piano di sopra, seguitava a viaggiarmi nella testa [...] Mi tornò in mente persino il rasoio di Occam, formula filosofica, e così approdai piano piano a un bisogno di pulizia concettuale. [...] Introdussi il rasoio non più come minaccia ma come invito provvidenziale a tagliar via il superfluo e a gettarlo lontano.<sup>180</sup>

Il rasoio di Occam fa parte di quei principi metodologici che rientrano nella cosiddetta «Economia del pensiero».<sup>181</sup> Secondo Occam, infatti, «*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* (non bisogna moltiplicare gli enti senza necessità)»;<sup>182</sup> lo scopo è di evitare di dar vita a congetture troppo ardite che non sono in alcun modo supportate dall'esperienza.

Alla luce di tali dichiarazioni, si ritiene che la legge di Occam rapportata ad un contesto letterario, o comunque artistico, vada intesa come una sorta di monito volto a eliminare tutto ciò che è superfluo, al fine di giungere all'elaborazione di concetti quanto più possibile semplici e unitari.

---

<sup>179</sup> A. Lattanzi, "Labilità – Domenico Starnone. Io sono Nicola Gamurra – Ovvero lo Starnone mitopoietico" in *KULT Underground*, 9 maggio 2006, [http://www.kultunderground.org/art/196#\\_edn3](http://www.kultunderground.org/art/196#_edn3) cons. il 14/06/15.

<sup>180</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 27.

<sup>181</sup> *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), *Dizionario critico di filosofia*, a c. di A. Lalande, Isedi, Milano, 1975, s.v. "Rasoio di Occam".

<sup>182</sup> E.P. Lamanna, F. Adorno, *Dizionario di termini filosofici*, Le Monnier, Firenze, 1989, s.v. "Rasoio di Occam".

Un sottile filo rosso lega allora il rasoio di Occam alla nozione calviniana di leggerezza nel momento in cui Calvino parla di quest'ultima nei termini di una sottrazione di peso, riguardante non solo gli aspetti linguistici e strutturali, ma anche astrazioni di più ampio respiro.

Domenico Scarpa osserva, ad esempio, come nel romanzo di Calvino *Palomar* l'omonimo protagonista

vorrebbe che il mondo gli parlasse e gli dicesse tutto ciò che ha da dire, vorrebbe interpretarne i segni e tradurli in parole, ma con un parte di se stesso sa che la verità delle cose si trova proprio nel residuo di silenzio che resiste ad ogni nostro discorso<sup>183</sup>

Secondo Scarpa, *Palomar*-Calvino sa, cioè, di allontanarsi dalla realtà a mano a mano che la sua attività mentale si fa più densa e articolata. Motivo per cui è necessario operare un taglio netto, deciso, al fluire dei pensieri e riprendere contatto con le ragioni della leggerezza; il rasoio simbolico di Occam può allora servire allo scopo.

Tornando a *Labilità*, si potrebbe quindi interpretare il taglio praticato con il rasoio sulla caviglia dello Scrittore assecondando la logica della leggerezza calviniana: la madre incide la caviglia del protagonista in un gesto altamente simbolico; dal taglio non esce infatti sangue ma «un feto che pareva di lapislazzulo, mobile, un automa di pietra azzurro violacea che vagiva con voce sottile».<sup>184</sup> Il feto potrebbe rappresentare un ritorno alle origini, un pensiero non contaminato da complesse elucubrazioni e per questo più genuino, più vicino al vero. Il rasoio, oggetto della memoria che via via disperde la ruggine che lo intacca, verrebbe allora investito all'interno del romanzo dell'importante ruolo di strumento a servizio della leggerezza.

Il rasoio dello Scrittore in *Labilità* potrebbe avere allora un significato analogo a quello del bisturi del chirurgo Tomáš, protagonista de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*; romanzo citato non a caso anche da Calvino nella lezione dedicata alla leggerezza.<sup>185</sup>

Beniamino Mirisola osserva, infatti, come per il protagonista del romanzo di Kundera «la chirurgia non è solo una professione (o una missione) ma un vero e proprio modo di

---

<sup>183</sup> D. Scarpa. *Italo Calvino di Domenico Scarpa*, Milano, Mondadori, 1999, p. 207.

<sup>184</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 262.

<sup>185</sup> Cfr. *Lezioni americane*, p. 11.

essere»<sup>186</sup> e come il bisturi di Tomáš sia da considerarsi «uno strumento quasi metafisico»<sup>187</sup> per tenersi a distanza da convenzioni e obblighi sociali e riportare a galla ciò che rende l'individuo unico nel suo genere. Anche se declinato in una direzione differente rispetto al bisturi di Kundera, il rasoio che Starnone forgia sotto il segno di Occam si rivela anch'esso uno strumento metafisico: la lama del rasoio, che nel corso del romanzo diventa sempre più affilata, è pronta a incidere per estrarre l'impulso originario che presiede alla scrittura e riportare alla luce il senso di un'esistenza ad essa votato.

L'andare e venire del rasoio che solo sul finire di *Labilità* riemerge per ripristinare l'ordine sovvertito ricorda le righe conclusive di un importante romanzo dove il principio e la fine sono scanditi da due colpi di rasoio. In *Baffi* di Emmanuel Carrère è, infatti, un rasoio a gettare scompiglio nella vicenda e un rasoio a ristabilirne l'ordine:

strappò il rasoio, temendo che le forze venissero a mancare per portarlo al collo, ma ci arrivò [...] e tagliò, senza vedere niente, senza nemmeno sentire, al di sotto del mento, da un'orecchia all'altra [...] teso e pacificato dalla certezza che ora tutto era finito, rientrato nell'ordine.<sup>188</sup>

Analogamente, a poche decine di pagine dalla fine di *Labilità*, il taglio della caviglia accompagna la storia verso il suo compimento:

Mia madre [...] mi pratico con decisione un taglio nella caviglia. La lama del rasoio affondò facilmente e recise la carne e le vene in verticale fin quasi al tallone. Non sgorgò sangue e non sentii dolore. [...] Poi mi colpì con un colpo vezzoso il ginocchio della gamba ferita sussurrando: "Visto? È tutto finito".<sup>189</sup>

Come nel romanzo di Carrère (ma per ragioni diverse) anche in *Labilità* il taglio non provoca nel protagonista alcun dolore: il rasoio è a tutti gli effetti divenuto uno strumento metafisico.

---

<sup>186</sup> B. Mirisola, *Lezioni di Caos. Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, 2015, p. 19.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> E. Carrère, *La moustache* (1986), *Baffi*, trad. di G. Civiletti, Napoli, Theoria, 1987, p. 164.

<sup>189</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 262.

## Verità inconcussa

La sequenza del taglio con il rasoio in *Labilità* si presta ad ulteriori letture.

Consideriamo le parole pronunciate dallo Scrittore durante l'intervento letterario a Castel Sant'Angelo, quando cita il poeta Caproni:

"Verità inconcussa. / La rima vulvare: la porta / cui chi n'è uscito una volta, / poi in perpetuo bussa. [...] Si può dire anche questo: ogni congiungimento erotico è per interposto corpo, un incesto."<sup>190</sup>

Il dizionario Castiglioni-Mariotti riporta come significati della parola latina rima: "fessura, screpolatura, spaccatura."<sup>191</sup>

Spiega, infatti, lo Scrittore:

La rima [...] è anche [...] fessura, screpolatura, la crepa da cui tutto fluisce. La rima vulvare è la crepa arroventata da cui scorrono con ritmo il desiderio e la vita. Il ritmo della verità. L'unica verità di cui veramente ci importi<sup>192</sup>

Ecco la verità inconcussa: non si può tornare da dove siamo venuti perché il flusso della vita segue un'unica direzione:

Ci sfiniamo in sudore su letti concussi, ma nessun colpo del nostro bussare smuove l'uscio da cui siamo usciti e nessuna concussione metaforicamente incestuosa ci calma. La verità, come sapete, è inconcussa: rientrare è impossibile da vivi e da morti.<sup>193</sup>

Eppure per mezzo del rasoio succede l'insperato; la verità diventa concutibile. Dopo aver praticato il taglio sulla caviglia dello Scrittore ed aver estratto il feto di lapislazzulo, la madre

si sollevò la camicia da notte [...] e infilò a forza nella vagina [...] il corpicino ribelle [...]. Appena il feto sparì dentro di lei, avvertii uno strappo in fondo alla nuca [...] "Che mi hai fatto" mormorai incredulo.<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>191</sup> Cfr. L. Castiglioni, S. Mariotti, *IL Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007, p. 1218.

<sup>192</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 123.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>194</sup> *Ivi*, pp. 262-263.

Attraverso la finzione, la menzogna letteraria, lo Scrittore viola la verità arrivando a ridefinire le leggi di natura; senza inganno, però, perché, come sostiene l'*alter ego* Gamurra: non c'è mai imbroglio nella letteratura. Semplicemente quando si grida *al lupo al lupo*, il lupo c'è.

## Altre somiglianze con Gamurra

Tra lo Scrittore e Gamurra non ci sono solo differenze. Proprio "il braccio di Noel Airman" potrebbe segnalare una sorta di prossimità tra i due; sin dalle prime righe del romanzo, infatti, lo Scrittore ci rivela un particolare importante, che cogliamo solo a una seconda lettura:

Finché parlai, [Gamurra] mi fissò senza consenso, *stringendosi il gomito con la sinistra e tenendo le dita della mano destra davanti alla bocca.*<sup>195</sup>

Dovremmo però arrivare quasi alla fine del romanzo per avere una conferma circa la natura di quel gesto:

Mi strinsi il gomito del braccio falsamente anchilosato, mi passai un dito sul labbro superiore nella posa di Noel Airman che mi era stata tante volte di conforto. [...] notai che anche lui si stringeva il gomito, si passava un dito sul labbro superiore.<sup>196</sup>

Anche in questo caso tuttavia non vi sono certezze: il gesto di Gamurra – così simile a quello dello Scrittore che a sua volta si rifà, ricordiamo, al Noel Airman di *Marjorie Morningstar* – potrebbe celare invece solo un volgare tentativo di imitazione, come accade nel già citato *Un segno nello spazio*<sup>197</sup> quando il segno di Kgwgk soppianta quello originale del protagonista.

Se la narrazione di *Labilità* proseguisse anziché fermarsi laddove il romanzo di fatto termina, forse lo Scrittore cambierebbe ancora una volta idea su Gamurra presentandolo in maniera nuovamente diversa. I continui mutamenti di opinione sul

---

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 9. cors. mio.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 282.

<sup>197</sup> Cfr. il par. "Segni nello spazio" a pp. 71-74.

ragazzo non dipendono esclusivamente dall'equilibrio precario delle osservazioni dello Scrittore. Come Uncas, l'Ultimo dei Mohicani, protagonista di mille fantasie dello Scrittore da bambino, anche Gamurra è, infatti, «senza verità».<sup>198</sup> Il bambino poteva facilmente identificarsi con Uncas dal momento che quest'ultimo è personaggio di un romanzo e, come tale, plasmabile secondo la propria fantasia;<sup>199</sup> ugualmente Gamurra è oggetto di ripetute visioni da parte dello Scrittore che lo scorge spesso nei dintorni di casa propria:

[Gamurra] Ascoltava e annotava voci che dovevano nutrire la mia immaginazione [...] Sotto le mie finestre [...] Sapevo bene che di sotto non c'era nessun Gamurra o altri come lui;<sup>200</sup>

In un'altra occasione lo Scrittore immagina o sogna di inseguire nell'androne di casa Gamurra in compagnia della propria madre da giovane;<sup>201</sup> è evidente che la percezione che il protagonista ha del giovane ben si presta al lavoro della fantasia, come se Gamurra fosse un personaggio da romanzo, similmente al mohicano Uncas.

Anziché di fantasie sarebbe però più corretto, nel caso di Gamurra come in quello della madre, parlare di *fantasmi*, intesi come manifestazioni di contenuti inconsci.

Fantasma rievoca ciò che non è presente, reca con sé il turbamento di una mancata comprensione, il desiderio celato dietro l'apparizione.<sup>202</sup> Nella fattispecie il fantasma di Gamurra segnala allo Scrittore che dietro al fastidio nei riguardi del ragazzo si nasconde la percezione di una prossimità:

sentii con repulsione una sorta di parentela con quel ragazzo, come la comunanza di una malattia.<sup>203</sup>

---

<sup>198</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 82.

<sup>199</sup> Il film di M. Mann basato sull'omonimo romanzo di J. F. Cooper, *L'Ultimo dei Mohicani*, risale al 1992; Lo Scrittore non può certamente averlo visto da bambino, altrimenti l'immagine mentale del mohicano ne sarebbe stata certamente stata influenzata

<sup>200</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 97

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>202</sup> Cfr. lo studio di G. Parisi e A. Peduto "Alcune riflessioni sul concetto di fantasma in Freud e Melanie Klein" in *Psicoterapia e Scienze Umane*, anno XXVII, fasc. 4, Franco Angeli, 1993 disponibile anche in pdf su <http://www.officinamentis.it/officinamentis/wp-content/uploads/2011/07/G.-Parisi-A.-Peduto-Alcune-riflessioni-sul-concetto-di-fantasma-in-Freud-e-in-Melanie-Klein.pdf>, cons. il 09/07/15.

<sup>203</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 17.

In alcune circostanze lo Scrittore accantona la sensazione di malessere per indagare i nessi che lo collegano a Gamurra:

la sua giovane impudenza (*il mio libro è bello*) aveva smosso la mia, avvilita dagli anni.<sup>204</sup>

quel suo darmi del tu, quei modi, quei modi così diretti, così privi di tatto. La sua non era stata maleducazione e nemmeno aggressività ma *una familiarità della fantasia, una lunga condivisione di pensieri*. [...] Avevo fatto qualcosa di simile da ragazzo, con i personaggi dei libri, con i loro autori nel mio dialetto sboccato, l'unica lingua che conoscessi bene.<sup>205</sup>

Non è soltanto quindi la «fascinazione che esercita il racconto»<sup>206</sup> o «l'armatura vanitosa»<sup>207</sup> della posa alla Noel Airman a gettare un ponte tra lo Scrittore e Gamurra, ma è soprattutto la considerazione sull'apologo posto da Nabokov a fondamento della letteratura – su cui ci soffermeremo ancora successivamente – a far capire che tra il protagonista e il giovane c'è ben di più di una semplice comunanza.

## Al lupo al lupo: il Boniperti

Come sottolineato in precedenza Nabokov sosteneva che la letteratura fosse nata il giorno in cui un ragazzo aveva urlato *al lupo al lupo* senza che vi fosse stato alcun lupo nelle vicinanze e che in fondo chi scrive non sia altro che «un grande imbroglione»,<sup>208</sup> quando lo Scrittore ne parla con Gamurra rimane colpito dalla replica di costui a riguardo:

"Il bambino non imbrogliava" [...] "Ogni volta che gridava al lupo al lupo, il lupo c'era."  
[...]  
"Non c'è imbroglio dunque nella letteratura?" gli chiesi.  
"Mai."<sup>209</sup>

Un pensiero che a posteriori lo Scrittore riconoscerà come proprio:

---

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 79, cors. mio.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>208</sup> V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, p. 35.

<sup>209</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 178.

Ero molto arrabbiato [...] Mi aveva suggerito un pensiero mio come fosse suo.<sup>210</sup>

Nabokov riteneva che l'arte come la Natura persegua i meccanismi dell'imbroglio e che dicendo di una storia che è vera si rechi offesa «all'arte e alla verità».<sup>211</sup> Da un punto di vista lessicale è indicativo il fatto che nella traduzione italiana non compaia la parola "inganno" bensì *imbroglio* che, pur appartenendo alla medesima area semantica, conserva in sé anche l'idea dell'intrico, della mescolanza, appunto, di realtà e finzione.

Contrariamente a Nabokov, lo Scrittore e Gamurra sono persuasi del fatto che nella finzione letteraria non vi sia imbroglio: la letteratura conosce una verità che le è propria e che non ha nulla a che vedere con il reale e con ciò che comunemente intendiamo per vero.

Dopo aver riflettuto sulle parole di Gamurra lo Scrittore realizza che «il bambino portava la belva inseguitrice nel suo stesso grido»;<sup>212</sup> ecco che il termine *finzione* torna alla sua accezione originaria strettamente connessa – come si è detto in precedenza<sup>213</sup> – ai concetti di creazione e immaginazione.

Il passo della storiella del lupo è importante non solo alla luce dell'analogia tra il pensiero dello Scrittore e quello di Gamurra, ma anche perché offre una chiave interpretativa di tutto rispetto per quanto riguarda la vicenda del Boniperti:

dichiarare *ecco Boniperti* era stato un po' come gridare al lupo al lupo, rendere presente un'assenza.<sup>214</sup>

Da bambino lo Scrittore aveva finto di possedere un oggetto cui tutti gli altri suoi coetanei ambivano particolarmente: la figurina del calciatore Giampiero Boniperti. Al bambino non interessava il calcio e nemmeno l'oggetto in sé; eppure aveva trovato irresistibile l'ostentare di averlo tra le proprie mani; come se l'inventare non avesse nulla a che vedere con il mentire, con il creare consapevolmente un inganno. Un giorno, pertanto, lo Scrittore-bambino aveva disegnato con i pastelli la figurina del calciatore ed

---

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>211</sup> V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, p. 35.

<sup>212</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 180

<sup>213</sup> V. il par. "La finzione" nella prima parte di questa relazione, pp. 27-29.

<sup>214</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 179.



aveva esclamato tutto soddisfatto davanti alla madre: "Ho il Boniperti, mamma",<sup>215</sup> allo stesso modo in cui il protagonista della nota parabola aveva gridato *al lupo al lupo*: credendo veramente al senso delle proprie parole e non – come pensa Nabokov – mentendo consapevolmente.

Starnone attribuisce, dunque, un significato nuovo alla storiella raccontata da Nabokov: la letteratura è nata sì il giorno che un bambino ha gridato *al lupo al lupo* senza che vi fosse nessuna reale minaccia; ora però si fa strada la convinzione che il bambino credesse veramente alla propria visione e i lupi li scorgesse realmente, come lo Scrittore vede e descrive New York alla moglie Clara, senza tuttavia esserci mai stato.

Impossibile non pensare a Emilio Salgari, "Il Capitano", famoso per aver scritto dettagliatamente di terre lontane senza di fatto aver mai viaggiato, se non con la fantasia:

[Clara] Le inventi all'impronta queste cose?

[Lo Scrittore] Le vedo *con gli occhi della mente* e te le racconto in diretta.<sup>216</sup>

È naturale che Clara muova allo Scrittore la medesima accusa che i pastori rivolgono al bambino della parabola: «Sei un bugiardo».<sup>217</sup>

Non abbiamo molte informazioni sulla professione esercitata dalla moglie dello Scrittore; dal momento però che in un'occasione viene detto che la donna dovrà presenziare a un convegno di psicoterapeuti<sup>218</sup> possiamo supporre che ella svolga una professione medica o qualcosa di analogo e che pertanto la sua *forma mentis* possa indurla a considerare le deviazioni dalla realtà con occhio scientifico.

Clara, sotto il profilo della concretezza, non è dissimile da Silvestro (altro *nomen omen*), il compagno di giochi dello Scrittore da bambino: Silvestro e Clara non possono credere a qualcosa che vada palesemente contro ciò che, senza troppe complicazioni ontologiche, chiamiamo realtà.

Silvestro, in particolare, rappresenta la reazione rabbiosa e istintiva di chi non comprende come qualcosa possa essere e non essere allo stesso tempo. Quando lo

---

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 148, cors. mio.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> *Ivi*, p.33.

Scrittore a distanza di molti anni "rivede"<sup>219</sup> l'amico divenuto adulto, coglie l'occasione per confrontarsi sull'episodio del Boniperti:

"M'hai fatto arrabbiare molto." [...] "Perché mi sono accorto che in quel momento avevi veramente il Boniperti, e però non ce l'avevi." [...] *Dicevi la verità ed era una bugia.*"<sup>220</sup>

Verità e menzogna non possono convivere se non nell'universo della fantasia, dell'arte, della letteratura, i cui confini con la realtà devono essere ben segnalati. Che l'immaginazione esorbiti dai confini in cui si suole relegarla andando a fecondare il reale è considerato dai più «un'assurdità [...] insopportabile».<sup>221</sup>

Per questo motivo Silvestro - che già nel nome evoca l'ira selvaggia di un guerriero dei boschi - fin da bambino si erge a «combattente disperato a difesa della realtà dei fatti».<sup>222</sup>

Come un Pan furibondo che vendica i pastori offesi dall'ostensione di un lupo immaginario, Silvestro combatte la sua crociata per la difesa della verità con feroce accanimento, a suon di «pacchióse»,<sup>223</sup> armato di pietre, fango e un paradigma di certezze incrollabile.

## Il diavolo e il mondo altro

Come afferma Guido Almansi, è dalla nascita del Cristianesimo che si insegna a non avere alcuna tolleranza nei confronti della menzogna.<sup>224</sup>

Mentre durante l'età classica esisteva una sorta di «concezione agonistica della bugia»<sup>225</sup> e chi sapeva ben mentire - come Ulisse - veniva considerato furbo e ingegnoso, con l'avvento del Cristianesimo l'opera moralizzatrice della Chiesa esorta ad associare la menzogna al Maligno:

---

<sup>219</sup> Si scoprirà solo molte pagine dopo che quello con Silvestro è un incontro immaginario.

<sup>220</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 114-115, cors. mio.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 107. Le pacchióse sono un miscuglio ingegnoso di sassi, fango e piccoli oggetti contundenti create dallo stesso Silvestro. V. anche p. 134 di questa relazione.

<sup>224</sup> Guido Almansi, *La verità in maschera*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 17.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 16.

Sant'Agostino [...] invitava i suoi lettori, e quindi i fedeli, a riconoscere molte specie di menzogne, ma a odiarle tutte. Contro l'«ego sum veritas» di Cristo non poteva ergersi che la menzogna diabolica.<sup>226</sup>

Si dovrà attendere Nietzsche, profondo amante della cultura greca, affinché la bugia torni ad essere vista come manifestazione di intelligenza ed estro creativo, precisa Almansi.<sup>227</sup>

Anche Umberto Galimberti, nel tentativo di analizzare da un punto di vista amorale la menzogna, evidenzia la stretta connessione tra quest'ultima e la cultura:

Senza possibilità di mentire infine l'umanità non avrebbe mai conosciuto ciò di cui si vanta: la cultura, che è una forma di non rassegnazione al reale, e quindi un'ideazione di mondi non veri perché non reali, anche se poi sono i soli capaci di incidere e modificare la realtà.<sup>228</sup>

Mentire è una condizione naturale, prosegue Galimberti, è uno strumento di difesa che la natura offre non solo all'uomo ma a tutto il regno animale nonché vegetale: nascondersi, simulare un comportamento sono infatti tutti esempi di un'intelligenza sofisticata.

Nell'uomo la menzogna dà prova di grande raffinatezza «Perché chi dice la verità conosce solo quella, mentre chi mente conosce la verità e la sua alterazione».<sup>229</sup>

Dimostra bene la veridicità di questa affermazione il protagonista di *Labilità*, quando da bambino parla ai cugini di aver scoperto una grotta con dentro un tesoro nelle vicinanze di casa. Il racconto della grotta si situa cronologicamente dopo l'episodio del Boniperti: ora il bambino sa quanto può far male il ritorno al reale. Dopo lo smacco precedente il futuro Scrittore ha appreso infatti, anche nell'aggiungere dettagli al racconto, non deve mai smettere di stare «attento a trattenere la finzione sulla soglia della realtà».<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> U. Galimberti, "La bugia. Elogio della menzogna come gioco dell'intelligenza. Solo chi sa mentire è capace di sopravvivere", *la Repubblica*, 27 maggio 2001,

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/05/27/la-bugia-e-logio-della-menzogna-come-gioco.html>, cons. il 12/07/15.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 103.

La gestazione del Boniperti era stata invece vissuta dal bambino «in uno spazio stordito»,<sup>231</sup> come precipitato in un mondo altro:

Tutto comincia un pomeriggio nella cucina di casa. Comincia con la testa china su un cartoncino, con l'odore buono dei pastelli. Poi ogni cosa slitta, il soffitto, il focolare a piastrelle bianche con bagliori rossastri, il tavolo, le pantofole sfondate di mia madre. E io ho alla fine una *reale* figura di Boniperti.<sup>232</sup>

Il bambino si era all'improvviso trovato dall'essere *senza* il Boniperti all'essere *con* il Boniperti.

Riflettendo sull'accaduto, lo Scrittore realizza di essere slittato quel giorno in un mondo nuovo, di aver cancellato ogni memoria del precedente e di esserci rimasto almeno fino al momento dell'ostensione della figurina davanti agli altri bambini:

[La figurina di Boniperti] È reale perché io non so più niente del bambino che non l'aveva [...] fino a quel gesto in cui ho detto ecco il Boniperti, la memoria di me, del bambino senza Boniperti si è dissolta.<sup>233</sup>

Il bambino malato di labilità possedeva, insomma, lo straordinario dono di «trasformare insensibili somiglianze in oggetti reali ed esseri viventi con un loro tempo, un mondo»,<sup>234</sup> ma all'epoca non ne aveva alcuna consapevolezza.

Negli anni a venire lo Scrittore, ogni qualvolta si fosse trovato a piombare «dentro un racconto»<sup>235</sup>, avrebbe provato uno smarrimento analogo a quello vissuto dal bambino, catapultato improvvisamente da un mondo ad un altro; perché, come sostiene Nabokov, «l'opera d'arte è sempre la creazione di un mondo nuovo».<sup>236</sup>

L'indagine su questo episodio dell'infanzia da parte dello Scrittore, dunque, non è finalizzata solo a chiarire la dolorosa questione del guasto, dell'errore di fabbricazione: sviscerare l'episodio del Boniperti significa anche riflettere sulle ragioni della vocazione a scrivere e sulla complessità dei livelli di realtà che la scrittura mette in campo.

---

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 184, cors. mio.

<sup>233</sup> *Ivi*, pp. 184-185.

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>236</sup> V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, p. 31.

## Eterotopie e soglie dimensionali

Per il protagonista di *Labilità* scrivere è la naturale prosecuzione dei giochi mimetici dell'infanzia: da bambino fingere di essere capitano di veliero o di possedere il Boniperti era un modo primordiale per «estrarre mondi dalle parole». <sup>237</sup>

I bambini sono naturalmente inclini a combinare gioco, cioè creazione, e linguaggio: in *8 ½* di Fellini ai bambini è sufficiente pronunciare a tempo debito la formula *Asa Nisi MAsa* per far muovere gli occhi del ritratto. <sup>238</sup> La magia si propaga dall'alfabeto *farfallino* (nel caso di Fellini *serpentino*) una lingua inventata a uso dei bambini di cui esistono analoghi in tutto il mondo. <sup>239</sup>

Per lo Scrittore bambino il gioco non consiste, però, nell'invenzione di un codice magico o segreto come il farfallino, ma nello scoprire i mondi che si celano dietro le parole.

Anche nei suoni si nascondono mondi impensati: a volte essi nascono dall'eco evocata da una parola, come spiega Gianni Rodari:

Una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio <sup>240</sup>

È il caso ad esempio delle «pacchióse», "armi" di fango e sassi il cui nome ricorda il rumore prodotto dall'impatto con il suolo. O della sassifraga, «erbaccia [...] che però chiamavo così solo per godermi il nome» <sup>241</sup> dai mille utilizzi ludici, ma che spunta anche «tra le gambe sottili» <sup>242</sup> di una immaginaria compagna di Kafka. <sup>243</sup> O ancora vi sono gli «zibbiase», i dolci osceni dell'infanzia, del cui suono e del cui sapore si

---

<sup>237</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 50.

<sup>238</sup> F. Fellini, *8 ½*, Angelo Rizzoli per Cineriz/Francine x, Italia/Francia, 1963, ABC Distribution/Cinemien, s.d., 49' 32".

<sup>239</sup> Cfr. Enciclopedia Treccani online dell'italiano, ed. 2010, s.v. "lingue inventate" [http://www.treccani.it/enciclopedia/lingue-inventate\\_%28Enciclopedia\\_dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingue-inventate_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/), cons. il 01/12/15.

<sup>240</sup> G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 7.

<sup>241</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 81.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>243</sup> La visione di Kafka e della bionda è analizzata a p. 146 di questa relazione.

compiace lo Scrittore divenuto adulto e che sono protagonisti di una vera e propria rievocazione sinestetica, di cui si è già parlato precedentemente.<sup>244</sup>

Lo spazio da cui lo Scrittore bambino esclama «Ho il Boniperti, mamma» viene definito «stordito»,<sup>245</sup> ma Foucault avrebbe visto in esso un'eterotopia: il tavolo della cucina su cui il bambino disegna con i pastelli è infatti uno spazio speciale, la realizzazione concreta di un'utopia. Secondo lo studioso, infatti, mentre le utopie sono «spazi essenzialmente e fondamentalmente irreali»<sup>246</sup> le eterotopie sono a tutti gli effetti «luoghi [...] altri» anche se di fatto siamo in grado di localizzarle, come siamo in grado di collocare in una dimensione spazio temporale sufficientemente concreta il tavolo della cucina in cui lo Scrittore bambino coglie i primi segni della sua vocazione.

Il cimitero – ma vale anche per il teatro, la biblioteca e via discorrendo, secondo gli esempi indicati dallo stesso Foucault – è «un luogo altro rispetto agli spazi culturali ordinari»,<sup>247</sup> e nonostante ciò rimane «connesso a tutti gli spazi della città».<sup>248</sup> Analogamente possiamo dire che il tavolo della cucina diventa luogo di creazione privilegiato del bambino pur mantenendo intatte le connessioni con gli altri spazi della casa. Inoltre, non si può fare a meno di osservare come il tavolo su cui il bambino disegna possa essere considerato una sorta di anticipazione del futuro studio, impregnato dell'odore della scrittura.

Il tavolo della cucina e lo studio dello Scrittore sono, infatti, luoghi speciali che, pur non cessando di essere reali, acquisiscono una pluridimensionalità, diventando porte per mondi altri. Secondo Foucault il cinema o il letto dei genitori visto dai bambini sono esempi comuni di queste eterotopie; a ben guardare, tali luoghi non hanno nulla di diverso da quelli teatro delle fantasie dello Scrittore sin dalla più tenera età. Luoghi concreti da cui si dispiegano mondi altri, della fantasia, mondi letterari. La letteratura ben si presta al gioco perché, come afferma Calvino, «non conosce la realtà ma solo livelli»<sup>249</sup> e quindi in un luogo-ponte trova la propria fucina ideale.

---

<sup>244</sup> V. p. 120 di questa relazione e fig. 7 in appendice.

<sup>245</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 259.

<sup>246</sup> M. Foucault, *Des espaces autres* (1967) in *Dits et écrits* (1994), "Eterotopie 1984" in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3. 1978-1995, *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a c. di A. Pandolfi, trad. di S. Loriga, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 310.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 311.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 312.

<sup>249</sup> I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura", *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barengi, Verona, Mondadori, 1995, p. 398.

Di luoghi-ponte ci parla trasversalmente anche Murakami in *IQ84*, romanzo dalle molte allusioni metaletterarie: la piazzola d'emergenza della tangenziale sopraelevata n. 3 di Tōkyō è una soglia dimensionale dalle cui scale si arriva ad un mondo parallelo simile al nostro, ma con alcune differenze. La Sinfonietta di Janáček segnala con «cambi di rotta improvvisi e collegamenti audaci»<sup>250</sup> la presenza di un binario di scambio tra due mondi che potrebbero benissimo essere quello reale e quello della fantasia letteraria, sempre alla ricerca di un punto di contatto.<sup>251</sup>

Come dimostrano bene entrambi i romanzi – sia *Labilità* che *IQ84* – l'impulso creativo, sotto forma di letteratura, di arte, o di gioco è alla costante ricerca di accessi al nostro mondo.

## Un cambio di dominante

In *Labilità*, a differenza di *IQ84*, i passaggi da un mondo all'altro non vengono segnalati, semmai occultati. Spesso si deve arrivare a leggere fino in fondo un capitolo o addirittura passare oltre per realizzare che il mondo di cui lo Scrittore parla è quello letterario: l'incontro con Silvestro nel vivaio di Gaeta, di cui leggiamo al capitolo XIX, appare in tutto e per tutto reale;<sup>252</sup> dovremmo attendere la fine del capitolo XXVI<sup>253</sup> per scoprire che il dialogo con l'amico di infanzia appartiene al mondo parallelo dello Scrittore.

Sapevamo da principio, prima ancora di leggere il romanzo, che uno degli argomenti cardine dello stesso è proprio la commistione tra realtà e immaginazione letteraria (l'ansia da *spoiler* tutta contemporanea non dovrebbe infatti averci impedito di dare almeno un'occhiata alla quarta di copertina). Sin dalle prime pagine abbiamo, inoltre, avuto modo di constatare l'attitudine dello Scrittore a soffermarsi su quella terra dai confini incerti; tuttavia è proprio dall'incontro tra lo Scrittore e Silvestro divenuti adulti,

---

<sup>250</sup> Piero Mioli, *Dizionario di musica classica: dalle origini a oggi, gli autori, le scuole, gli esecutori, le musiche*. Vol. 1, Milano, Rizzoli, 2006, s.v. "Janáček". L'intera opera del compositore procede «a scatti, per giustapposizioni e contrasti» alternando «uniformità vocali e asperità strumentali» divenendo quindi la colonna sonora ideale del romanzo di Murakami.

<sup>251</sup> Per un'analisi puntuale e approfondita del rapporto tra mondo reale e mondo finzionale in *IQ84* cfr. V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 228-238.

<sup>252</sup> D. Starnone, *Labilità*, pp. 112-117.

<sup>253</sup> *Ivi*, pp. 156-157.

a circa metà del romanzo, che il lettore non può più fare a meno di chiedersi in modo sistematico a quale livello appartenga la realtà di volta in volta descritta.

Da metà romanzo in poi assistiamo, infatti, a quello che il teorico e critico americano Brian McHale, rifacendosi alla terminologia del linguista russo Roman Jakobson, definirebbe «change of dominant», un cambio di dominante.<sup>254</sup>

In *Labilità* la dominante, cioè la componente principale dell'opera secondo la definizione di Jakobson, è inizialmente di tipo epistemologico poiché nel lettore che si avvicina all'universo descritto nel romanzo sorgono interrogativi naturali come:

Che cosa può essere conosciuto, e qual è il soggetto che conosce? In quali modi il soggetto conosce, e con quale grado di certezza?<sup>255</sup>

Progredendo nella lettura il lettore scopre che l'opera è costruita su più livelli e che essi – come si è detto – non sempre sono da subito identificabili poiché la voce del protagonista talvolta descrive la realtà, altre volte il mondo dei propri fantasmi, spesso mescolando le percezioni provenienti dall'uno e dall'altro universo.

Una volta subodorata la natura articolata del romanzo le domande che il lettore si pone sfociano in un ambito più prettamente ontologico, del tipo:

Che mondo è questo? Che cos'è un mondo? Che tipi di mondo ci sono, e come sono costruiti?<sup>256</sup>

Naturalmente, com'è facile intuire, gli interrogativi si accavallano nella mente di chi legge *Labilità* senza seguire un rigido ordine preconstituito: il cambiamento avviene gradualmente, a mano a mano che la dimensione dell'universo finzionale si radica sempre più in profondità nel romanzo.

---

<sup>254</sup> B. McHale, *Postmodernist fiction*, London – New York, Routledge, 1987. Le riflessioni che seguono sui concetti di dominante epistemologica e ontologica secondo McHale sono tratte da V. Re, A. Cinquegrani, *L'innesto*, pp. 23-27.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>256</sup> *Ibidem*.



## Mondo-versioni e verità

Tornando all'esempio citato, quando il lettore di *Labilità* realizza che l'incontro tra lo Scrittore e Silvestro è avvenuto in un mondo altro, andranno definitivamente in crisi le certezze elaborate sino ad allora. Se Starnone fonde e confonde reale e immaginario sino al punto da rendere lo Scrittore inerme dinanzi alle sue stesse visioni, il lettore deve necessariamente adottare una nuova ottica sui mondi descritti.

Come ricorda Valentina Re citando Nelson Goodman, asserire che questo nostro mondo è più reale di un altro "è largamente una questione di abitudine".<sup>257</sup> Un approccio fecondo a *Labilità* potrebbe essere, allora, quello di adottare il punto di vista espresso dal filosofo americano relativamente alla questione delle mondo-versioni.

Nella prefazione al saggio di Goodman *Vedere e costruire il mondo*, scritta dal filosofo contemporaneo Achille Varzi, leggiamo infatti che

la tesi di fondo del libro [...]: non c'è *un* mondo; ci sono *tanti* mondi, nessuno dei quali onnicomprensivo. [...] C'è un mondo per ogni versione e visione che se ne dà nelle diverse teorie scientifiche, nelle opere di artisti e narratori differenti [...] e così via.<sup>258</sup>

Tutte queste mondo-versioni, specifica Varzi, sono di pari dignità in quanto ognuna di esse può essere considerata valida o comunque significativa:

i mondi che ne derivano hanno lo stesso grado di realtà: nessuno può arrogarsi il diritto esclusivo al titolo di «mondo reale», nessuno può pretendere di essere *il* mondo a cui le diverse versioni si riferirebbero con linguaggi e modalità differenti.<sup>259</sup>

Se facciamo nostra quest'ottica e la applichiamo a *Labilità*, non bolleremo come secondarie le mondo-versioni provenienti dalla mente dello Scrittore e non considereremo il suo quotidiano un riferimento guida per stabilire cosa è reale e cosa non lo è.

---

<sup>257</sup> N. Goodman, *Ways of Worldmaking* (1978), *Vedere e costruire il mondo*, trad. di C. Maretti, Bari, Laterza, 1988, p. 23 in V. Re, A Cinquegrani, *L'Innesto*, p. 57.

<sup>258</sup> A.C. Varzi, "Mondo-versioni e versioni del mondo", Department of Philosophy, Columbia University, prefazione a: N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, trad. di C. Marletti, seconda edizione, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. vii–xxiv. Disponibile in pdf sul sito [http://www.columbia.edu/~av72/papers/Goodman\\_2008.pdf](http://www.columbia.edu/~av72/papers/Goodman_2008.pdf), p. 2, cons. il 14/08/15.

<sup>259</sup> *Ivi*, p. 3.

Il pericolo implicito nell'idea che «le diverse mondo-versioni non sono necessariamente versioni *del* mondo»,<sup>260</sup> come aveva a suo tempo obiettato Quine, sta ovviamente nel problema del vero. Se le mondo-versioni di *Labilità* rivendicano tutte la stessa importanza, ha ancora senso parlare di una verità dell'autore? Certamente sì, dal momento che secondo Goodman:

Anche se costruiamo mondi fabbricando versioni [...] non costruiamo un mondo mettendo insieme dei simboli a caso, non più di quanto un carpentiere costruisca una sedia mettendo insieme a caso dei pezzi di legno<sup>261</sup>

È proprio nei mondi costruiti dal protagonista che va allora ricercata l'unica verità che per noi ha ragione d'essere, quella ultima della scrittura.

## Usi modali dell'imperfetto

Difficile attuare il controllo  
attorno i miei occhi c'è nebbia  
i contorni si fanno imprecisi...  
ho già scordato la mia dimensione  
e forze sconosciute mi strappano da  
me...  
l'esotomia, l'IBM-azione, de-cloro-de-  
fenilchetone,  
essedi-etilizzazione han dato vita alla  
programmazione.  
X I uno uguale ad A  
per seno Omega T  
X I due uguale ad A per seno Omega  
T più Gamma.

F. Battiato, "Fenomenologia", 1972.

Generalmente nella nostra lingua il tempo imperfetto viene utilizzato per indicare un'azione passata non completamente compiuta (e come tale quindi "imperfetta"), un'azione che si ripete con frequenza oppure per designare un'azione duratura.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> *Ivi.* p. 6.

<sup>261</sup> N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, p. 111, cit. in A.C. Varzi "Mondo-versioni e versioni del mondo", p. 6.

<sup>262</sup> Gli esempi che seguono sono tratti dal volume di racconti *Apparenze*, a c. di B. Berni, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

- Non *riusciva* affatto a collegare se stesso all'immagine di qualcuno di cui si avesse nostalgia.
- *Ci tingevamo* i capelli, neri bianchi o rossi, e *ci vestivamo* attillati, di gomma e pelle. Le calze delle ragazze *erano* a brandelli e *arrivavano* a metà coscia, e così *doveva* essere.
- *Faceva* freddo. I rami *gocciolavano* e *si sentiva* scricchiolare dal profondo della boscaglia buia.<sup>263</sup>

L'imperfetto però può avere anche «funzioni di tipo modale» i cui utilizzi spaziano «dalla realtà all'irrealtà, dalla possibilità al controfattuale».<sup>264</sup>

Più precisamente, secondo Pier Marco Bertinetto, l'imperfetto con funzione modale è caratterizzato dal fatto di «operare una sorta di traslazione dal mondo reale in un altro, frutto di immaginazione (o di supposizione) da parte del locutore»<sup>265</sup> Tra gli usi modali più interessanti dell'imperfetto rientrano senz'altro l'imperfetto onirico e l'imperfetto ludico.

L'imperfetto onirico viene normalmente utilizzato per raccontare fantasie immaginarie o descrivere sogni che per loro natura non possono avere una precisa collocazione temporale, come fa lo Scrittore nel descriverci una percezione che poi scopriremo appartenere ad un sogno:

Io stesso non mi ricordavo più che forma avessi, se mai ne avessi avuta una. Ero un sentimento, nient'altro: mi sentivo disteso a galla sull'acqua. Forse sono ancora dentro Nadia [...] forse sono diventato sperma, umori suoi e miei, saliva, corpo-schiuma.<sup>266</sup>

curiosamente simile, tra l'altro, all'incipit di questo altro sogno di scrittore, quanto meno per i richiami al magma indifferenziato della creazione:

All'inizio non ero da nessuna parte eppure c'ero. Non sentivo niente, non avvertivo niente [...] "Ho capito sono l'oceano!" Mi sono detto. "E questi sono i miei movimenti ciechi, flussi, correnti, le maree..."<sup>267</sup>

<sup>263</sup> M. Pryds Helle, "Lauritz Kollerup Rosenvinge", p. 187; N.M. Aidt, "Come volano gli angeli", p. 76; S. Holm, "La caccia", p. 43 in *Apparenze*, cors. miei.

<sup>264</sup> Cfr. Enciclopedia Treccani online dell'italiano, ed. 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/imperfetto\\_%28Enciclopedia\\_dell'Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/imperfetto_%28Enciclopedia_dell'Italiano%29/), s.v. "imperfetto", cons. il 10/10/15.

<sup>265</sup> P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze, Accademia della Crusca, 1986, p. 368.

<sup>266</sup> D. Stamone, *Labilità*, p. 240, cors. mio.

Bertinetto osserva che l'imperfetto onirico viene utilizzato dal parlante che rievoca il sogno in modo analogo a quanto farebbe uno scrittore «per tratteggiare gli sfondi di una situazione, o le necessarie premesse di un racconto».<sup>268</sup> Parimenti appare evidente che questo impiego modale dell'imperfetto abbia la finalità di «marcare il trapasso dal piano della realtà a quello dell'irrealtà».<sup>269</sup>

È l'imperfetto ludico, però, a rivestire un ruolo primario nella narrazione di *Labilità*. Vediamo in che modo nel prossimo paragrafo.

### **Per una grammatica della fantasia: l'imperfetto ludico**

La lingua italiana registra frequentemente l'utilizzo dell'imperfetto ludico; in particolare, lo si può osservare nella esperienza quotidiana nei giochi di simulazione o di ruolo dei bambini.

Il protagonista di *Labilità* sembra molto interessato a questo uso modale dell'imperfetto. Un giorno, passeggiando su una spiaggia deserta, lo Scrittore scorge due bambini urlanti che puntano delle canne appuntite alla gola di un terzo, accovacciato sulla sabbia. Resosi conto di trovarsi sulla scena di un gioco avventuroso, lo Scrittore pone allora delle domande ai bambini:

"Questi erano coltelli?" chiesi sinceramente interessato alla natura delle canne aguzze.  
[...]

"E lui *era morto*?" chiesi accennando al bambino.

I due armati fecero di sì, il piccolo inerme scosse violentemente la testa. [...] Si divincolò rabbiosamente, disse:

"Non *ero morto*". [...]

"Forse lui *era* un prigioniero?" azzardai.

"Non *ero* un prigioniero" negò il bambino tornando a divincolarsi.<sup>270</sup>

Per meglio comprendere le dinamiche di utilizzo dell'imperfetto ludico e comprendere eventuali analogie con determinati usi di questo tempo verbale in un contesto narrativo, si ritiene opportuno prendere in esame lo studio linguistico condotto sull'argomento da

---

<sup>267</sup> A. Moresco, *Canti del Caos*, prima parte, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 14, cors. mio.

<sup>268</sup> P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, p. 369.

<sup>269</sup> *Ibidem*.

<sup>270</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 100, cors. mio.

Maria Giuseppa Lo Duca. Tale indagine si svolge su un campione di bambini tra i tre anni e mezzo e i dieci anni e mezzo, appartenenti a un ambiente socio-culturale medio-alto.<sup>271</sup>

In modo analogo allo Scrittore protagonista di *Labilità*, Lo Duca interagisce con più bambini all'interno di situazioni di gioco diversificate. Dai risultati dell'analisi di Lo Duca, l'imperfetto risulta prevalere nettamente sulle altre forme verbali utilizzate dai bambini; a spiegazione di questo, la studiosa adduce la necessità da parte dei bambini di stabilire le istruzioni di gioco:

l'IMP [imperfetto] soddisfa tutte le funzioni normalmente assolte dalle IG [istruzioni di gioco]: propone o ridefinisce i ruoli cui i diversi partecipanti al gioco dovranno attenersi; fissa caratteristiche dei personaggi e/o dell'ambiente; programma o cancella sequenze di gioco.<sup>272</sup>

L'imperfetto ludico è, insomma, proprio «quel bellissimo "imperfetto" che i bambini usano per cominciare un gioco», di cui parla Rodari nella *Grammatica della fantasia*:

- Io ero la guardia, e tu scappavi  
- Tu gridavi...<sup>273</sup>

Rodari definisce questa tipologia di imperfetto individuata da Lo Duca imperfetto «fabulativo».<sup>274</sup> Secondo lo scrittore piemontese tale forma verbale presenta, infatti, una stretta comunanza con la fiaba perché viene utilizzata dai bambini ogni qualvolta essi stanno per entrare in un mondo immaginario. Per tale motivo l'imperfetto fabulativo è visto concepito come un tempo che segna un passaggio di stato, dalla realtà alla fantasia, come un tempo liminare:

Quell'imperfetto, figlio legittimo del «c'era una volta» che dà il via alle fiabe è poi un presente speciale, un verbo per giocare [...]. Quando il bambino dice «io ero» [...] cambia scena.<sup>275</sup>

---

<sup>271</sup> M.G. Lo Duca, "Imperfetto ludico ed altri tempi: una prospettiva testuale" in *From Pragmatics to Syntax. Modality in second language acquisition*, a c. di A. Giacalone Ramat e G. Crocco Galéas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 173-193.

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>273</sup> G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 116.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>275</sup> *Ivi*, pp. 188-189.

Infatti, secondo Rodari, l'imperfetto utilizzato in questo modo

è il segnale che l'attesa è finita, il «tâtonnement» sta per prendere la forma di un gioco. Il verbo stabilisce la distanza tra il mondo preso per sé, com'è, e il mondo trasformato in simboli per il gioco.<sup>276</sup>

Ritornando all'analisi linguistica di Lo Duca, la studiosa rileva inoltre che le istruzioni di gioco declinate all'imperfetto non si limitano ad una fase iniziale di gioco, ma «interrompono spesso l'azione ludica»<sup>277</sup> segnalando quindi continui spostamenti sul piano della realtà. Non a caso Bertinetto chiama l'imperfetto ludico «stipulativo»:<sup>278</sup> il suo utilizzo pratico finalizzato a stabilire le regole dei giochi non passa certamente inosservato.

Verosimilmente a quanto riteneva Rodari, alcuni studiosi come Francesco Antinucci e Ruth Miller abbracciano l'idea che l'utilizzo da parte del bambino dell'imperfetto ludico deriverebbe proprio dalla frequente presenza di quest'ultimo tempo all'interno delle favole «che sono il primo tipo di finzione 'letteraria' con cui i bambini entrano in contatto».<sup>279</sup>

Agli occhi del bambino l'imperfetto sarebbe quindi il tempo ideale per contrassegnare l'irrealtà e non, come a prima vista la grammatica potrebbe indurci a credere, semplicemente per segnalare il passato:

Our claim with the respect to the child's linguistic development is that the first instances of the imperfect form mark linguistically the cognitive distinction of pretend world vs. real world<sup>280</sup>

A differenza dei due ricercatori, Lo Duca non sembra suffragare però l'ipotesi di «un'origine diciamo così letteraria» dell'imperfetto ludico. La studiosa giustifica infatti la predilezione da parte dei bambini nell'uso dell'imperfetto soprattutto con la «flessibilità aspettuale»<sup>281</sup> che lo contraddistingue: l'imperfetto, cioè, possiederebbe

---

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>277</sup> M.G. Lo Duca, "Imperfetto ludico ed altri tempi", p. 178.

<sup>278</sup> P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, p. 370.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> «In considerazione dello sviluppo cognitivo del bambino, è nostra convinzione che i primi esempi di utilizzo dell'imperfetto contrassegnino linguisticamente la distinzione cognitiva tra mondo della fantasia e quello della realtà». F. Antinucci, R. Miller, "How children talk about what happened" in *Journal of child language*, vol. 3, n. 2, Giugno 1976, p. 186, trad. mia.

<sup>281</sup> M.G. Lo Duca, "Imperfetto ludico ed altri tempi", p. 175.

un'elasticità tale da prestarsi a marcare un'azione di natura sia imperfettiva che perfettiva (che invece richiederebbe l'utilizzo di altri tempi come il passato prossimo o remoto).

Nell'esempio citato da *Labilità* in precedenza<sup>282</sup> lo Scrittore ricorre ad un trapassato prossimo per esprimere l'aspetto perfettivo della condizione immaginaria dell'"essere morto":

"E lui *era morto*?" chiesi accennando al bambino. [...]  
"Non *ero morto*".<sup>283</sup>

Il ricorso al trapassato prossimo in un contesto dominato dall'imperfetto ludico è frequente nei giochi di simulazione, come dimostra Lo Duca, utilizzando un esempio del tutto analogo a quello del nostro romanzo:

Così Marco [...] dopo aver simulato una lotta con l'avversario, si butta a terra esclamando: *ero morto*!<sup>284</sup>

La studiosa è d'accordo nell'asserire che, in casi come questi, il trapassato prossimo risponda al bisogno di segnalare la compiutezza di un'azione. In una grammatica della fantasia non è escluso, tuttavia, che il participio passato "morto" possa fungere da aggettivo mentre l'ausiliare "ero" «riconderebbe il PPF [piuccheperfetto, ovvero trapassato prossimo] nell'ambito dell'IMP [imperfetto ludico]». <sup>285</sup> Questo utilizzo del trapassato prossimo farebbe capire al destinatario della comunicazione che l' "essere morto" è condizione che si verifica all'interno del contesto del gioco.

In conclusione, ciò che appare più significativo in relazione all'analisi di *Labilità* è che l'imperfetto ludico venga utilizzato chiaramente dai bambini con lo scopo di marcare lo slittamento da un piano della realtà ad un piano cosiddetto finzionale; ed è con questa stessa finalità che esso ricorre nel romanzo, vediamo ora come.

---

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>283</sup> V. p. 141 e relativa nota 270 di questa relazione.

<sup>284</sup> M.G. Lo Duca, "Imperfetto ludico ed altri tempi", p. 189.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 188.

## Io ero, tu eri: il gioco dell'imperfetto

Non c'è opposizione tra te e la realtà: ne fai parte, perciò non è necessaria alcuna lotta, alcun conflitto, alcun antagonismo con la natura. Devi usare la natura, devi usare qualunque cosa tu sia per andare oltre.

Osho Rajneesh, *Il libro dei segreti: discorsi su Vijnana Bhairava Tantra*.

La dialettica tra piani – mondi, potremmo dire – diversi è parte fondante dell'esperienza di vita e di scrittura del protagonista di *Labilità*.

La scrittura sembra essere la naturale prosecuzione dei giochi dell'infanzia:

"Più passano gli anni," mormorai, "più non so scrivere che così."

"Così come?"

"Come quando giocavo da bambino, sai quei giochi in cui ti assigni un ruolo, poi assigni ruoli agli altri tuoi compagni, e dopo ti smarrisci, ti dimentichi di te."<sup>286</sup>

L'imperfetto ludico, marca grammaticale dei giochi di un tempo mai dimenticato, ritorna prepotentemente nelle riflessioni dello Scrittore:

Mi tornò in mente l'imperfetto che serviva ad assegnare i ruoli prima del gioco: *Io ero, tu eri*. [...] Era quel tempo che ci permetteva un continuo diventare altro, pur essendo noi [...] Bastava pronunciare *io ero* e tutto si sformava e si riformava a piacimento, senza misura.<sup>287</sup>

La chiave sta proprio nell'idea del trasformarsi mantenendo se stessi, che è proprio ciò che accomuna il gioco all'esperienza dello scrittore, quel «vivere mille vite» di cui si è già parlato altrove.<sup>288</sup>

Per lo Scrittore l'imperfetto è il tempo ideale per esprimere la potenzialità dell'atto creativo implicito nel gioco e nella scrittura; l'ambiguità aspettuale dell'imperfetto – si è detto nel precedente paragrafo – grammaticalizza proprio la presenza di questo enorme potenziale:

---

<sup>286</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 234.

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 51

<sup>288</sup> V. il par. "Voyeuris mo, esibizionis mo e brama di mille vite" a pp. 54-56 di questa relazione.



L'imperfetto consentiva di liberare dalle parole un'illimitata energia materializzatrice. [...] Era un tempo che non riesce mai davvero a compiersi. Un garbuglio che ha il sigillo del passato, ma anche il cuore del presente, lo stesso che batte nel futuro.<sup>289</sup>

Analogamente Lo Duca osserva che la «dimensione temporale» dell'imperfetto ludico «risulta sospesa in questi tipi particolari di contesti»<sup>290</sup> all'interno dei quali esso assume piuttosto «una sfumatura di futuro imminente».<sup>291</sup>

Ricordi dell'infanzia, visioni del presente e scrittura si mescolano nello Scrittore in un tutt'uno omogeneo, spesso indistinto. Egli rincorre di sua volontà sensazioni e percezioni sino a smarrire i contorni del sé e dell'altro da sé, come accade in effetti ai bambini impegnati nei giochi di simulazione. Mentre il bambino non si cura, tuttavia, delle conseguenze dello smarrimento della propria identità, lo Scrittore vuole invece portare alla luce il meccanismo attraverso cui la sua mente genera la commistione dei livelli di finzione e di realtà, che egli avverte alle origini della propria vocazione a scrivere.

Lo Scrittore dunque seziona, sviscera, indaga su ogni singola percezione che lo ha portato a votarsi anima e corpo alla scrittura. Visioni di ogni genere, spesso legate ad un mondo immaginario, segnano i momenti più significativi della sua esistenza.

Nel rievocare le sue prime esperienze sessuali lo Scrittore ci parla dell'incontro con Franz Kafka, insistendo su dettagli crudi e raccapriccianti:

Chiavai quella volta anche in compagnia di Franz Kafka. Lui si mise in un angolo della grande stanza vuota con la bionda e io al capo opposto con Tina. [...] Detestai la ragazza [...] Desiderai invece la donna bionda di Kafka. [...] Lui la incalzava [...] ma sul culo intanto gli stava accadendo qualcosa [...] metteva pustole marroni orlate di rosso [...] Guardavo quelle piaghe e non potevo sopportarle<sup>292</sup>

L'imperfetto ludico ci dà conto però della dimensione immaginativa in cui tutto avviene e nella quale lo Scrittore una volta di più smarrisce se stesso diventando Kafka:

---

<sup>289</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 51.

<sup>290</sup> M.G. Lo Duca, "Imperfetto ludico ed altri tempi", p. 182.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 90.

*Ero Kafka, ero la stanza, ero lei e non potevo sopportare che la pelle mi si stesse guastando e che per contagio guastassi anche quella donna attraente.*<sup>293</sup>

Questa è solo una delle mille fantasticherie, delle plurime visioni che costituiscono la materia prima di *Labilità*. A tal proposito, non possiamo fare a meno di notare come nelle varie epoche sia mutato il nostro modo di approcciarci alla terminologia del fantastico: ad esempio, mentre un tempo Hegel distingueva il lavoro dell'*immaginazione* da quello della *fantasia*, considerando il primo opera di un'intelligenza [...] riproduttiva<sup>294</sup> e il secondo espressione di un impulso creativo di livello più elevato, oggi utilizziamo i due vocaboli in modo pressoché indifferenziato.

L'epoca attuale non sembra cogliere una differenza in termini qualitativi tra *fantasia* e *fantasticheria* come faceva invece a più riprese Elémire Zolla in *Storia del fantasticare*.<sup>295</sup> L'autore francese di fatto condannava come sintomo di malattia romantica la fantasticheria, reputandola nociva quanto «il grillotalpa ai coltivi», perché troppo distante dalla realtà;<sup>296</sup> secondo Zolla i testi religiosi, persino le stesse fiabe invitano «a non trastullarsi con le facoltà immaginative». <sup>297</sup> Lo scrittore, l'umanità intera, può dunque ricorrere alla propria fantasia solo a patto di disciplinare – come predicava Pitagora – la propria mente e i propri sogni, concentrandosi sul presente.

Non sappiamo come la questione del rapporto tra fantasia e fantasticheria si evolverà in futuro; ciò che pare certo è che oggi lo scrittore si sente autorizzato ad inseguire una visione sino a dove essa vuole condurlo. In modo analogo, il critico sembra piuttosto avere la priorità di afferrare il nucleo originario di un'immagine (come dimostrano certe analisi moderne di ispirazione psicoanalitica), di svelarne il meccanismo, di comprendere se essa è efficace o meno ovvero se funziona nell'economia del testo, se si integra in modo coerente con le altre immagini rappresentate.

Tornando all'analisi della visione poc'anzi descritta in *Labilità*, osserviamo che gli slittamenti da una dimensione all'altra non sono affatto conclusi:

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, cors. mio.

<sup>294</sup> G. Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 168

<sup>295</sup> *Ibidem*.

<sup>296</sup> E. Zolla, *Storia del fantasticare*, Bompiani, Milano, 1964, p. 8

<sup>297</sup> *Ivi*, p. 27.

Mi *concentravo* per cancellare le pustole dalle natiche e non ci *riuscivo*. [...] E la donna bionda *acquistava* dettagli [...] *assomigliava* a Nadia Zanò.  
Mi svegliai di soprassalto incredulo [...] Mi ero addormentato?<sup>298</sup>

Dalla *rêverie* iniziale si è passati ad una dimensione onirica sempre più vicina alla realtà; ed anche l'imperfetto non è più quello dei giochi, bensì quello che caratterizza i sogni.

## Una riflessione sulla letteratura

Il protagonista in più di un'occasione si rende conto che la scrittura esonda dai propri stessi argini:

Mi accorsi che formulavo frasi come se scrivessi. Scrivevo anche quando materialmente non scrivevo.<sup>299</sup>

scrivevo persino senza scrivere ormai, scrivevo dormendo, tutto ciò che accadeva mi pareva che accadesse solo per essere scritto sotto forma di racconto<sup>300</sup>

Le riflessioni del protagonista hanno sempre, infatti, una forma narrativa; si fanno naturalmente racconto fondendosi con la realtà a mano a mano che si svolgono, al punto che non riconosciamo più l'una dall'altra.

Accanto alla realtà e alle riflessioni trovano spazio naturalmente anche le reminescenze dello Scrittore. A questo proposito un personaggio secondario della storia, il medico di famiglia, afferma qualcosa di significativo, qualcosa che a posteriori appare importante per comprendere il meccanismo su cui si regge la letteratura:

Del passato [...] abbiamo solo un'impressione. I ricordi raccontati per filo e per segno non esistono, sono finzioni di voi scrittori.<sup>301</sup>

Ecco spiegato il motivo per cui la letteratura è finita col diventare «uno scandalo inesauribile».<sup>302</sup> Nemmeno i ricordi possono sfuggire all'invenzione: la letteratura

---

<sup>298</sup> D. Starnone, *Labilità*, p. 91, cors. mio.

<sup>299</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. 218.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. 227.

ripudia l'idea di una totale sottomissione al giogo della realtà, preferendo altre strade per esprimere la propria verità, come anche *Labilità*, in ultima istanza, dimostra.

---

<sup>302</sup> G. Manganelli, *Letteratura come menzogna*, p. 217.

# *Revolvere Revolver*

## **Piccola premessa**

Nella nostra epoca le *major* diventano sempre più abili nello scovare autori promettenti, ma questo non dovrebbe impedire al singolo lettore di seguire individualmente anche un proprio personale percorso di conoscenza. Per effetto della «divisione sociale del sapere»<sup>1</sup> ci rivolgiamo in ogni ambito – com'è giusto – a chi è più competente di noi. Eppure, si ritiene che assecondare il demone della ricerca per lo meno nell'ambito della cultura e delle arti, non possa che giovarci e contribuire a fare di noi dei lettori, dei "consumatori" di immagini e parole sempre più consapevoli e sempre meno passivi.

L'obiettivo di questa analisi è dimostrare come in Italia vi sia una corrente sotterranea di scrittori meritevoli di essere letti, accolti e valorizzati su tutto il territorio, accanto a nomi più importanti della letteratura italiana.

La scelta di occuparsi di un autore meno conosciuto vorrebbe essere vista per quello che è: un modo per riconoscere e dare spazio al fermento letterario che anima la nostra epoca, in cui molti si cimentano con la scrittura, seppur con obiettivi (e risultati) diversi. Senza nulla togliere – come si diceva – ai grandi nomi della letteratura che tali rimarranno.

## **Lettori o consumatori?**

Carlo Bordini all'interno di un intervento di qualche anno fa<sup>2</sup> si interroga sul fatto se sia ancora possibile tracciare una netta linea di demarcazione tra il lettore di saggi e opere in qualche misura impegnate e il lettore di letteratura cosiddetta d'evasione. Come

---

<sup>1</sup> U. Eco, *Six walks in the fictional woods* (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 109. Cfr. anche il concetto di «divisione del lavoro linguistico» in H. Putnam, *Representation and Reality* (1988), *Rappresentazione e Realtà*, trad. di N. Guicciardini, Milano, Garzanti, 1993, p. 47.

<sup>2</sup> C. Bordini, "Il lettore tra consumo e rifiuto" in *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*, a c. di M. Bortignon, K. Darici, S. Imperiale, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 47-51, [http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload\\_pdf/Innesti\\_1.pdf](http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload_pdf/Innesti_1.pdf), cons. il 26/01/16.

l'autore sottolinea, infatti, l'attuale situazione letteraria vede una sovrabbondanza di testi costretti «nello stesso spazio culturale di massa»<sup>3</sup> in una fase storica in cui però è il mercato a dettare legge in senso assoluto.

La letteratura a scopo d'intrattenimento per lungo tempo è stata definita «di consumo», in perfetto accordo con le riflessioni di Adorno relative al concetto di «industria culturale».<sup>4</sup> Sotto la definizione di letteratura d'evasione venivano fatti rientrare infatti prodotti di qualità dubbia, una sorta di "usa e getta" i cui destinatari esclusivi erano le masse popolari. Una cultura che promuove questo tipo di letteratura per il popolo ne interpreta lo svago come una necessità di rinfrancare lo spirito al fine di produrre meglio e di più una volta riprese le normali attività lavorative; è per tale motivo che Carlo Galli parla di industria culturale come espressione di «una cultura 'funzionale al sistema' anche quando trasgressiva»,<sup>5</sup> una sorta di *panem et circenses* in chiave moderna col fine ultimo di ottimizzare il rendimento individuale. Se evadere significa mettere il cervello in stato di quiescenza, l'industria culturale non può rappresentare a tutti gli effetti che «la degradazione della cultura».<sup>6</sup>

Bodoni, però, giustamente rileva che in un'epoca come l'attuale in cui l'originaria separazione tra letteratura di alto livello e letteratura di consumo è divenuta sempre più marginale<sup>7</sup> anche la casa editrice più importante

non pubblica più soltanto romanzi di qualità, ma cerca di garantirsi un vasto pubblico anche con prodotti facilmente vendibili<sup>8</sup>

Le leggi di mercato – come si diceva – imperano ovunque e la letteratura non fa certo eccezione. C'è anche però una buona notizia: dal momento che la linea di demarcazione tra i livelli non è più così netta i romanzi d'intrattenimento possono oggi «nascondere vere sorprese».<sup>9</sup> Bodoni ricorda, infatti, che i pregiudizi di oggi nei confronti dei romanzi d'evasione, in passato colpivano indiscriminatamente la letteratura di genere

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 48. Cfr. "L'industria culturale. Quando l'illuminismo diventa mistificazione di massa" in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944) *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010, pp. 126-181.

<sup>5</sup> M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Introduzione di Carlo Galli, pp. XVI-XVII

<sup>6</sup> *Ivi*, p. XVI. Oggi un buon esempio di sottoprodotto culturale integrato al sistema potrebbe essere il cinepanettone che ogni anno registra record di incassi e presenze.

<sup>7</sup> C. Bodoni, "Il lettore tra consumo e rifiuto", pp. 48-49.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

come quella fantascientifica considerata, a torto, di livello inferiore.<sup>10</sup> In un orizzonte più ampio vengono in mente i preconcetti di un tempo legati al fumetto o di cui la videoludica ancora oggi non si è completamente liberata, nonostante gli altissimi livelli raggiunti. Non si tratta forse soltanto di giudizi a priori: «lo snobismo è una grave malattia dell'anima» scriveva Proust;<sup>11</sup> anche la cultura talvolta ne soffre.

Oppure il problema è un altro: conta ancora la presenza di un messaggio importante o di un insegnamento morale ai fini del giudizio dell'opera? Malabaila, in veste di scrittore e certamente anche di direttore editoriale<sup>12</sup> risponde così:

Personalmente sono molto scettico nei riguardi della narrativa contemporanea che si vuole arrogare un ruolo morale o educativo. Forse aveva un senso nel passato, ma oggi chi legge vuole sentirsi libero di trarre le conclusioni che preferisce, senza essere catechizzato dall'autore. Spesso alle presentazioni mi sento rivolgere questa domanda: "Ma tu, con questo libro, che messaggio volevi lanciare?". E io rispondo che, come diceva qualcuno, se avessi voluto lanciare un messaggio, avrei scritto un telegramma.<sup>13</sup>

Ciò che secondo Malabaila è davvero importante in un romanzo è dunque che la storia funzioni. Romanzi e racconti, prosegue il nostro, devono anzitutto essere «credibili»<sup>14</sup> e catturare l'attenzione del lettore al punto da lasciare una profonda traccia nei suoi pensieri, una traccia che non si cancella nemmeno a lettura terminata. A prescindere da qualsiasi messaggio l'autore volesse trasmettere, quindi, anche tra le righe.

## Un dio bambino

Uno degli aforismi più noti di Oscar Wilde sull'attività dello scrittore recita così:

Per tutta la mattinata ho lavorato all'abbozzo di una mia poesia, e ho tolto una virgola. Nel pomeriggio l'ho rimessa al suo posto.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> «Le snobisme est une maladie grave de l'âme, mais localisée et qui ne la gêne pas tout entière.» Lo snobismo è una grave malattia dell'anima, ma circoscritta e che non la guasta completamente. Trad. mia. M. Proust, *À la recherche du temps perdu; La prisonnière* (1923), *Alla ricerca del tempo perduto; La prigioniera*, Testo originale disponibile online:

[http://www.larecherche.it/public/librolibero/La\\_Prigioniera\\_di\\_Marcel\\_Proust.pdf](http://www.larecherche.it/public/librolibero/La_Prigioniera_di_Marcel_Proust.pdf), marzo 2014, p. 33, cons. il 27/01/16.

<sup>12</sup> Dal 2007 Andrea Malabaila è direttore editoriale ed editor di "Las Vegas", <http://www.lasvegasedizioni.com/>, cons. il 07/02/16.

<sup>13</sup> F. Novello, *Intervista ad Andrea Malabaila*, 2 febbraio 2016.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> O. Wilde, *Detti e aforismi*, trad. di A. Rossatti, S.L., Bur, 2013, ed. digitale, p. 135.

Tralasciando l'amore per i paradossi, questa affermazione svela un'importante verità sulla scrittura ben nota agli addetti ai lavori: spesso scrivere è frutto di un'attività assai lenta e meticolosa che comporta continui ripensamenti e revisioni, fasi di riscrittura, cambiamenti nella forma e nel contenuto. Il dettaglio più trascurabile si rivela dannatamente importante: lo scrittore è chiamato a decidere continuamente del narrabile – del futuro dei propri personaggi, ad esempio – come dell'indescritto, del mondo invisibile che si dà per presupposto. Sappiamo bene che la decisione del narratore di accompagnare con lo sguardo un personaggio piuttosto di un altro in un determinato passaggio narrativo può condizionare tutto lo sviluppo dell'opera: lo scrittore non può prendere alla leggera nessuna delle proprie scelte anche se, in qualche modo, deve anche lasciare alla scrittura il tempo di fluire, di maturare da sé dopo averla lasciata sedimentare tra le pieghe del proprio mondo interiore perché essa possa scorrere liberamente.

Nel mio precedente studio su *Revolver*<sup>16</sup> sottolineavo come la gestazione del romanzo fosse stata travagliata, come il testo fosse stato oggetto di continue revisioni e riscritture a detta dello stesso Malabaila, il quale avrebbe impiegato oltre dieci anni per portarlo a compimento.<sup>17</sup> Perché alcuni romanzi si scrivono quasi da sé, in brevissimo tempo e altri invece assomigliano di più ad un percorso ad ostacoli, irto di blocchi e ripensamenti? L'urgenza del dire è certamente un fattore importante nella scrittura, ma non è certo l'unico a condizionarne i tempi. Piace pensare che tutte le azioni da noi compiute, anche quelle che si svolgono all'interno di mondi immaginari e di creazione artistica, siano il frutto di precise scelte. Non sempre però queste scelte sono accompagnate – si crede – dalla consapevolezza: spesso lo scrittore non è in grado di predire con esattezza dove la scrittura voglia portarlo. Riadattando una bella immagine di Stanislaw Lem, lo scrittore potrebbe essere paragonabile al dio bambino di *Solaris*, un dio imperfetto che matura nel tempo, volubile e dal sapere non assoluto:

Dev'essere un Dio, limitato nella sua onniscienza e onnipotenza, *che sbaglia nel prevedere il futuro delle proprie opere* [...] Questo è un Dio... invalido [...] che si evolve, che [...] cresce e aumenta di continuo la propria potenza prendendo coscienza

---

<sup>16</sup> F. Novello, *Analisi comparata di Revolver di Andrea Malabaila*, 19 giugno 2014, <http://www.andreamalabaila.it/tag/francesca-novello/>, cons. il 27/01/16.

<sup>17</sup> C. Morandini, "Conversazione con Andrea Malabaila", *letteratitudinews*, 8 gennaio 2014 <https://letteratitudinews.wordpress.com/2014/01/08/revolver-di-andrea-malabaila/>, cons. il 27/12/15.



della propria impotenza. Forse [...] è lo stadio primitivo, l'embrione del Dio disperato. Forse la vitalità della sua infanzia supera ancora di troppo la sua intelligenza<sup>18</sup>

Lo scrittore potrebbe essere assimilabile dunque a un dio giovane, talvolta capriccioso e che ancora non è in grado di controllare completamente il proprio potere. Su questo dio la scrittura può, a volte, avere il sopravvento con conseguenze imprevedibili: il caso di un romanzo riluttante a darsi alle stampe e che affligge per anni il suo autore potrebbe essere quindi spiegato in questi termini

L'idea dello scrittore nei panni di un dio, sebbene imperfetto, si sposa bene con l'immagine dell'aura d'oro che lo adombra e che lo rende in qualche modo oggetto di culto o di idolatria.

### ***Revolvere***

È risaputo che l'inizio e la fine di un romanzo – ma vale anche per i film – sono fasi cui si deve dedicare particolare attenzione. Il titolo, però, riveste analogia importanza: è attraverso il titolo che avviene il primo incontro con l'opera; inoltre, una volta terminata la lettura, il titolo sarà il segno che porteremo nella nostra esperienza, che l'opera sia stata di nostro gradimento o meno.

Dal momento che il romanzo è «una macchina per generare interpretazioni»<sup>19</sup> dal punto di vista dello scrittore che non vuole svelarsi troppo il titolo dovrebbe – secondo Umberto Eco – giocare sulle incertezze o essere quanto più neutro possibile, limitandosi per esempio al nome del protagonista. Il titolo del romanzo *Labilità* – di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo – potrebbe voler essere, come abbiamo visto, un gioco di parole tra la "malattia" di cui soffre lo Scrittore protagonista e la capacità di stare al mondo (abilità) professata invece dal suo alter ego Gamurra; in questo caso la scelta di Starnone avvera il principio, sempre di derivazione echiana, secondo cui «un titolo deve confondere le idee, non irreggimentarle».<sup>20</sup>

Per quanto riguarda invece *Revolver*, il titolo si riferisce primariamente al nome del gruppo musicale di cui è leader il protagonista del romanzo, Damon Kidd. Si erano già

---

<sup>18</sup> S. Lem, *Solaris* (1961), trad. di E. Bolzoni, Milano, Mondadori, 1982, pp. 213-214, cors. mio.

<sup>19</sup> U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1984, p. 7.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 8.

evidenziate nel precedente studio le connotazioni relative al contesto musicale in cui il romanzo è inserito:

*Revolver* fa certamente riferimento al settimo album dei Beatles, pietra miliare del rock psichedelico, conosciutissimo per i brani di chitarra registrati al contrario e per sostenere l'utilizzo di droghe a scopo creativo<sup>21</sup>. *Revolving* è però anche il movimento che compie il vinile sul piatto del giradischi, emblema per eccellenza della musica.<sup>22</sup>

A distanza di tempo, tuttavia, l'ipotesi che appare più stimolante – forse perché meno evidente – resta pur sempre quella indicata dal verbo latino *rēvolvĕre*:

uno dei significati di *rēvolvĕre* è quello di un "volgere indietro", di un "narrare di nuovo"<sup>23</sup> che molto ha da dirci rispetto al tornare continuo sulle scelte del romanzo e sulla narrazione da parte dell'autore.<sup>24</sup>

Lo stesso Malabaila – come si è detto – ha reso note nelle interviste le difficoltà legate alla stesura del romanzo. Analogamente Andrea, il narratore di *Revolver* con cui Malabaila condivide il nome e parte della propria biografia secondo i canoni dell'*autofiction*, dichiara nell'*incipit*:

Millemila stesure, ripensamenti, riscritture, per poi trovarmi ogni volta qui. [...] Di Damon Kidd e dei suoi *Revolver* so veramente ogni cosa, ormai. [...] Devo liberarmene e il modo più semplice che mi viene in mente è *ripartire ancora una volta da capo*<sup>25</sup>

Si potrebbe obiettare – magari dopo aver interrogato l'autore<sup>26</sup> – che il nesso individuato tra *Revolver* e *rēvolvĕre* non ha avuto influenza alcuna nella scelta del titolo del romanzo. Questo fatto, se anche fosse vero, non inficerebbe però minimamente la validità di quanto rilevato, dal momento che «il testo è lì, e produce i propri effetti». <sup>27</sup> Si è già evidenziato più volte come il lettore, da Roland Barthes in poi, abbia conquistato il

---

<sup>21</sup> The Beatles, *Revolver*, Parlophone, 1966.

<sup>22</sup> F. Novello, *Analisi comparata di Revolver*, p. 21.

<sup>23</sup> Cfr. Dizionario latino a c. di E. Olivetti, s.v. *rēvolvo*, <http://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php>, cons. il 27/01/16.

<sup>24</sup> F. Novello, *Analisi comparata di Revolver*, p. 21.

<sup>25</sup> A. Malabaila, *Revolver*, BookSalad, Anghiari, 2013, pp. 12-14, cors. mio

<sup>26</sup> Un autore contemporaneo vivente, a differenza di un classico, può ribattere a quanto detto da uno studioso (anche mentendo naturalmente). Questo fatto costituisce un valore aggiunto per la critica letteraria che diviene attività meno elitaria e più dialettica

<sup>27</sup> U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1984, p. 10.

diritto di dire la propria sui significati: nell'opera, di fatto, si riscontrano spesso «effetti di senso»<sup>28</sup> a cui l'autore non fa caso durante la gestazione della stessa.

Senza con questo voler giustificare inopportune forzature al testo, si ricorda che uno degli scopi della critica è proprio quello di accogliere e studiare i significati di volta in volta assunti dall'opera agli occhi di chi la legge. Viene da sé che gli "effetti di senso" rilevati in questo modo vadano necessariamente posti a confronto con ciò che l'autore intendeva effettivamente esprimere, in maniera più o meno consapevole.

## Il racconto nel racconto

*Revolver* può essere considerato a tutti gli effetti un romanzo che opera su due livelli narrativi inizialmente distinti ma destinati a congiungersi nella seconda parte del romanzo. Giovanni Battista Tomassini rifacendosi agli studi di Tzvetan Todorov e di Gerard Genette definisce «racconto nel racconto» quelle narrazioni di secondo livello raccontate all'interno della storia principale, solitamente da uno dei personaggi.<sup>29</sup> La «narrazione a cornice»<sup>30</sup>, tipica dei romanzi orientali come le *Mille e una notte*, costituisce uno degli esempi più rappresentativi di racconto nel racconto ma, come ricorda Tomassini, non esaurisce certamente le possibilità espressive di questa modalità narrativa. La struttura battezzata da Todorov a incastro<sup>31</sup> è evidentemente quella che maggiormente pone in evidenza i legami esistenti tra le due linee narrative (quella principale e quella subordinata). Nonostante ciò, è frequente riscontrare nelle opere letterarie la presenza di strutture ibride. Accanto all'incastro Todorov menziona, infatti, l'«alternanza», secondo cui racconto subordinato e racconto principale procedono di pari passo a fasi intervallate e la «concatenazione» in cui invece ad una narrazione ne segue un'altra senza che venga reso esplicito il legame di inclusione dell'una nell'altra.

Tornando al nostro romanzo, era già stato messo in evidenza che

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>29</sup> G.B. Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti di inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 10.

<sup>30</sup> V. Šklovskij, *O teorii prozy* (1925), *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 66.

<sup>31</sup> T. Todorov, "Le categorie del racconto letterario" in R. Barthes et al., *L'analyse structurale du récit* (1966), *L'analisi del racconto*, trad. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1969, pp. 252-253.

Sin dal primo capitolo di *Revolver* è quindi ben chiara una cosa: abbiamo a che fare con un romanzo nel romanzo, strutturato su differenti livelli narrativi.<sup>32</sup>

Per dare conto della struttura dell'opera era stato proposto di tenere distinto un primo livello L1, in cui si osserva il protagonista e narratore Andrea alle prese con la stesura della propria opera e un secondo livello L2 cui, invece, appartengono i personaggi del romanzo di Andrea e all'interno del quale egli stesso si introdurrà nella seconda metà del romanzo.

Stando anche alla suddivisione di Todorov precedentemente illustrata, pare importante evidenziare come nella prima parte del romanzo la struttura non sia ad incastro bensì *alternata*: per tutta la prima metà dell'opera ogni capitolo si occuperà, a turno, di un solo livello narrativo. Unica eccezione: il primo capitolo che, come scritto all'epoca, funge a tutti gli effetti da prologo<sup>33</sup> e in cui viene offerta un'istruzione di lettura importante, appena dopo l'*incipit*:

## SECONDO LIVELLO L2

Si gira nel letto e nel torpore del risveglio mette a fuoco un dettaglio alla volta – chi è, dov'è, cosa ci fa lì, le lenzuola stropicciate, la sera prima. Vede che al suo fianco c'è lui, lo sfiora con una gamba e fa un sospiro forte come per trattenere a fondo quell'attimo. Lui non si muove, prigioniero di incubi che si ripetono ogni notte. [...] Perché lui non è uno qualunque: lui è Damon Kidd, il cantante e leader della più grande band degli ultimi anni, I Revolver.<sup>34</sup>

## PRIMO LIVELLO L1

Sono dubbioso: come *incipit* è il più grosso azzardo della mia carriera.<sup>35</sup>

Il primo paragrafo non intende soltanto voler fornire una sorta di presentazione del romanzo, come scrivevo nella precedente relazione. La chiave di lettura è infatti, più che nelle cinque righe che costituiscono l'*incipit*, in quello spazio grafico già individuato come territorio di confine tra L2 e L1. Lo spazio vuoto tra i due paragrafi ha infatti lo scopo di segnalare *fisicamente* al lettore la presenza di una soglia che separa due diversi universi finzionali. Si delinea pertanto un preciso orizzonte di attese: chi legge può

---

<sup>32</sup> F. Novello, *Analisi di Revolver*, p. 7.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>34</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

ragionevolmente supporre sin dal prologo che i due livelli narrativi mostrati in anteprima siano destinati a confluire. Si tratterà per il lettore di capire come è articolato nel complesso il contratto di lettura e se altre istruzioni come questa, relativa alla presenza di due distinti livelli diegetici, verranno rilasciate nel corso della narrazione.

## Una promiscuità inestricabile

Il lettore accorto non dovrebbe lasciarsi ingannare dalle sfacciate somiglianze che L1 rivendica nei confronti del mondo in cui egli vive. Come si scriveva anche in precedenza a proposito dell'*autofiction*, in queste narrazioni il livello della nostra realtà – chiamiamolo L0 – non entra mai davvero in gioco. Possono esserci analogie, richiami, suggestioni anche notevoli provenienti da L0, ma L1 di fatto è un mondo finzionale, né più né meno di L2. Il gioco dell'*autofiction* attrae soltanto lettori ingenui? Si ritiene di no dal momento che persino la *Recherche* – stando a quanto afferma Alessandro Piperno – deve gran parte della sua fortuna all'«equivoco irrisolto sull'identità del Narratore».<sup>36</sup> E l'opera magna di Proust con i suoi sette tomi non è certamente un libello per vacanzieri. Persino uno scrittore del calibro del premio Nobel Orhan Pamuk, prosegue Piperno, è desideroso di comprendere quanti e quali aspetti di se stesso Proust ritragga nel personaggio di Marcel,<sup>37</sup> non solo – si crede – per una questione di deformazione professionale. Non è quindi, o almeno non è soltanto in nome di una forma di deteriorata morbosità che il lettore si intestardisce a voler decifrare le coordinate dell'Io narrante.

Un analogo discorso può essere naturalmente fatto anche per lo scrittore: la spinta all'*autofiction* non può essere vista soltanto come conseguenza a quel desiderio di vivere mille vite,<sup>38</sup> di cui tanto si è parlato nella prima parte di questa relazione. È dalla notte dei tempi infatti «che gli scrittori si mettono in scena, per cercare una fradicia intimità con il lettore»<sup>39</sup> e l'*autofiction* pare proprio uno degli strumenti più adeguati per creare quell'atmosfera di confidenze attorno al fuoco. Poco importa poi se le confessioni sono

---

<sup>36</sup> A. Piperno, "L'autofiction di Rousseau" in *Corriere della Sera*, 31 marzo 2013, <http://lettura.corriere.it/lautofiction-di-rousseau/>, cons. il 05/01/16.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> V. il par. "Voyeuris mo, esibizionis mo e brama di mille vite" a pp. 54-56 di questa relazione.

<sup>39</sup> A. Piperno, "L'autofiction di Rousseau".

frutto dell'immaginazione dell'autore o, come in molti casi, riadattate alla vita parallela condotta dall'*alter ego*: ciò che conta è la relazione tra chi legge e chi scrive durante la lettura. E quanto più il lettore è persuaso che tra autore e personaggio che ne condivide il nome «ci sia una promiscuità inestricabile»,<sup>40</sup> tanto più la narrazione potrà considerarsi efficace e d'effetto.

Malabaila sembra ottenere facilmente questo clima di familiarità con il lettore; come si aveva già avuto modo di osservare Andrea, il co-protagonista del romanzo (l'altro infatti è Damon Kidd) «con le sue ossessioni di scrittore, è un personaggio che buca la carta per la sottile ironia e la naturale simpatia in grado di ispirare». <sup>41</sup> Un personaggio riuscito quindi – forse quello meglio riuscito del romanzo – al punto da sembrare veritiero e in un certo qual modo verosimile al suo autore, posto che non siamo in grado di distinguere in molti casi gli aspetti appartenenti alla realtà propriamente detta da quelli afferenti esclusivamente al romanzo.

La figura di Damon Kidd potrebbe essere ispirata, almeno in parte, a quella di Damon Albarn, leader dei Blur. Il punto di contatto tra i due è rappresentato dai Beatles: da un lato c'è il *britpop* dei primi album dei Blur<sup>42</sup>, certamente influenzato anche dalle sonorità del celebre quartetto di Liverpool, dall'altro i Revolver che ai Beatles devono – come si è detto – almeno il nome<sup>43</sup>.

Albarn, come Kidd, infatti «ha la voce, il piglio e le "physique du role" del vero leader». <sup>44</sup> Inoltre Albarn è anche il creatore di Stuart Pot, voce e tastiera della band animata dei Gorillaz.<sup>45</sup> Pot sembra molto diverso, sotto ogni aspetto, da Albarn: nonostante ciò, non si esclude che Pot possa essere almeno in parte la proiezione di un altro *Io* di Albarn e quindi, in un certo senso, un suo *alter ego*.

Damon Kidd nasce come personaggio di romanzo e, similmente ad Albarn, dà vita ad un altro personaggio: quello del rocker stereotipato che fonde genio musicale e sregolatezza. Damon Albarn e Damon Kidd condividono quindi il fatto di essere allo

---

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> F. Novello, *Analisi di Revolver*, p. 31.

<sup>42</sup> Ci si riferisce ai lavori più apprezzati da certa critica come "Modern life is rubbish" o "Parklife". Cfr. *Dizionario del pop-rock : blues, elettronica, hip hop, r&b, reggae, soul*, a cura di E. Gentile e A. Tonti, nuova ed. 2002, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, s.v. "Blur".

<sup>43</sup> Cfr. *Enciclopedia rock 1954-2004*, a c. di M. Eufrosini e G. Testani, Roma, Arcana 2004, s.v. "Beatles".

<sup>44</sup> *Dizionario del pop-rock*, s.v. "Blur".

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 161-162. Cfr. anche il forum italiano dedicato alla band <http://gorillaz-italia.forumfree.it/?t=49373360>, 13 luglio 2010, cons. il 29/1/16.

stesso tempo personaggi e autori, in modo analogo – come si vedrà – ad Andrea, il narratore del nostro romanzo.

## Una variazione sul tema del lupo

Anche quando, nel primo capitolo di *Revolver*, Andrea oltrepassa la misura confidando al lettore di aver trascorso «un capodanno a Las Vegas insieme al vero Elvis Presley» o di aver trascorso del tempo con J.D. Salinger,<sup>46</sup> noto a tutti per il suo inoppugnabile riserbo, francamente non viene da pensare che l'intento sia prendersi gioco del lettore, quanto piuttosto riportare sulla scena, in forma diversa, la parabola del lupo posta da Nabokov a fondamento della letteratura, sulla quale ci si è a lungo soffermati nel capitolo precedente.

Sullo scrittore che si tramuta in personaggio di fiction scrive inoltre Alessandro Iovinelli:

la vita di uno scrittore nel momento in cui diventa un racconto biografico non obbedisce più alle leggi della verità storica, ma soltanto a quelle della verità romanzesca.<sup>47</sup>

Qui Iovinelli parlava di racconto biografico, ma a maggior ragione nel caso di un'*autofiction* la vita di uno scrittore può essere stravolta, mutata di segno, abbellita o anche solo parzialmente modificata. Frammenti di realtà e *fiction* confluiscono, infatti, nella scrittura con lo scopo di dare consistenza all'unica verità che conta: quella dell'autore. Del resto, ricorda lo stesso Iovinelli, non possiamo dimenticare la lezione di Freud secondo il quale «la verità è in parte legata all'immaginazione e alla finzione».<sup>48</sup>

## Sotto l'influenza di Ellis

Alla domanda di un'intervistatrice su quali romanzi hanno ispirato *Revolver*, Malabaila risponde:

---

<sup>46</sup> A. Malabaila, *Revolver*, pp. 12-13.

<sup>47</sup> A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, p. 232.

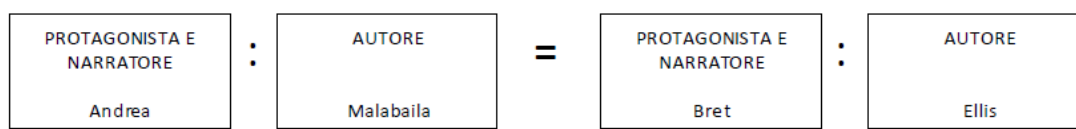
<sup>48</sup> *Ivi*, p. 215.

dal momento che "Revolver" è (anche) una sorta di autofiction, non posso non citare "Lunar Park" di Bret Easton Ellis.<sup>49</sup>

In effetti anche il protagonista di *Lunar Park* è la *summa* di tratti che intuiamo appartenere allo scrittore in carne e ossa ed elementi di finzione; inoltre lo stesso Bret Easton Ellis sottolinea che in questo romanzo

Per la prima volta non scrivo dal punto di vista di uno studente di college drogato o di uno psicopatico di Wall Street o di un modello con la mente vuota, ma dal punto di vista di uno scrittore.<sup>50</sup>

Nominiamo allora Andrea e Bret i rispettivi protagonisti di *Revolver* e *Lunar Park*; Malabaila ed Ellis i relativi autori, in modo tale che al confronto sia evidente la seguente proporzione:



In entrambi i romanzi lo scrittore è protagonista e voce narrante e il suo rapporto con l'autore è regolato dall'*autofiction*. L'analogia, però, non si limita semplicemente a questo: in ambedue le opere, infatti, il primo capitolo spiega come lo scrittore, da produttore di segni, finisce col diventare egli stesso segno. In *Lunar Park* infatti Ellis scrive:

Il libro era corto e di facile lettura («una pasticca nera» come scrisse il «New York Magazine» da consumare in un paio d'ore) [...] e io mi ritrovai etichettato praticamente da tutti come la voce di quella nuova generazione. [...] Ero una storia sexy [...] Ci fotografavano per le riviste di moda [...] Tutte le porte si spalancavano. [...] Le rock-star ci invitavano nel backstage [...] grazie a illimitati rimborsi spese in pratica erano le case editrici a finanziare la nostra dissolutezza [...] E io ero in vetrina.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> F. Cerutti, "Intervistando Andrea Malabaila" in *ArtInTime*, 10 luglio 2013, [www.artintime.it/intervistando-andrea-malabaila/](http://www.artintime.it/intervistando-andrea-malabaila/), cons. il 05/01/16.

<sup>50</sup> G.P. Serino, "Satisfaction #119: il Lunar Park di Bret Easton Ellis" in *Satisfaction2's Blog*, 29 gennaio 2007, <https://satisfaction2.wordpress.com/2007/01/29/satisfaction-119-il-lunar-park-di-bret-easton-ellis>, cons. il 26/01/16.

<sup>51</sup> B. Easton Ellis, *Lunar Park*, trad. di G. Culicchia, Torino, Einaudi, 2005, pp. 4-10, cors. mio.



Analogamente in *Revolver* leggiamo:

Per il secondo romanzo iniziò una contesa – diciamo pure un'asta al rialzo – tra diverse case editrici [...] la critica parlò di "ibridazione", "scapricciata disinvoltura" [...] Questa volta mi tolsi ogni sorta di sfizio. Conobbi persone che mai avrei pensato di conoscere e mi ritrovai in situazioni che non mi sarei nemmeno sognato. [...] incontra quasi tutte le star di Hollywood [...] I troppi soldi e il troppo tutto ebbero lo spiacevole risultato di confondermi su che cosa volessi veramente. Ero ancora uno scrittore o solo una faccia da sbattere in vetrina?<sup>52</sup>

Sia in *Lunar Park* che in *Revolver* viene affrontata da subito la questione dell'autore che, a seguito del successo, si trova ad essere sotto i riflettori. In realtà in *Revolver* questo tema ha una funzione prolettica, in quanto anticipa uno degli argomenti clou del romanzo, ossia l'incapacità del coprotagonista Damon Kidd di distinguere se stesso dal proprio personaggio sul palco.

Entrambi i protagonisti del romanzo vivono – seppur in modo distinto – la condizione dell'essere autori: nel mondo diegetico descritto da Malabaila, infatti, Andrea è autore del romanzo *Revolver* tanto quanto Damon Kidd lo è del mito che circonda i Revolver, la band di cui è leader.

Il fatto che Malabaila per delineare i tratti di Damon Kidd possa essersi ispirato anche al personaggio di Bret non pare una scelta affatto casuale. Come non è un caso – stando a quanto osserva anche Giampaolo Serino – che *Lunar Park* citi in epigrafe:

Il rischio professionale di fare di te stesso uno spettacolo, sulla lunga distanza, è che a un certo punto anche tu compri un biglietto d'ingresso<sup>53</sup>

La finzione letteraria conferisce a Bret caratteristiche tali da renderlo molto più attraente rispetto alla semplice figura di Ellis. Questo meccanismo è ben noto allo scrittore americano che da sempre lo sfrutta a proprio vantaggio. Come si rammenta, infatti, in un'intervista del *The Guardian*

When *Less Than Zero*<sup>54</sup> was published a quarter of a century ago, Ellis says, "[...] I realised 'Bret Easton Ellis' was going to take over, and that I was more or less dead. But I

---

<sup>52</sup> A. Malabaila, *Revolver*, pp. 12-13.

<sup>53</sup> T. McGuane, *Panama*, Penguin books, 1987. Cfr. G.P. Serino, "Satisfaction #119: il Lunar Park di Bret Easton Ellis".

get it; he's the better story. The audience's collective notion of who I am is a much better, sexier story."<sup>55</sup>

Nel caso di Ellis la contaminazione personaggio-autore ha comportato spesso polemiche e accuse di vario genere specie dopo la pubblicazione di *American Psycho*,<sup>56</sup> dati i temi non proprio soft trattati dallo scrittore americano, sempre in qualche modo impregnati di sadismo, brutalità, droghe e vuoto esistenziale.<sup>57</sup> Ellis – si diceva – gioca e alimenta consapevolmente la confusione tra autore e personaggio attraverso stratagemmi ben precisi, studiati a tavolino:

Mr Ellis has this idea that he must follow every single thought of the narrator he has created, and not bring his own sensibility into the picture. And yes, when I wrote *American Psycho* I had a huge note on my desk saying 'NO METAPHORS!', because Patrick Bateman [The protagonist of *American Psycho* n.d.r.] can't see something as being like anything else.<sup>58</sup>

Tornando a *Revolver*, l'idea è che Malabaila possa essere stato affascinato dal gioco, non privo di spregiudicatezza, di Ellis e che per questo abbia immaginato un narratore-scrittore la cui carriera ed esperienza del successo potesse avere delle analogie con quella di Ellis. In entrambe le opere l'*autofiction* si concentra, infatti, sui fantasmi letterari del protagonista scrittore: l'ossessione di Bret nei confronti del padre e di Patrick Bateman<sup>59</sup> corrisponde all'ossessione di Andrea nei confronti di Damon Kidd. Entrambe le figure, infatti, danno il tormento agli scrittori protagonisti che sono costretti a concedere loro spazio, nel tentativo di liberarsene. In *Lunar Park* leggiamo, infatti, a proposito di *American Psycho*:

---

<sup>54</sup> B. Easton Ellis, *Less than zero* (1985), *Meno di zero*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>55</sup> Quando, un quarto di secolo fa, *Meno di zero* è stato pubblicato Ellis dichiarò: [...] "Realizzai che 'Bret Easton Ellis' stava per subentrare al posto mio e che io ero più o meno morto. Ora però ho capito: è lui la storia migliore. L'immagine collettiva che il pubblico ha di me è molto migliore della realtà; è una storia più intrigante" D. Aitkenhead, "Bret Easton Ellis: 'So you're a misogynist, a racist – so what? Does it make your art less interesting?'" in *The Guardian*, 26 luglio 2010, trad. mia, <http://www.theguardian.com/books/2010/jul/26/bret-easton-ellis-pain-misogyny-drugs>, cons. il 06/01/16.

<sup>56</sup> B. Easton Ellis, *American Psycho* (1991), trad. di G. Culicchia, Torino, Einaudi, 2013.

<sup>57</sup> Cfr. ad es. R. Cohen, "Bret Easton Ellis answers critics of 'American Psycho'" in *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html?pagewanted=all>, 6 marzo 1991, cons. il 27/01/16.

<sup>58</sup> «Il sig. Ellis ha questa idea che deve seguire ogni singolo pensiero del narratore che ha creato e che non può portare la propria sensibilità in scena. E sì, quando ho scritto *American Psycho* avevo una nota enorme sulla mia scrivania con scritto 'NO METAFORE!', perché Patrick Bateman [Il protagonista di *American Psycho* n.d.r.] non è in grado di vedere che una cosa è simile a un'altra.» D. Aitkenhead, "Bret Easton Ellis: 'So you're a misogynist, a racist'".

<sup>59</sup> Patrick Bateman è ispirato solo parzialmente al padre di Ellis. Cfr. B. Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 14.

avevo scritto soprattutto di notte quando lo spirito di quel folle assassino veniva a trovarmi [...] Quando mi ero reso conto, con orrore, di ciò che voleva da me quel personaggio, avevo cercato di resistergli, ma il libro esigeva di essere scritto. [...] E quando il libro venne pubblicato fu quasi come se lui si sentisse sollevato [...] Cessò di apparirmi [...] e potei finalmente rilassarmi<sup>60</sup>

Mentre in *Revolver*:

Devo uscirne e salvare la mia vita, prima di rovinare ancora tutto.  
Di Damon Kidd e dei suoi Revolver so veramente ogni cosa ormai. [...] Devo liberarmene, e il modo più semplice che mi viene in mente è ripartire ancora una volta da capo<sup>61</sup>

Come dichiara Andrea in *Revolver*, in linea con l'esperienza di Bret «l'unico modo di liberarsi di una storia è scriverla». <sup>62</sup>

## Qualcosa ha preso il sopravvento

Impossibile, inoltre, non notare l'affinità sonora tra il nome proprio Damon e *demon*, il cui senso figurato rinvia ad una «forza tormentosa e distruttiva»<sup>63</sup> simile a quella che angoscia il personaggio di Bret in *Lunar Park*. L'afflizione generata dal "demone" nei due romanzi è certo completamente diversa: in *Revolver* Andrea si deve liberare da Damon per riprendersi la propria vita, dal momento che ha cominciato a confondere la propria esistenza con quella del suo personaggio.<sup>64</sup>

In *Lunar Park* Bret deve invece svincolarsi da quel «qualcosa» che ha «preso il sopravvento»<sup>65</sup> e che si ripresenta nella sua vita sotto varie forme, legate da un unico filo conduttore. Il difficile rapporto col figlio Robbie riporta, infatti, a galla i ricordi del defunto – e non a caso omonimo – padre di Bret, Robert Ellis che – come si è detto – è parte integrante del personaggio di Patrick Bateman. Poi c'è Clay, uno dei protagonisti

---

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>61</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 14.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>63</sup> *Il Ragazzini: dizionario inglese italiano*, italiano inglese di Giuseppe Ragazzini, Bologna, Zanichelli, 2003. S.v. "demon": «spirito malvagio, demone, diavolo»; s.v. "daemon": «demone, genio ispiratore» e in senso fig. «forza tormentosa o distruttiva».

<sup>64</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 39. V. anche p. 164 di questa relazione e relativa nota 63.

<sup>65</sup> B. Easton Ellis, *Lunar Park*, p. 14.

di *Meno di zero*, che si staglia come un'ombra nel personaggio di Clayton, studente misterioso che pedina Bret. Il padre, Clay e lo stesso Patrick Bateman sembrano tutti volere qualcosa da Bret; paiono inoltre volerne minacciarne l'identità, confondendosi con lui :

- Pronto?  
- Bret? – disse una voce debole.  
[...]  
- Clayton?  
La voce era fredda come il ghiaccio. – È uno dei miei nomi.  
Mi alzai. – Cosa vuol dire? Sei Clayton o no?  
- *Sono tutto. E tutti* – . Una pausa. Scariche statiche. – *Sono perfino te*.  
[...]  
- Sei... Patrick?  
- Siamo un mucchio di persone [...] non credo che tu abbia ancora trovato il modo per sbarazzarti di me.<sup>66</sup>

L'aspetto per noi più significativo è che in *Lunar Park* si crea un accavallamento di livelli diegetici attraverso personaggi che provengono da mondi differenti. Il pensiero – che a tutti gli effetti è una narrazione della mente – ricrea il padre nello spazio del ricordo; tale spazio si sovrappone però all'universo di *Meno di zero* cui appartiene Clay e a quello di *American Psycho* da cui proviene, invece, Patrick Bateman.

«Sono tutto. E tutti [...] perfino te»<sup>67</sup>: Clay, Patrick Bateman, persino il padre sono tutti personaggi che attraverso Clayton minacciano di intaccare l'identità di Bret. I personaggi rivendicano, cioè, di essere parte dell'autore, si confondono con l'autore. Come a dire che è l'arte cui lo scrittore dà vita che lo induce a smarrirsi, a perdere di vista la realtà.

A ben guardare, la stessa problematica relazione tra autore e personaggio la ritroviamo in *Revolver*. Andrea, infatti, avverte un disagio analogo a quello di Bret:

Il mio problema, se non lo si è capito, non è quello di scrivere un libro [...] Il problema è che da un certo punto in poi ho cominciato a confondere la mia vita con quella di Damon Kidd. I suoi successi con i miei, la sua crisi con la mia.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> «Il mio nome è Clayton [...] Come il Clay del romanzo.» *Ivi*, pp. 88-89.

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 247-250, cors. mio.

<sup>68</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 39.

In un'ottica più ampia si potrebbe dire, però, che non sono tanto i personaggi a disorientare l'autore, quanto il fatto stesso di scrivere. Infatti, anche il protagonista di *Labilità* – come si era visto nel precedente capitolo – nel dedicarsi alla scrittura si sente spesso soggiogato dalla propria fantasia e di conseguenza sul punto di perdersi in se stesso.<sup>69</sup>

### **Personaggio-autore o semplicemente autore?**

In un importante convegno internazionale tenutosi a Firenze nel 1978,<sup>70</sup> Calvino si era espresso in questi termini riguardo al rapporto tra scrittore e letteratura:

La condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve *inventare* quel primo personaggio che è l'autore dell'opera.<sup>71</sup>

L'autore – prosegue Calvino – stabilisce le coordinate di quel personaggio che lo rappresenta per poi aderirvi tutto il resto del tempo, come un attore durante la recitazione di una parte. Il «personaggio-autore» può, quindi, avere caratteristiche diverse a seconda dell'opera considerata; in ogni caso rispetto all'autore in carne e ossa esso tenderà sempre ad essere «qualcosa di meno e qualcosa di più».<sup>72</sup>

Stando a quanto affermato da Calvino, cerchiamo ora di comprendere le coordinate del personaggio-autore di *Revolver*. Nella precedente relazione dedicata al romanzo di Malabaila si era osservato come l'assenza di descrizioni particolareggiate nonché di riferimenti ai luoghi del romanzo fosse frutto di una precisa scelta narrativa e stilistica: «il ritmo accelerato della narrazione, fatto di tempi al presente, frasi semplici e azioni dalle conseguenze immediate»<sup>73</sup> impone tagli scrupolosi a tutto ciò che non è necessario, colpi di rasoio inflitti in nome di una leggerezza di sapore calviniano.<sup>74</sup> Altrove come in *Torino è un riccio*<sup>75</sup> o *L'amore ci farà a pezzi*<sup>76</sup> osserviamo, però, come

---

<sup>69</sup> Anche lo Scrittore protagonista di *Labilità* vive un analogo smarrimento a causa delle proprie fantasie. V. p. 90 e relativa nota 39.

<sup>70</sup> *Livelli della realtà*, Palazzo Vecchio, Firenze, 9-13 settembre 1978.

<sup>71</sup> I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura" in *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Verona, Mondadori, 1995, p. 389, cors. mio.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 390.

<sup>73</sup> F. Novello, *Analisi di Revolver*, p. 10.

<sup>74</sup> Sulla necessità del rasoio e sulla leggerezza v. anche il par. "Il rasoio di Occam e le ragioni della leggerezza", pp. 120-123.

<sup>75</sup> A. Malabaila, *Torino è un riccio*, Forlì, Historica Edizioni, 2012. Cfr. F. Novello, *Analisi di Revolver*, pp. 10-11.

i luoghi siano invece importanti affinché nella mente del lettore si formi l'immagine del racconto:

Torino è una città essenzialmente indoor, cresciuta sotto i portici e dentro i caffè e le fabbriche, e questo si riflette sul carattere dei suoi abitanti. Le strade hanno un'impostazione militare e gli appartamenti vengono chiamati alloggi [...] Non dovete credere a chi cerca di convincervi che Torino non è grigia. Torino è grigia perché sono grigi il suo cielo, i suoi palazzi e l'asfalto; ma poi c'è il parco del Valentino, che è verde<sup>77</sup>

Digressioni analoghe in *Revolver* non trovano accoglimento non solo a causa di diverse esigenze narrative, ma perché è il personaggio-autore a essere diverso. Come insegna Calvino, infatti, attraverso l'esempio del personaggio-autore Gustave Flaubert:

il Gustave Flaubert autore di *Madame Bovary* esclude il linguaggio e le visioni del Gustave Flaubert autore della *Tentation* o di *Salammbô*<sup>78</sup>

Resta da capire, però, – e si cercherà di appurarlo direttamente dall'autore – se Malabaila è d'accordo o meno con Calvino nel pensare al suo personaggio-autore nei termini di un'invenzione.

Da quanto detto finora è evidente come, secondo Calvino, il mondo interiore del personaggio-autore vada arricchendosi di opera in opera, a prescindere da quanta parte di quel mondo venga poi mostrata al lettore. Il personaggio-autore percepisce distintamente dentro di sé l'affastellarsi dei vari universi – dove a ogni universo corrisponde un'opera – ne segue i movimenti con lo sguardo, ne registra le collisioni quando avvengono. A volte, infatti, due mondi distinti possono incontrarsi per pochi istanti nello spazio di una metafora, come avviene tra *L'amore ci farà a pezzi*:

mi aveva detto: "Non vorrai mica prendere la macchina!"  
E io "Spero solo di non sbagliare strada".  
"A me non interessa andare dove vanno tutti. Piuttosto preferisco perdermi".<sup>79</sup>

e *Revolver*:

«Non sarebbe più comodo scrivere qualcosa di diverso, di meno complicato?»

---

<sup>76</sup> A. Malabaila, *L'amore ci farà a pezzi*, Roma, Azimut, 2009, p. 45.

<sup>77</sup> I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura", p. 390.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 60.

«Ovvio. Ma il fatto è che io non voglio andare dove vanno tutti. Quel posto non mi interessa. Piuttosto preferisco sbagliare strada.»<sup>80</sup>

Dal momento che uno dei tratti più caratteristici di *Revolver* è proprio il gioco di rifrazioni tra autore, personaggio e narratore, mi pare utile interrogare direttamente lo scrittore a riguardo:

**Calvino sosteneva che chi scrive «deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera» e affermava che, rispetto all'io di chi scrive, il personaggio-autore ha «qualcosa in più e qualcosa in meno».<sup>81</sup> Sei d'accordo?**

Non credo che un autore debba essere inventato. L'autore c'è, ed è quello che scrive il libro e che magari non coincide perfettamente con quello che ha scritto il libro precedente o che scriverà quello successivo, perché tutti cambiamo come persone, cambiamo come lettori e quindi cambiamo anche come autori. Però, almeno sulla carta di identità, è sempre quello. Il narratore, quello sì, va inventato.<sup>82</sup>

Sull'idea del cambiamento del mondo interiore dello scrittore da un romanzo ad un altro, non ci sono dubbi e anche Calvino sarebbe stato d'accordo. Circa la questione dell'invenzione dell'autore, è doverosa una precisazione: Calvino con ciò intendeva dire che la scrittura creativa, di opera in opera presuppone

la scelta d'un atteggiamento psicologico, d'un rapporto col mondo, d'una impostazione di voce, d'un insieme omogeneo di mezzi linguistici e di dati dell'esperienza e di fantasmi dell'immaginazione, insomma di uno stile.<sup>83</sup>

Inventare l'autore significava per Calvino prendere, quindi, delle decisioni riguardo l'opera: il suo era forse un modo per ridare importanza ad una figura a lungo dimenticata ed uscire completamente dalla temperie del pensiero strutturalista che per lungo tempo aveva relegato l'autore in secondo piano rispetto all'opera.

L'affermazione di Calvino deve, pertanto, essere necessariamente contestualizzata: nell'epoca attuale è anzi l'aura d'oro dell'autore che rischia talvolta di oscurare l'opera. L'autore ora c'è ed è ovunque, pertanto non è più necessario doverlo inventare. Come afferma Malabaila da una prospettiva più strettamente testuale chi deve essere inventato ora è il narratore.

---

<sup>80</sup> V. p. 165 e relative note 66e 67.

<sup>81</sup> F. Novello, "Intervista ad Andrea Malabaila".

<sup>82</sup> I. Calvino, "I livelli della realtà in letteratura", p. 390. Cfr. anche C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 71.

<sup>83</sup>

La definizione calviniana di personaggio-autore, inoltre, pur evidenziando la presenza dei «vari io che distinguono l'io di chi scrive»,<sup>84</sup> pone l'accento, senza che ve ne sia la necessità, sull'esistenza di una distanza tra l'io più intimo dello scrittore e la persona fisica dell'autore. Rileva, infatti, Benedetti:

a distinguere l'io profondo dell'artista dall'io mondano non è solo il criterio dell'immanenza al testo, ma anche e soprattutto il fatto di essere coinvolto in un atto di creazione, con il suo lavoro oscuro e tortuoso, con il suo itinerario di sofferenze e di delusioni<sup>85</sup>

«nessuno sente bisogno di parlare di presidente implicito»<sup>86</sup>, incalza Benedetti, dal momento che è evidente che il ruolo incarnato dal presidente della Repubblica non si identifica completamente con l'individuo che di quel ruolo si fa portatore. Pertanto è preferibile, almeno secondo la nostra saggista, parlare semplicemente di autore, anziché di personaggio-autore e dare per assodato – come afferma Proust – che ogni opera sia il frutto della creazione di un io differente da quello che si palesa «nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi».<sup>87</sup>

## L'autore e il narratore

Chi scrive oggi deve quindi occuparsi prevalentemente della voce che narrerà la propria storia. Per Sandro Briosi, però, la funzione del narratore va ben oltre il semplice raccontare; il narratore, infatti, non è

una figura tutta interna al mondo possibile costruito dalla sua opera ma è il centro da cui nasce l'unità di un'opera intesa come «progetto» di un mondo.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 389.

<sup>85</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, p. 63.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>87</sup> «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi» M. Proust *Contre Sainte-Beuve* (1971), "Contro Sainte-Beuve" in *Scritti mondani e letterari* a c. di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1974, cit. in C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, p. 63.

<sup>88</sup> S. Briosi, *L'autore e il narratore*, Rovito, Marra editore, 1995, p. 82.



È proprio l'adesione di quel mondo immaginario ad un preciso disegno a fungere da raccordo tra l'autore e il narratore. L'autore – prosegue Briosi – si trova sempre alle spalle e contemporaneamente all'interno del narratore e da quella posizione privilegiata sorregge le fila della storia.<sup>89</sup> In *Revolver*, ad esempio, la capacità dello sguardo di chi narra muta in base alla volontà dell'autore. Come si aveva già avuto modo di osservare, infatti, il secondo ed il terzo capitolo obbediscono a regole differenti:

Mentre nel terzo capitolo lo sguardo del narratore coincide con quello, limitato, del suo personaggio, nel secondo capitolo tale sguardo si estende a dismisura. Andrea conosce, infatti, ogni dettaglio dell'intimo dei suoi personaggi quando afferma, ad esempio, che Damon «è prigioniero di incubi che si ripetono ogni notte»<sup>90</sup>

Come afferma Coleridge, è attraverso «la sospensione dell'incredulità» che il lettore accoglie la finzione narrativa.<sup>91</sup> Ogni deviazione dalla norma – come un cambio repentino dello sguardo del narratore – costituisce, in un certo senso, una minaccia a questa condizione in cui il lettore accetta di essere posto. Eppure, è proprio sulla base «di questo credere e non credere»<sup>92</sup> che si costruisce il rapporto tra chi narra e chi legge. D'altro canto lo stesso concetto di deviazione è assai soggettivo perché il processo che porta lo scrittore a definire una voce narrante ammette molte possibilità: in qualunque momento all'autore è consentito fare un passo indietro o introdurre delle modifiche o, ancora, intervenire per confondere le acque. Il narratore, sostiene Briosi, è un vero e proprio «strumento» nelle mani dell'autore, in alcun modo riducibile a sua mera «controfigura».<sup>93</sup> Nonostante ciò – e l'*autofiction* su cui si regge *Revolver* ne è una piena dimostrazione – il mondo interiore dell'autore nutre a piene mani l'io fittizio (ma non falso) del narratore e viceversa.

Pur non essendoci una piena compenetrazione tra l'autore e il narratore, è proprio il contesto finzionale di cui Andrea si fa portavoce che permette a Malabaila di far funzionare gli ingranaggi della storia.

---

<sup>89</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 83.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 15. V. F. Novello, *Analisi di Revolver*, p. 6.

<sup>91</sup> V. il par. "Il patto finzionale" pp. 35-36.

<sup>92</sup> S. Briosi, *L'autore e il narratore*, p. 12, nota 3.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 18.

## Eroi di ieri

A prima vista non pare possibile individuare le caratteristiche precise dell'eroe nella letteratura contemporanea. Quello che è certo – secondo Giampaolo Giampaoli – è che la nostra epoca non offre alla letteratura un modello ben preciso da seguire come invece accadeva in passato: la mancanza di certezze tipica dell'età moderna si riflette anche nella costruzione di personaggi e di eroi letterari, al punto che ogni scrittore è oggi chiamato a delineare queste figura esclusivamente sulla base di un proprio personale rapporto con il mondo.<sup>94</sup>

Per meglio distinguere le differenze con gli eroi di oggi Giampaoli delinea un ritratto dell'eroe antico a partire dal mondo classico.

La *kalokagathia* dell'eroe omerico unificava etica ed estetica: la prestantza fisica e il valore in battaglia non erano disgiunti dalle virtù e dal *lògos*, ossia dalla capacità di saper ben parlare e difendere le proprie convinzioni, come ben dimostra la scaltrezza di Ulisse<sup>95</sup> (di cui si è già a lungo parlato in questa relazione).<sup>96</sup> L'astuzia e la sagacia di Ulisse – che caratterizzeranno anche l'Enea virgiliano – non valgono meno, infatti, della forza e del valore guerriero di Achille, figura topica dell'Iliade.<sup>97</sup>

Se l'eroe medievale della *chanson de geste* seguirà le tracce lasciate dagli eroi omerici – prosegue Giampaoli – l'eroe dantesco si farà invece forte delle virtù teologali connesse alla fede. Due secoli dopo sarà Ariosto, attraverso l'*abbassamento* e l'*ironia*, a demitizzare l'eroe epico, evidenziandone limiti e umanità.

Il suicidio di Jacopo Ortis preannuncia «la crisi morale della società ottocentesca»<sup>98</sup> ma è solo nel Novecento che l'eroe letterario si distacca totalmente dal modello classico, i cui valori perdono di ogni significato ai suoi occhi. Eppure parliamo ancora di eroe,

---

<sup>94</sup> G. Giampaoli, "Letteratura: L'immagine dell'eroe nella letteratura italiana e la sua lunga evoluzione attraverso i secoli" in *Rivista d'arte Parliamone*, 17 novembre 2007, <http://www.bartolomeodimonaco.it/online/letteratura-l%E2%80%99immagine-dell%E2%80%99eroe-nella-letteratura-italiana-e-la-sua-lunga-evoluzione-attraverso-i-secoli/>, cons. il 07/02/16.

<sup>95</sup> M.C. Brizzi, "Kalokagathia" in "Caffè letterario", *Corriere di Bologna*, 1 aprile 2010, <http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2010/04/01/kalokagathia/>, cons. il 07/02/16.

<sup>96</sup> V. i parr. "Il fascino indiscreto della menzogna" p. 33 e "Abile vs. Labile" p. 107.

<sup>97</sup> G. Giampaoli, "Letteratura: L'immagine dell'eroe nella letteratura italiana".

<sup>98</sup> *Ibidem*. Cfr. anche U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) a c. di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012.

nonostante l'inettitudine di *Zeno*<sup>99</sup> abbia contribuito a scalzare definitivamente la *kalokagathia* dall'orizzonte dell'eroe. La nostra lingua non aiuta, d'altro canto, a dissipare l'ambiguità, battezzando eroe tanto «tanto l'uomo eccezionale che si eleva al di sopra degli altri, quanto il protagonista di un'opera letteraria o artistica».<sup>100</sup>

## Un paese senza eroi

Da un certo punto di vista – osserva Maria Cristina Brizzi – gli eroi che Hollywood ci propone non sembrano poi così distanti dall'ideale del mondo classico:

sono anch'essi “kaloī” nella stessa accezione di Omero, uomini fisicamente prestanti perché si sono allenati in palestra [...] miracolosamente eleganti anche dopo un folle inseguimento nel deserto [...] sono “nobili” nel senso moderno e postromantico del termine: hanno studiato, girato il mondo [...] sono implacabili con i “cattivi” [...] galanti con le belle donne, [...] sono, indubbiamente, *agathoi* [...] possono entrare in un grattacielo in fiamme[...] non hanno paura di morire (del resto, non muoiono quasi mai: in ciò Omero era più realistico, i suoi eroi ogni tanto cadevano sul campo.)<sup>101</sup>

Le analogie tra gli eroi omerici ed eroi dei *blockbuster* sono, secondo Brizzi, un segno inequivocabile del fatto che l'ingegno e la destrezza sono qualità che tuttora esercitano la loro attrazione, almeno sulle masse:

Il nostro mondo occidentale desidera quell'equilibrio, quella risoluzione dei conflitti che fu dell'eroe omerico; per vincere le battaglie contro l'universo esterno bisogna risolvere innanzitutto le tensioni dell'anima.<sup>102</sup>

Brizzi ha preso in considerazione un certo tipo di cinema americano per le sue osservazioni sull'eroe contemporaneo; ci chiediamo, pertanto, se tali considerazioni possano estendersi anche ai nostri eroi letterari. Che aspetto hanno, invece, gli eroi della

---

<sup>99</sup> G. Giampaoli, "Letteratura: L'immagine dell'eroe nella letteratura italiana". Cfr. anche I. Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923), Milano, Garzanti, 1985.

<sup>100</sup> S. Iossa, *Un paese senza eroi: l'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013. Premessa al saggio in *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, [http://www.leparoleele cose.it/?page\\_id=2](http://www.leparoleele cose.it/?page_id=2), p. 2, cons. il 07/02/16.

<sup>101</sup> M.C. Brizzi, "Kalokagathia".

<sup>102</sup> *Ibidem*.

nostra letteratura? È una domanda cui non è facile rispondere per il motivo cui si accennava nel paragrafo precedente: la nostra epoca non ammette modelli assoluti.

Quello che pare certo, secondo quanto osserva Stefano Iossa, è che i personaggi della nostra letteratura difficilmente sono diventati o diventano eroi del popolo

Ai personaggi letterari è stato affidato spesso [...] il ruolo di eroi nazionali: è il caso di Robin Hood, Wilhelm Tell e d'Artagnan [...] L'eroe nazionale garantisce infatti un passato mitico comune, nel quale tutti possono riconoscersi [...] Perché ciò avvenga, però, l'eroe dovrà essere privato di realtà e di personalità, in modo da poter rappresentare veramente tutti<sup>103</sup>

I personaggi letterari italiani del secolo scorso e dell'Ottocento non sono divenuti dei modelli di riferimento perché troppo «ricchi di personalità, ma al tempo stesso sfumati e problematici»<sup>104</sup> e pertanto non idonei a favorire un processo di identificazione, né d'altra parte ad essere «monumentalizzati».<sup>105</sup> Identificandosi con il proprio beniamino, l'individuo non può in alcun modo essere se stesso: per questo motivo Iossa avverte come un fatto positivo l'assenza in Italia un eroe letterario di stampo simile; gli preferisce, senza alcun dubbio «il personaggio» che, pur appartenendo al mondo della fiction, a differenza dell'eroe nazionale di altri paesi che è svuotato d'ogni individualità, «è possibile, quindi reale»:<sup>106</sup>

Tutt'altro che morti, come si voleva cinquant'anni fa, i personaggi sono più vivi che mai e ritornano a popolare il nostro immaginario soprattutto nella forma degli eroi e dei supereroi<sup>107</sup>

Eroi e supereroi, quelli di cui parla Iossa, dalla personalità marcata e unica.

Cerchiamo ora di capire, nelle prossime pagine a quale categoria appartiene l'eroe di Malabaila.

---

<sup>103</sup> S. Iossa, *Un paese senza eroi*, premessa, p. 1.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

## Il multiforme ingegno di Andrea

In *Revolver* il personaggio di Andrea dimostra una volta di più come l'autore, per lungo tempo relegato dalla critica ad un ruolo marginale, sia ora più forte che mai.

Già una decina di anni fa l'*autofiction* era stata salutata come la prova concreta della resurrezione dell'autore nel testo.<sup>108</sup> L'autore forte della propria aura d'oro non ha più alcun timore di prestare tratti di sé al suo personaggio: dando l'impressione di essere il protagonista della storia respinge senza difficoltà «ogni lettura autobiografica del testo».<sup>109</sup>

Nella precedente relazione dedicata a *Revolver* ci si era a lungo soffermati sull'architettura del romanzo. In particolare, si era parlato di una più che evidente tripartizione in atti:

Il primo atto è quello in cui vengono presentati i personaggi principali: un po' alla volta scopriamo chi sono, dove si trovano e cosa devono fare; è l'atto in cui si semina la storia e si introduce "l'eroe."

Nel caso del nostro romanzo il ruolo dell'eroe sarebbe interpretato da Andrea poiché Damon, pur essendo protagonista di L2, vive passivamente lo sviluppo della storia.<sup>110</sup>

Eroe di *Revolver* è senz'altro Andrea. L'azione di Andrea punta, infatti, verso la risoluzione del conflitto, pur tra mille difficoltà, che fanno la loro comparsa nel secondo atto:

nel secondo atto entriamo nel vivo della narrazione; al suo interno trovano posto le cosiddette "pinze" o conflitti principali che contrastano l'azione dell'eroe.<sup>111</sup>

Il secondo atto comincia indicativamente con il quarto capitolo, a poco meno di un terzo del romanzo; come è ovvio, si tratta della sezione più lunga perché contiene lo svolgimento della storia. A metà del secondo atto è situato «il punto di non ritorno»,<sup>112</sup> a confine tra la prima e la seconda parte del romanzo.

---

<sup>108</sup> Cfr. A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004. V. anche il par. "L'alterna fortuna dell'autore" p. 5.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>110</sup> F. Novello, *Analisi di Revolver*, pp. 17-18.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

Come si era già evidenziato, la ripartizione del romanzo in una prima e in una seconda parte è funzionale a porre in evidenza la soglia tra i due mondi narrati, quello cui appartiene Andrea (L1) e quello cui appartiene Damon Kidd (L2). Con l'ingresso di Andrea in L2, si era detto, inoltre che

Andrea scalza Damon dal ruolo di protagonista e si conferma definitivamente come l'eroe della storia, coadiuvato da Carlotta.<sup>113</sup>

Quali sono le risorse su cui punta l'eroe di Malabaila? Andrea non ha certamente la prestanta fisica che l'eroe hollywoodiano ha mutuato dal mondo classico.<sup>114</sup> L'eroe di Malabaila, infatti, non solo non sale «su un boeing in partenza attaccandosi alle ruote del carrello»<sup>115</sup> ma in svariate occasioni si dimostra assai impacciato:

Tutto questo mi ricorda un mio incubo ricorrente, con me che non riesco a trovare l'uscita e mi agito e il tempo passa e i muri sembrano restringersi...  
Come ci usciamo da 'sto aeroporto? [...] Nel frattempo Carlotta, più pratica di me, mi trascina via di lì.<sup>116</sup>

Come afferma Brizzi, in genere gli eroi *kalokagathoi* moderni

sono abituati [...] ad un'attenzione quasi maniacale per la fisicità [sono] persone dal corpo reattivo e potente, vestiti con cura<sup>117</sup>

Mentre l'eroe di *Revolver* si descrive in questo modo:

Quanto a me, non so nemmeno cosa ho addosso, ho messo la prima cosa che ho trovato, dei jeans forse, una camicia e una felpa.<sup>118</sup>

Cos'è, allora, che fa di Andrea l'eroe del romanzo? Perché è Andrea colui che riporta l'equilibrio in una storia che ad un certo punto ha preso una svolta potenzialmente drammatica, che potrebbe sfociare nel suicidio di Damon Kidd. È sempre Andrea che pur di salvare la propria relazione e i propri personaggi non esita a gettarsi nella mischia e a mettersi in gioco. La risposta è presto detta: ciò che rende Andrea l'eroe della propria

---

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>114</sup> M.C. Brizzi, "Kalokagathia". V. par. precedente.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 65.

<sup>117</sup> M.C. Brizzi, "Kalokagathia".

<sup>118</sup> A. Malabaila, *Revolver*, p. 23.

storia è il suo modo speciale di guardare alle cose, proprio dello scrittore. In un romanzo come *Revolver* che pure è tutto giocato sulla presa di coscienza degli stereotipi del rock come della letteratura l'eroe non è, invece, affatto convenzionale.

Andrea, come Malabaila in *Revolver*, è uno scrittore il cui sguardo si posa di rado sui dettagli dell'ambiente:

Per un attimo chiudo gli occhi e penso che qualunque cosa accadrà non sarà peggio di quando Carlotta mi chiede di dirle, senza guardare, che cosa c'è nella stanza. Lo fa perché dice che non noto mai quel che mi circonda – e per uno che scrive la cosa è piuttosto grave.<sup>119</sup>

Infatti, nel romanzo, Carlotta capisce di trovarsi in uno dei sogni di Andrea dalla scarsità di particolari nell'ambientazione:

Mentre attraversa una strada [...] ha la sensazione sempre più netta di trovarsi in un sogno, ma non riesce a capire di chi [...] i suoi sogni hanno sfondi molto più dettagliati. Mentre qui sembrerebbe esserci solo l'essenziale<sup>120</sup>

L'attenzione di Andrea, come quella di Malabaila, è tutta rivolta infatti ai personaggi: a Carlotta che quando è agitata comincia «a pizzicare la esse»<sup>121</sup> o alle fantasie allucinate di Damon che fondono le sue paranoie alle copertine degli album di celebri gruppi rock come Velvet Underground, Led Zeppelin e Nirvana.<sup>122</sup>

È un gioco, quello di Malabaila, per forza di cose tutto basato sulla confusione voluta tra narratore e autore, come conferma egli stesso:

In *Revolver* c'è questa situazione particolare, in cui autore, narratore e protagonista sembrano coincidere perché si chiamano tutti allo stesso modo. [...] In verità autore, narratore e protagonista non coincidono. C'è uno scollamento tra le parti. Alcuni cenni biografici del narratore sembrano confermare che sia proprio io a raccontare la storia all'interno della storia. Altri particolari, oltre al taglio fantastico che prende la storia nella seconda parte, sottolineano invece la distanza tra me e il narratore. È un gioco che mi sono divertito a fare pensando all'altra domanda classica che viene fatta alla presentazioni: "Questo libro è autobiografico?"<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 59. V. Anche F. Novello, *Analisi di Revolver*", p. 35.

<sup>121</sup> A. Malabaila, *Revolver* p. 39.

<sup>122</sup> F. Novello, *Analisi di Revolver*", p. 26.

<sup>123</sup> F. Novello, *Intervista ad Andrea Malabaila*, 2 febbraio 2016.

Non sono solo, però, «gli occhiali da scrittore»<sup>124</sup> a rendere tale l'eroe di *Revolver*.

Quando, in questa relazione, si è parlato dell'eroe nel mondo classico, infatti, a più riprese si è fatto il nome di Ulisse, famoso non tanto per il coraggio o la prestanza quanto per il «multiforme ingegno»,<sup>125</sup> che costituisce la sua risorsa per uscire indenne dalle situazioni. Dell'eroe omerico Andrea non avrà allora preso il valore o la prestanza; ma per quanto riguarda creatività e iniziativa si ritiene possa aver avuto un illustre modello.

---

<sup>124</sup> Cfr. A. Malabaila, "Gli occhiali da scrittore" in *Ogni maledetta estate. Sabbia, amore, pirati*, Anghiari, Booksalad, 2014. In questo racconto vi sono molte analogie tra il narratore protagonista (anch'egli scrittore) e Andrea di *Revolver*.

<sup>125</sup> «Musa, quell'uom di multiforme ingegno / Dimmi, che molto errò, poich'ebbe a terra / Gittate d'Iliòn le sacre torri». Omero, *Odissea*, trad. di I. Pindemonte (1822), a c. di V. Marucci, Roma-Salerno, 1998.



Dalle teorizzazioni sulla morte dell'autore alle affermazioni riguardanti la sua resurrezione nel testo si è provato a far luce su questa figura importante che – a dispetto di quella critica che si ostinava a non riconoscerne la funzione – è ora più esuberante che mai. Partendo dalle riflessioni di Benjamin si è parlato di aura d'oro dello scrittore contemporaneo nei termini di una fascinazione sugli altri che non ha precedenti e che rischia talvolta di mettere in ombra l'opera stessa. Laddove possibile, oltre ai testi si è interrogato l'autore, specie sul rapporto con i *mass media* e con i lettori, senza trascurare la scrittura vista nei termini di impresa economica.

Per quanto riguarda questioni più intrinseche alla letteratura si è a lungo riflettuto sul rapporto tra realtà, verità e menzogna: dalle parabole del lupo citata da Nabokov alle teorizzazioni di Almansi, Gramigna, Manganelli e Mazzarella si è cercato di capire che tipo di dinamiche si attivano ogni qualvolta la letteratura mescola le carte in gioco. Ancora si è gettato lo sguardo sui contratti di lettura, sulle istruzioni implicite dell'opera, sulle aspettative reciproche di scrittori da un lato e di lettori dall'altro.

Si è infine cercato di allungare lo sguardo su ogni suggestione, riflessione, riferimento di *Labilità* che si è stati in grado di cogliere: dal rapporto tra il protagonista e il suo *alter ego* di segno opposto, alle riflessioni metatestuali sulla letteratura e sull'*essere e fare* lo scrittore.

Si è infine riflettuto su *Revolver*, partendo da un'analisi fatta in precedenza, con l'obiettivo di indagare su eroi, personaggi e narratori.

Il cuore della letteratura è tuttora vivo e pulsante, si scriveva all'inizio di questa relazione, e la ricchezza di spunti di riflessioni emersa dall'analisi dei saggi e delle opere considerate ne è la riprova.

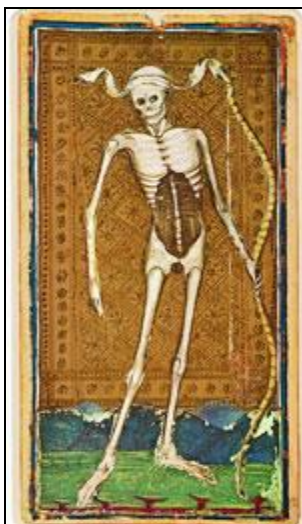
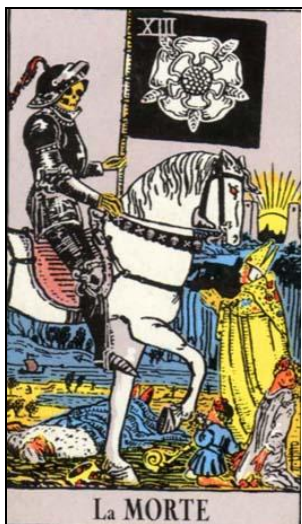


Figura 1: La Morte secondo il mazzo Rider-Waite. Il sole sullo sfondo potrebbe indicare sia l'alba che il tramonto, con conseguente variazione di significati simbolici.

Figura 2: La Morte secondo il mazzo Visconti - Sforza; l'arcano è stato utilizzato da Calvino ne' *Il castello dei destini incrociati*. Non c'è nulla nel disegno che possa suggerire l'idea di un cambiamento o di una rinascita.



Da in alto a sinistra, in senso orario (figura 3-4-5): la copertina dell'*Invenzione della solitudine* con la foto di Sam Auster; Marcel Duchamp (*Marcel Duchamp autour d'une table*, 1917); Umberto Boccioni (*Io noi Boccioni*, 1907-1910). Come aveva già osservato Benedetto a proposito delle opere di Duchamp e Boccioni: la ripetizione dell'autore ricorda che l'arte rinvia sempre e soltanto a chi la genera.

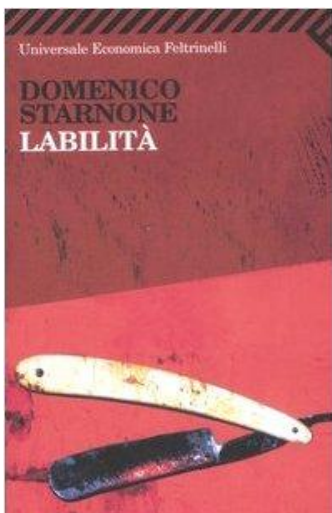


Figura 6: La copertina di *Labilità*. Il rasoio è un «un oggetto magico» che assume vari significati: da semplice oggetto della memoria al principio narratologico del “rasoi di Čechov” a quello metodologico del “rasoi di Occam”.

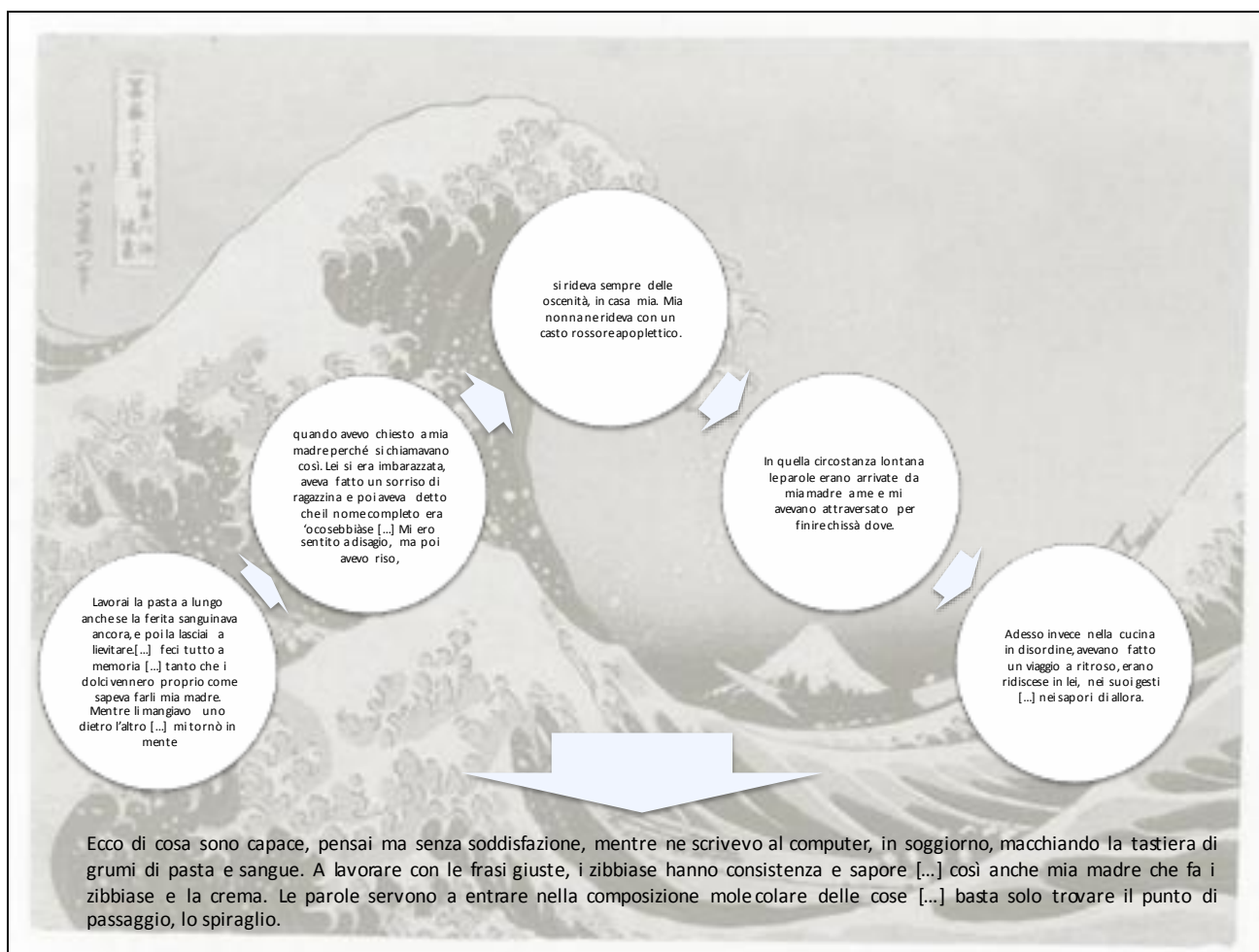


Figura 7: Sullo sfondo: Hokusai, *La grande onda di Kanagawa* (1830-1831 ca.), xilografia. Testo: D. Starnone, *Labilità*, pp. 183-184. L'immagine è stata scelta per la sua popolarità e intensità evocativa, senza considerare eventuali letture legate alla ricezione dell'opera nel suo contesto originale. Il flusso del ricordo in Starnone ricorda il movimento di un'onda.

# BIBLIOGRAFIA

## SAGGI E ARTICOLI

Almansi G., *La verità in maschera*, Venezia, Marsilio, 1996.

Antinucci F., Miller R., "How children talk about what happened" in *Journal of child language*, vol. 3, n. 2, giugno 1976.

Bachelard G., *L'air et le songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *Psicanalisi dell'aria*, trad. di M. Cohen Hemi, Trento, Red, 2007.

Barbieri G.L., *Il laboratorio delle identità. Dire io nell'epoca di internet*, Milano - Udine, Mimesis, 2014.

Barthes R., *Ecrivains et écrivains* in "Arguments" (1960), "Scrittori e scriventi" in *Essais Critiques* (1963), *Saggi critici*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966.

Barthes R., "La mort de l'Auteur" (1968) in *Le bruissement de la langue. Essays critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil, 1984. "La morte dell'autore" in "Il brusio della lingua". *Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.

Barthes. R, *Le plaisir du texte* (1973), "Il piacere del testo" a c. di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999.

Benedetti C., *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998,

Benedetti C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Benedetti C., "La presunta morte della letteratura" in *L'espresso*, febbraio 2006.

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1955). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. Trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.

Berruto G., *Corso elementare di linguistica generale*, Torino, Utet, 1997.

Bertinetto P.M., *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze, Accademia della Crusca, 1986

Briosi S., *L'autore e il narratore*, Rovito, Marra editore, 1995.

Calvino I., *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, A. Mondadori, 1993.

Calvino I., "I livelli della realtà in letteratura" in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Verona, Mondadori, 1995.

Costa A., *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985.

Eco U., *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Eco U., *Postille a "il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1984.

Eco U., *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

Eco U., *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000.

Eco U., Six walks in the fictional woods, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

Dodds E., The Greeks and the Irrational (1951), *I Greci e l'irrazionale*, a c. di R. Donato, trad. di V. Vacca De Bosis, Milano, Sansoni, 2003.

Felice A., "Candidati alla morte dell'anima. I telespettatori secondo Pasolini: consumatori passivi di immagini irreali" in *La Panarie*, anno XLIV, n. 168, marzo 2011.

Chiesi R., Gresleri L. e Colussi F., "Una telegrafia. Gli interventi televisivi di Pier Paolo Pasolini in Pasolini e la televisione", a c. di A. Felice, Venezia, Marsilio.

Ferrari S., *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma, Laterza, 1994.

Foucault M., Qu'est – ce qu'un auteur? (1969), "Che cos'è un autore?" in *Scritti letterari*, a c. di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1971.

Foucault M., Des espaces autres (1967) in *Dits et écrits* (1994), "Eterotopie 1984" in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, vol. 3. 1978-1995 *Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a c. di A. Pandolfi, trad. di S. Loriga, Milano, Feltrinelli, 1998.

Freud S., Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum. (1901). *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori*, trad. di C. Galassi, Roma, Newton Compton, 1992.

Freud S., Der Dichter und das Phantasieren (1907), "Il poeta e la fantasia", trad. di C.L. Musatti in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 1, *Leonardo e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1975.

Freud S., Zeitgemässes über Krieg und Tod (1915) in *Il disagio della civiltà e altri saggi. Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, trad. C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Galimberti U., Cristianesimo. *La religione dal cielo vuoto*, Milano, Feltrinelli, 2012.  
Genette G., Figure III (1972), *Figure III. Discorso sul racconto*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

Genette G., Nouveau discours du Récit (1983), *Nuovo discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987.

Goodman N., Ways of Worldmaking (1978), *Vedere e costruire il mondo*, trad. di C. Maretti, Bari, Laterza, 1988

Gramigna G., *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980.

"L'industria culturale. Quando l'illuminismo diventa mistificazione di massa" in M. Horkheimer M, Adorno T.W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944) *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2010.

Iovinelli A., *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

Lavagetto M., *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992.

Le Goff J., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977.

Lejeune P., *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Lo Duca M.G., "Imperfetto ludico ed altri tempi: una prospettiva testuale" in *From Pragmatics to Syntax. Modality in second language acquisition*, a c. di A. Giacalone Ramat e G. Crocco Galéas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995.

Manganelli G., *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.

Malraux A, *La Création artistique* (sic) cit. in M. Merleau-Ponty, *Segni*. Titolo esatto: *La Création Esthétique*.

Mazzarella A., *La potenza del falso*, Roma, Donzelli Editore, 2004.

McHale B., *Postmodernist fiction*, London – New York, Routledge, 1987.

Merleau-Ponty M., *Le langage indirect et les voix du silence* (1952), *Segni*, a c. di A. Bonomi, trad. di G. Alfieri, Il Saggiatore, Milano, 1967.

Mirisola B., *Lezioni di Caos. Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia, 2015.

Nabokov V.V., *Lectures on Literature* (1980), *Lezioni di letteratura*, a c. di F. Bowers, trad. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1992.

Noble S.A., *Silence et langage: Genèse de la phénoménologie de Merleau-Ponty au seuil de l'ontologie*, Leiden, Brill, 2014.

Pasolini P.P., 9 dicembre 1973. "Acculturazione e acculturazione" in *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

Pasolini P.P., "Le mie proposte su scuola e Tv", *Corriere della Sera*, 29 ottobre 1975 in *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani Mondadori, 1999.

Pedullà G., "Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento" in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, "Dal Romanticismo a oggi", a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012.

Piacentini A., *Tra il cristallo e la fiamma, Le Lezioni americane di Italo Calvino*, Firenze, Firenze Athenäum, 2002.

Pittau M., "L'origine etimologica di CAMORRA e GOMORREA" in appendice a *Problemi di filosofia del linguaggio*, Cagliari, Editrice sarda Fossataro, 1967.

Putnam H., *Representation and Reality* (1988), *Rappresentazione e Realtà*, trad. di N. Guicciardini, Milano, Garzanti, 1993.

Rank O., *Der Doppelgänger* (1914) *Il Doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. di A.G. Bocconi Poli, Milano, Sigaro Edizioni, 1979.

Rayfield D., *Anton Chekhov: A Life*. New York: Henry Holt and Company, 1997.

Re V., Cinquegrani A., *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a IQ84*, Milano, Mimesis, 2014.

Rodari G., *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973.

Sartre J.-P., *L'Être et le Néant* (1943), *L'essere e il nulla*, a c. di F. Fergnani e M. Lazzari, trad. di G. Del Bo, Milano, Il saggiatore, 1965.

Scurati A., "Roma, 2 ottobre 1985. Il neo-scrittore nella neo-televisione" in *Atlante della letteratura italiana*, a c. di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, "Dal Romanticismo a oggi", a c. di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012.

Šklovskij V., *O teorii prozy* (1925), *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976

T. Todorov, "Le categorie del racconto letterario" in R. Barthes et al., *L'analyse structurale du récit* (1966), *L'analisi del racconto*, trad. di L. Del Grosso Destrieri e P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1969.

Tomassini G.B., *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti di inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990.

Varzi A.C. "Mondo-versioni e versioni del mondo", Department of Philosophy, Columbia University, pubblicato come prefazione a: N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, trad. di C. Marletti, 2 ed., Roma-Bari, Laterza, 2008.

Wittgenstein L., *Tractatus logico - philosophicus*, a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1989.

Wu Ming, *New Italian Epic*, Cles, Einaudi, 2009.

E. Zolla, *Storia del fantasticare*, Bompiani, Milano, 1964.

## **OPERE DI NARRATIVA**

AA.VV., *Apparenze*, a c. di B. Berni, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002

Auster P., *The invention of solitude* (1982), *L'invenzione della solitudine*, Torino, Einaudi, 1997.

Breton A., *Nadja*, (1928) trad. di G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1977.

Calvino I., "Un segno nello spazio" in *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

Calvino I., *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

Carrère E., *La moustache* (1986), *Baffi*, trad. di G. Civiletti, Napoli, Theoria, 1987.

Coleridge S.T., *Biographia literaria: or, biographical sketches of my literary life and opinions* (1817), London, George Bells and Sons, 1898.

Covacich M., *Fiona*, Torino, Einaudi, 2005.

Covacich M., *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008.

Covacich M., *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011.

Covacich M., "Io sono un gruppuscolo", (reading performance), Ca' Foscari, Venezia, 8 novembre 2013

Culicchia G., *E così vorresti fare lo scrittore*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

D'Annunzio G., *I romanzi della rosa*, "Trionfo della morte", Roma, L'Oleandro, 1933. Risorsa elettronica Progetto Manuzio,



[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d\\_annunzio/il\\_trionfo\\_della\\_morte/pdf/d\\_annunzio\\_il\\_trionfo\\_della\\_morte.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/d_annunzio/il_trionfo_della_morte/pdf/d_annunzio_il_trionfo_della_morte.pdf), consultato il 01/09/2015.

Del Fabbro A., *Vi perdono*, Torino, Einaudi, 2009.

Dostojevskij F. M., *I demoni*, Torino, Einaudi, 1956.

Dobrovsky S., *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

Hoffmann E. T. A., *Il vaso d'oro e altri racconti*, Milano, Garzanti 1983.

Easton Ellis B., *Less than zero* (1985), *Meno di zero*, Torino, Einaudi, 1996.

Easton Ellis B., *American Psycho* (1991), trad. di G. Culicchia, Torino, Einaudi, 2013.

Easton Ellis B., *Lunar Park*, trad. di G. Culicchia, Torino, Einaudi, 2005.

Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) a c. di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012.

Kafka F., *Von den Gleichnissen* (1922-1923) in *Sämtliche Erzählungen* (1904-1924), "Delle metafore" in *I racconti*, trad. di G. Schiavoni, Milano, Bur, 1985.

Lem S., *Solaris* (1961), trad. di E. Bolzoni, Milano, Mondadori, 1982.

Leopardi G., XXXIII "Il tramonto della luna" in *Canti* (1835), Torino, Einaudi, 1984.

Malabaila A., *Torino è un riccio*, Forlì, Historica Edizioni, 2012.

Malabaila A., *Revolver*, BookSalad, Anghiari, 2013.

De Maupassant G., "Le Horla"(1887) in G. de Maupassant, *Le Horla e altri racconti dell'orrore*, Roma, Newton Compton, 1994.

McGuane T., *Panama*, Penguin books, 1987.

Moresco A., *Canti del Caos*, prima parte, Milano, Feltrinelli, 2001.

Murakami H., *1Q84. Libro 1 e 2, aprile - settembre*, trad. di G. Amitrano, Einaudi, 2011.

Pascal B., *Pensées* (1669), *Pensieri*, a c. di B. Allason, Torino, Utet, 1956.

Peano M., *L'invenzione della madre*, Roma, Minimumfax, 2015.

Proust M., *À la recherche du temps perdu; La prisonnière* (1923) *Alla ricerca del tempo perduto; La prigioniera*, Testo originale disponibile online:  
[http://www.larecherche.it/public/librolibero/La\\_Prigioniera\\_di\\_Marcel\\_Proust.pdf](http://www.larecherche.it/public/librolibero/La_Prigioniera_di_Marcel_Proust.pdf).

Proust M., *À la recherche du temps perdu*, *Le Temps Retrouvé* (1927). *Alla ricerca del tempo perduto, Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1966, a c. di P. Serini, trad. di G. Caproni.

Proust M., *Contre Sainte-Beuve* (1954), "Contro Sainte-Beuve" in *Scritti mondani e letterari* a c. di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1974

Saviano R., *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

Siti W., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.

Starnone D., *Labilità*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Svevo I., *La coscienza di Zeno* (1923), Milano, Garzanti, 1985.

Tasso T., *Le sette giornate del mondo creato*, "giornata quinta", Londra, S.E., 1780.

Tordo J., *O bom inverno* (2010), *Il buon inverno*, trad. di L. Quadrio, Roma, Cavallo di Ferro, 2011.

Wilde O., *The picture of Dorian Gray* (1891), *Il ritratto di Dorian Gray*, a c. di A. Grosso Guidetti, Torino, Utet, 1957.

Wilde O., *Detti e aforismi*, trad. di A. Rossatti, S.L., Bur, 2013, edizione digitale.

Wyndham J., *The Midwich Cuckoos* (1957), *I figli dell'invasione*; trad. di G. Severi, Milano, Mondadori, 1973.

## **DIZIONARI ED OPERE ENCICLOPEDICHE**

*Vocabolario degli accademici della Crusca*, a c. di Accademia della Crusca, quinta impressione, vol. VII, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e F., 1893

Burgio A., *Dizionario dei nomi propri di persona*, Roma, Hermes, 1992.

*I cognomi d'Italia: dizionario storico ed etimologico*, a c. di E. Caffarelli e C. Marcato, Torino, Utet, 2008.

*Dizionario del pop-rock : blues, elettronica, hip hop, r&b, reggae, soul*, a cura di E. Gentile e A. Tonti, nuova ed. 2002, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

*Enciclopedia dell'Età Classica*, Milano, Garzanti, 2000

*Enciclopedia rock 1954-2004*, a c. di M. Eufrosini e G. Testani, Roma, Arcana 2004.

Greimas A.J., Courtés J., "Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage" (1979-2007), *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a c. di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2007.

Lamanna E.P., Adorno F., *Dizionario di termini filosofici*, Le Monnier, Firenze, 1989

Vocabulaire technique et critique de la philosophie (1926), *Dizionario critico di filosofia*, a c. di Lalande A., Isedi, Milano, 1975.

Mioli P., *Dizionario di musica classica: dalle origini a oggi, gli autori, le scuole, gli esecutori, le musiche*. Vol. 1, Milano, Rizzoli, 2006.

*Vocabolario etimologico italiano*, a c. di A. Prati, Milano, Garzanti, 1970.

## **SITOGRAFIA (IN ORDINE DI CONSULTAZIONE)**

Emanuele Trevi, "«Autofiction», confessioni di un genere" in *Corriere della Sera*, 12 febbraio 2013, p. 44.

[http://archiviostorico.corriere.it/2013/febbraio/12/Autofiction\\_confessioni\\_genere\\_co\\_0\\_20130212\\_99ecd752-74dd-11e2-8b6b-dfb91c59fab8.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2013/febbraio/12/Autofiction_confessioni_genere_co_0_20130212_99ecd752-74dd-11e2-8b6b-dfb91c59fab8.shtml), consultato il 12/09/2014.

Vincenzo Latronico, "Ho creato un incubo. Un caso studio di teoria letteraria applicata", 9 novembre 2011,

<http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/ho-creato-un-incubo-un-caso-studio-di-teoria-letteraria-applicata>, consultato il 12/09/2014.

Carlo Vecce, "La crisi dell'Autore nel Rinascimento", *California Italian Studies*, 2010, <http://escholarship.org/uc/item/8w30d0rx>, consultato il 10/11/2014.

Enciclopedia Treccani online, s.v. "Eubulide di Mileto"

<http://www.treccani.it/enciclopedia/eubulide-di-mileto/>, consultato il 17/11/2014.

Cfr. Dizionario di filosofia online Treccani, ed. 2009, s.v. "Deleuze, Gilles",

[http://www.treccani.it/enciclopedia/gilles-deleuze\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gilles-deleuze_%28Dizionario-di-filosofia%29/), consultato il 07/02/2015.

Leonardo Pica Ciamarra, "L'intervento II" in *Speciale John Barth*

<http://www.minimumfax.com/libri/speciali/120>, consultato il 13/02/2015.

Giusi A. Falco, "Sull'autofiction - Intervista a Isabelle Grell", 15 gennaio 2014.

<http://www.grecart.it/it/convegni/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell?tmpl=component&print=1>, consultato il 22/02/2015.

Note su Serge Doubrovsky:

<http://www.autofiction.org/http://www.autofiction.org>, consultato il 22/02/2015.

Rossella Consoli, "Oggi essere scrittori: intervista a Paola Mastrocola", *Rivista!unaspecie*, 8 gennaio 2014,  
<http://www.rivistaunaspecie.com/2014/08/01/oggi-essere-scrittori-intervista-paola-mastrocola/>, consultato il 31/05/2015.

Daniele Cassandro, "Hugh Howey: 'Oggi un autore deve essere come una startup'", 20 marzo 2014,  
<http://www.wired.it/play/libri/2014/03/20/hugh-howey-self-publishing-wool-wired-10-domande/>, consultato il 31/05/2015.

"Authorpreneurship. To succeed these days, authors must be more businesslike than ever" in *The Economist*, 14 febbraio 2015,  
<http://www.economist.com/news/business/21643124-succeed-these-days-authors-must-be-more-businesslike-ever-authorpreneurship>, consultato il 02/06/2015.

Francesca Modena, "Authorpreneurship, perché scrivere bene non basta più" in *Approfondimento, Finzioni*, 20 febbraio 2015,  
<http://www.finzionimagazine.it/news/approfondimento-news/authorpreneurship-perche-scrivere-bene-non-basta-piu/>, consultato il 02/06/2015.

Antonella Lattanzi, *Labilità - Domenico Starnone. Io sono Nicola Gamurra – Ovvero lo Starnone mitopoietico* in "KULT Underground", 9 maggio 2006,  
[http://www.kultunderground.org/art/196#\\_edn3](http://www.kultunderground.org/art/196#_edn3), consultato il 14/06/2015.

Concita De Gregorio, "Domenico Starnone: 'Viviamo in un mondo labile di confini incerti' in *la Repubblica*, 15 gennaio 2005,  
[http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id\\_testo=1515&id\\_int=2100](http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id_testo=1515&id_int=2100), consultato il 14/06/2015.

Nicola La Gioia, "Intervista a Domenico Starnone" in *minima&moralia*, 15 febbraio 2013,  
<http://www.minimaetmoralia.it/http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-domenico-starnone/>, consultato il 27/06/2015.

Corrado Benigni, "Il ritorno del padre. Nei romanzi" in *L'eco di Bergamo* 20 novembre 2004  
[http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id\\_testo=1487&id\\_int=1402](http://archivio.feltrinellieditore.it/FattiLibriInterna/giornalisti/SchedaTesti?id_testo=1487&id_int=1402), consultato il 27/06/2015.

Linnio Accorroni, *Labilità. Intervista a Domenico Starnone*, 11 marzo 2005,  
<http://www.nazioneindiana.com/2005/03/11/labilita>, consultato il 27/06/2015.

Giorgio Parisi e Angela Peduto "Alcune riflessioni sul concetto di fantasma in Freud e Melanie Klein" in *Psicoterapia e Scienze Umane*, anno XXVII, fasc. 4, Franco Angeli, 1993,  
<http://www.officinamentis.it/officinamentis/wp-content/uploads/2011/07/G.-Parisi-A.-Peduto-Alcune-riflessioni-sul-concetto-di-fantasma-in-Freud-e-in-Melanie-Klein.pdf>, consultato il 09/07/2015.

Umberto Galimberti, "La bugia. Elogio della menzogna come gioco dell'intelligenza. Solo chi sa mentire è capace di sopravvivere" in *la Repubblica*, 27 maggio 2001, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/05/27/la-bugia-elogio-della-menzogna-come-gioco.html>, consultato il 12/07/2015.

Roger Shattuck "Le visioni di Flaubert" in *La rivista dei libri*, trad. di P.F. Paolini, marzo 2003, <http://www.larivistadelibri.it/2003/03/shattuck.html>, consultato il 17/07/2015.

"How to Write Like Haruki Murakami ovvero: Le lezioni di scrittura nascoste in 1Q84", <http://www.scripta-volant.org/blog/le-lezioni-di-scrittura-di-murakami/>, consultato il 19/07/2015.

Diego Mazzei, "El Gran professore" in *La Nación*, 21 Ottobre 2012, <http://www.lanacion.com.ar/1519155-el-gran-professore> e <http://italiadallestero.info/archives/17063>, consultati il 16/08/2015.

Raffaella De Santis, "Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega?" in *la Repubblica*, 16 febbraio 2015, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/02/16/chi-ha-paura-di-elena-ferrante-allo-strega48.html>, consultato il 17/08/2015.

Roberto Saviano, "Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega" in *la Repubblica*, 21 febbraio 2015, [http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto\\_saviano\\_cara\\_ferrante\\_ti\\_candido\\_al\\_premio\\_strega-107829542/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/), consultato il 17/08/2015.

Elena Ferrante, "Elena Ferrante: "Accetto la candidatura allo strega" in *la Repubblica*, 24 febbraio 2015, [http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/24/news/elena\\_ferrante\\_accetto\\_la\\_candidatura\\_allo\\_strega-108043390/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/02/24/news/elena_ferrante_accetto_la_candidatura_allo_strega-108043390/), consultato il 17/08/2015.

Note sull'Antico Testamento: C.E.I., Esodo 20,2-17, [http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Es20,2-17&versioni\[\]=C.E.I.](http://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Es20,2-17&versioni[]=C.E.I.), consultato il 17/08/2015.

Cfr. Enciclopedia Treccani online dell'arte medievale, ed. 1996, s.v. "idolo", [http://www.treccani.it/enciclopedia/idolo\\_%28Enciclopedia\\_dell'\\_Arte\\_Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/idolo_%28Enciclopedia_dell'_Arte_Medievale%29/), cons. il 17/08/15.

Marino Sinibaldi, "Elena Ferrante, l'Amica degli Amici" in *Internazionale*, 25 febbraio 2015, <http://www.internazionale.it/opinione/marino-sinibaldi/2015/02/25/premio-strega-elena-ferrante-polemiche>, consultato il 18/08/2015.

Federico E. Perozziello, "Antropologia della morte di Federico E. Perozziello", febbraio 2014, Estratto dal volume *Sulla condizione umana. Riflessioni mediche e antropologiche*, Fidenza, Mattioli 1885, 2013,

[http://www.riflessioni.it/la\\_riflessione/antropologia-morte-perozziello-1.htm](http://www.riflessioni.it/la_riflessione/antropologia-morte-perozziello-1.htm), consultato il 18/08/2015.

Comunicati stampa 2014, "Pnlegge cresce in visibilità e presenze", 22 settembre 2014, <http://www.pordenonelegge.it/salastampa/comunicati-stampa-2014>, consultato il 18/08/2015.

"La produzione e la lettura di libri in Italia" (periodo di riferimento 2013-2014), 15 gennaio 2015, <http://www.istat.it/it/archivio/145294>, consultato il 18/08/2015.

"La lettera di Elio Vittorini a Giuseppe Tomasi di Lampedusa", <http://www.feltrinellieditore.it/news/2004/02/23/la-lettera-di-elio-vittorini-giuseppe-tomasi-di-lampedusa/>, consultato il 19/08/2015.

"La rosa, simbolo di psicologia spirituale?", <http://www.amorc.it/images/docs/LaRosaSimbolo.pdf>, 3 aprile 2009, consultato il 22/08/2015.

Raffaele Donnarumma, "Esercizi di esproprio e di riappropriazione. A nome tuo di Covacich" in *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n. 1, gennaio – giugno 2013, p. 17. <http://www.arabeschi.it/esercizi-di-esproprio-e-di-riappropriazione-a-nome-tuo-covacich/>, consultato il 24/08/2015.

Note su Karl May, <http://www.karl-maygesellschaft.de/index.php?seite=englisch&sprache=fremdsprachen>, consultato il 26/08/2015

Nicola Boccianti, "Lapsus freudiano, ovvero lo scivolone sulla buccia dell'inconscio" in Enciclopedia Treccani online della lingua italiana, ed. 2012, <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/lapsus%20freudiano/>, consultato il 26/08/2015.

Dizionario di medicina Treccani online, ed. 2010, s.v. "pseudologia fantastica" [http://www.treccani.it/enciclopedia/pseudologia\\_%28Dizionario-di-Medicina%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pseudologia_%28Dizionario-di-Medicina%29/), consultato il 26/08/2015.

Vocabolario Treccani online, s.v. "fabulazione", <http://www.treccani.it/vocabolario/fabulazione/>, consultato il 26/08/2015.

Pier Paolo Pasolini., "Aboliamo la tv e la scuola dell'obbligo" in *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1975, <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/scuola.html>, consultato il 05/09/2015.

Riccardo Manzotti, Vincenzo Tagliasco, "Essere e fare: perché l'approccio riduzionista non spiega la coscienza" in *L'Arsenale*, La Spezia, Dicembre 2002, p. 1, <http://www.consciousness.it/manzotti/publications/PDF/manzottiTagliasco2002essere%20e%20fare.pdf>, consultato il 09/10/2015.

Cfr. Enciclopedia Treccani online dell'Italiano, ed. 2010, s.v. "lingue inventate"  
[http://www.treccani.it/enciclopedia/lingueinventate\\_%28Enciclopedia\\_dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lingueinventate_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/), consultato il 01/12/2015.

Claudio Morandini, "Conversazione con Andrea Malabaila", *letteratitudinenews*, 8 gennaio 2014 <https://letteratitudinenews.wordpress.com/2014/01/08/revolver-di-andrea-malabaila/>, consultato il 27/12/2015

Alessandro Piperno, "L'autofiction di Rousseau" in *Corriere della Sera*, 31 marzo 2013, <http://lettura.corriere.it/autofiction-di-rousseau/>, cons. il 05/01/16.

Francesca Cerutti, "Intervistando Andrea Malabaila" in *ArtInTime*, 10 luglio 2013, [www.artintime.it/intervistando-andrea-malabaila/](http://www.artintime.it/intervistando-andrea-malabaila/), cons. il 05/01/2016.

Decca Aitkenhead, "Bret Easton Ellis: 'So you're a misogynist, a racist – so what? Does it make your art less interesting?'" in *The Guardian*, 26 luglio 2010, <http://www.theguardian.com/books/2010/jul/26/bret-easton-ellis-pain-misogyny-drugs>, consultato il 06/01/2016.

"È morto J. D. Salinger, autore de 'Il giovane Holden'"  
<http://comicus.forumfree.org/index.php?&s=80460fle535156f75d9cba531a3ff9d9&sho wtopic=62938&st=60>, consultato il 09/01/2016.

Joanna Robinson, "10 Problematic Authors I Have Trouble Separating From Their Work", [http://www.pajiba.com/seriously\\_random\\_lists/10-problematic-authors-i-have-trouble-separating-from-their-work.php](http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/10-problematic-authors-i-have-trouble-separating-from-their-work.php), 18 luglio 2013, consultato il 10/01/2016.

Cognomi in Italia,  
<http://italia.indettaglio.it/ita/cognomi/cognomi.html>, consultato il 15/01/2016.

Massimo Pittau, "Camorra deriva da Gomorra",  
<http://www.pittau.it/italianistica/camorra.html>, consultato il 15/01/2016.

Sito ufficiale di Roberto Saviano,  
<http://www.robertosaviano.com/gomorra/>, consultato il 17/01/2016.

Enciclopedia Treccani online, s.v. "Starnone, Domenico"  
<http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-starnone/>, consultato il 17/01/2016.

Articoli di Roberto Saviano, a c. di J. Reister,  
<http://www.nazioneindiana.com/2006/08/27/articoli-di-roberto-saviano/>, 27 agosto 2006. consultato il 17/01/2016.

Roberto Saviano "La brillante carriera del giovane di sistema" in *Il manifesto*, 24 ottobre 2004, <http://www.nazioneindiana.com/2004/10/26/la-brillante-carriera-del-giovane-di-sistema/>, 26 ottobre 2004, consultato il 17/01/2016.

Pier Paolo Pasolini, "Cos'è questo golpe? Io so" in *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974, <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html>, consultato il 16/01/2015.

Pablo Ordaz, "Roberto Saviano: 'Me he arruinado la vida'" in *El País*, 16 febbraio 2014, [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/15/actualidad/1392488387\\_415955.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/15/actualidad/1392488387_415955.html), consultato il 18/01/2016.

Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, [http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf), consultato il 23/01/2016.

Carlo Bodoni, "Il lettore tra consumo e rifiuto" in *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*, a c. di M. Bortignon, K. Darici, S. Imperiale, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2013, [http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload\\_pdf/Innesti\\_1.pdf](http://virgo.unive.it/ecf-workflow/upload_pdf/Innesti_1.pdf), consultato il 26/01/2016.

Gian Paolo Serino, "Satisfiction #119: il Lunar Park di Bret Easton Ellis" in *Satisfiction2's Blog*, 29 gennaio 2007, <https://satisfiction2.wordpress.com/2007/01/29/satisfiction-119-il-lunar-park-di-bret-easton-ellis>, consultato il 26/01/2016.

Francesca Novello, *Analisi comparata di Revolver di Andrea Malabaila*, 19 giugno 2014, <http://www.andreamalabaila.it/tag/francesca-novello/>, consultato il 27/01/2016.

Dizionario latino a c. di E. Olivetti, s.v. *rēvolvo*, <http://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php>, consultato il 27/01/2016.

Roger Cohen, "Bret Easton Ellis answers critics of 'American Psycho'" in *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html?pagewanted=all>, 6 marzo 1991, cons. il 27/01/2016

Gorillaz, forum italiano <http://gorillaz-italia.forumfree.it/?t=49373360>, 13 luglio 2010, cons. il 29/1/2016.

Edizioni Las Vegas, Torino, <http://www.lasvegedizioni.com/>, consultato il 07/02/2016.

Giampaolo Giampaoli, "Letteratura: L'immagine dell'eroe nella letteratura italiana e la sua lunga evoluzione attraverso i secoli" in *Rivista d'arte Parliamone*, 17 novembre 2007, <http://www.bartolomeodimonaco.it/online/letteratura-l%E2%80%99immagine-de ll%E2%80%99eroe-nella-letteratura-italiana-e-la-sua-lunga-evoluzione-attra verso-i-secoli/>, consultato il 07/02/2016.

Maria Cristina Brizzi, "Kalokagathia" in "Caffè letterario", *Corriere di Bologna*, 1 aprile 2010, <http://boblog.corrieredi Bologna.corriere.it/2010/04/01/kalokagathia/>, cons. il 07/02/2016.



S. Iossa, *Un paese senza eroi: l'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Roma-Bari, Laterza, 2013. Premessa al saggio in *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, [http://www.leparoleelecose.it/?page\\_id=2](http://www.leparoleelecose.it/?page_id=2), cons. il 07/02/2016.

## MATERIALI VIDEO E AUDIO

Francesco Adorno, "Il significato di Aletheia e Veritas", tratto da *Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche di R. Parascandolo*, 1992, materiale video, <http://www.scuola.rai.it/articoli/francesco-adorno-il-significato-di-aletheia-e-veritas-aforismi/3717/default.aspx>, consultato il 07/02/2015.

5 domande per Domenico Starnone Bol.it, materiale video, caricato il 13/06/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Fw3N8FO2xpU>, consultato il 12/07/2015.

Domenico Starnone - Che tempo che fa del 18/01/2015, materiale video, <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-d8c6b69f-13e3-478b-94b9-b7109f58065f.html#p>, consultato il 09/10/2015.

Alessandra Tedesco, seconda parte dell'intervista a Roberto Saviano in "Il cacciatore di libri", *Radio 24*, 19 aprile 2013, <http://www.radio24.ilsole24ore.com/notizie/roberto-saviano-sono-pentito-165312-gSLA4hS7N>, file audio, consultato il 18/01/2016.

## FILM CITATI

Hush... hush sweet Charlotte, *Piano... piano dolce Carlotta*, regia di Robert Aldrich, Twentieth century fox, Usa, 1964.

Deconstructing Harry, *Harry a pezzi*, regia di Woody Allen, Medusa Film, Usa, 1997.  
8 ½, regia di Federico Fellini, Angelo Rizzoli per Cineriz/Francinex, Italia/Francia, 1963.

*Hitchcock*, regia di Sacha Gervasi, Fox Searchlight Pictures, USA /Gran Bretagna, 2012.

Marie-Jo et ses 2 amours, *Marie-Jo e i suoi 2 amori*, regia di Robert Guédiguian, Studio Canal +, Procirep, Sofica France Television Images, Studio Images 2, Francia, 2002.

Girl, interrupted, *Ragazze interrotte*, regia di James A. Mangold, Columbia/Tristar, Usa/Germania 1999.

Village of the damned, *Il villaggio dei dannati*, regia di Wolf Rilla, MGM, Gran Bretagna, 1960.

Captain Horatio Hornblower R.N., *Le avventure del capitano Hornblower, il temerario*, regia di Raoul Walsh, Usa/GB, Warner Bros, 1951.

## CONSULTAZIONI PER TRADUZIONI

### DAL FRANCESE:

Dizionario di francese Larousse online, <http://www.larousse.com/it>.

### DAL GRECO:

F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 2003.

Dizionario di greco antico Olivetti, a c. di E. Olivetti, ed. 2015,  
<http://www.grecoantico.com>.

### DALL'INGLESE:

*Il Ragazzini: dizionario inglese italiano, italiano inglese di Giuseppe Ragazzini*, Bologna, Zanichelli, 2003 e 2008.

Dizionario di inglese Word Reference , <http://www.wordreference.com/>.

### DAL LATINO:

Castiglioni L., Mariotti S, *IL Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 2007.

Dizionario di latino, a c. di Olivetti E., <http://www.dizionario-latino.com/>.

### DALLO SPAGNOLO:

*Il grande dizionario Garzanti di spagnolo*, Milano, Garzanti linguistica, 2009.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, <http://dle.rae.es/>

## INCONTRI CON L'AUTORE E INTERVISTE

"Viaggio in Italia. Torino è casa nostra" incontro con Giuseppe Culicchia, Pordenonelegge 2015, 18/09/2015.

"Il tempo migliore della nostra vita"; incontro con Antonio Scurati e Emanuele Trevi, Pordenonelegge 2015, 19/09/2015.

"Il laboratorio delle identità. Dire io nell'epoca di internet" incontro con Gianluca Barbieri e Alberto Fogliato, CartaCarbone 2015 "Autobiografia & dintorni", 17/10/2015.

F. Novello, *Intervista ad Andrea Malabaila*, 2 febbraio 2016.