

Marianna Villa

Lorenzo Marchese

L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo

Massa

Transeuropa

2014

ISBN: 978-88-9871619-7

Il paradosso di una storia al contempo veridica e inventata, in cui il personaggio autofinzionale ricrea una storia sdoppiandosi in un *alter ego* credibile ma esibisce il paradosso, generando uno spaesamento interpretativo nel lettore: questi sono i caratteri dell'*autofiction* per Marchese, sospesa tra verità e finzione. La definizione più incisiva è quella di Walter Siti, di un' «autobiografia di fatti non accaduti» di un «personaggio fittizio» apparentemente coincidente con l'autore, ma in realtà profondamente inventato. Anche la questione terminologica non è di poco conto: il termine *autofiction*, sistematicamente preferito da Marchese, va a sottolineare l'ampiezza semantica della parola *fiction*, assente in ogni traduzione italiana, che sia autonarrazione, autofinzione, autonarrazione.

Ma l'approccio nuovo del libro è il tentativo di superare l'interpretazione di Dubrovsky o Genette, i teorici del dibattito dell'*autofiction* che tiene campo in Francia a partire dagli anni Settanta, di cui si ricostruiscono la genesi e i termini nel primo capitolo, dal momento che il panorama italiano degli ultimi anni, oggetto dell'indagine, sembra privilegiare un approccio sperimentale e non teorico a quella che viene definita come una modalità di scrittura, non un genere vero e proprio, estraneo a limiti e classificazioni rigide. Più significativa sembra allora la strada, intrapresa nel capitolo secondo, di ripercorrere snodi teorici, offrendo un'utile guida critica al lettore. Tra le questioni affrontate, il rapporto con la *fiction*, con le incursioni nello «strano» e nel fantastico, e la distanza da altre scritture che mettono al centro l'io, proprio quelle che Donnarumma nel recente *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea* (Bologna, Il Mulino, 2014) aveva accomunate come espressioni di un «realismo ipermoderno», vale a dire l'autobiografia romanziata, il saggio e reportage in prima persona, il *journal intime* e le scritture legate alla *non fiction novel*. La scrittura autofinzionale si ritaglia uno spazio proprio, un'accezione ristretta, se applicata al caso italiano, perché rinuncerebbe a modalità romanzesche proprie della *non fiction novel* per tenere distinti autobiografia e *fiction*, sfruttando il paratesto per stipulare un patto narrativo col lettore, sistematicamente poi tradito dalla verifica testuale. Ecco allora che le soglie del testo diventano (esemplare il caso di Siti) riflessioni metanarrative di alto valore critico, che sostituiscono e rimpiazzano il dibattito teorico, assente per lo meno in Italia. È in questo senso che è possibile cogliere la contiguità tra la scrittura autofinzionale e alcuni assunti postmodernisti, in quanto l'autore virtualizzato, che ritorna come io possibile nel testo, falsa i dati della realtà mentre paradossalmente li testimonia, ma risulta influenzato dalla cognizione della propria inesistenza, tanto da rifletterci sopra, senza annullarsi. Riesce dunque la scrittura autofinzionale a risolvere la dialettica realtà-finzione all'origine della scrittura? Pur nell'impossibilità di definire e circoscrivere la scrittura autofinzionale a un genere ben preciso, per lo meno nel caso italiano segnato da un'eterogenesi di fini, il volume ha il pregio di delineare linee di tendenza di come tale scrittura sia stata messa in pratica, rivendicandone il valore conoscitivo e critico.

L'analisi del panorama italiano (*Fuori e dentro l'autofiction italiana*, cap. 3) riguarda sondaggi a campione di quelle scritture che si avvicinano alla forma dell'*autofiction*, soprattutto nei casi di finzionalizzazione della funzione-autore, ma non solo, procedendo per percorsi biografici e senza la pretesa di proporre alcun canone. Si possono leggere dense pagine su Genovese, Scurati, Covacich, Trevisan, Vasta, Nove, Parente. Di molti autori, invece, a dispetto dei numerosi fraintendimenti diffusi tra i lettori e la critica, Marchese mostra la lontananza dalla vera e propria *autofiction*: si

tratta di Busi, di Mari, della Janeczek di *Lezioni di tenebra* (1997), mentre un avvicinamento a tale modalità di scrittura sarebbe ravvisabile, nonostante le prese di distanze esplicite degli scrittori, nelle *Attenuanti sentimentali* di Antonio Pascale e nella produzione di Giulio Mozzi, narratore «tendenzialmente falsidico» (p. 159), che finisce, nella *Stanza degli animali* (2010), per rinunciare a mascherarsi nel paratesto. Anche l'io di Roberto Saviano in *Gomorra* (2006) non è volto a diffamare la realtà, bensì a garantire la veridicità di quanto afferma mediante una testimonianza personale, pur parziale, mentre in *Zero, zero, zero* (2013) l'io autoriale perde forza, riplasmato dall'attenzione mediatica e di pubblico, diventando un personaggio dai caratteri sapienziali e vittimari: in entrambi i casi, comunque, si tratta di produzioni lontane dall'*autofiction*.

Se la produzione italiana predilige il mascheramento e il ripiegamento su di sé, la parabola di Giuseppe Genna mostra invece un'apertura a potenzialità espressive diverse, come l'ingresso dell'io in altri personaggi o il collegamento delle proprie vicende alla controstoria presenti in *Dies irae* (2006), l'inserito di cornici incredibili in *Medium* (pubblicato solo *on line*), e il gioco romanzesco di mascheramenti in *Italia de profundis* (2008). Se è troppo presto per fare una previsione sulla possibile fine di questa modalità di scrittura, Marchese osserva come nel recente panorama italiano l'autofinzione stia andando in contro ad una stereotipizzazione di forme, a partire da alcuni modelli ben riusciti: un caso su tutti *L'inumano* (2012) di Massimiliano Parente, rimodellato su testi degli anni Novanta e privo di apporti originali alla scrittura autofinzionale. In secondo luogo si registra il progressivo indebolimento della struttura paradossale a fondamento dell'*autofiction*, che porta a una drastica diminuzione di testi propriamente autofinzionali, come mostrano i dati delle pubblicazioni del 2012.

Tre casi esemplari sono invece al centro del quarto capitolo, mediante un approccio cronologico che permette di vedere il peso e l'evoluzione delle strategie autofinzionali: si tratta di Philip Roth, Bret Easton Ellis e Walter Siti. In comune si delinea una parabola che va verso il logoramento di tali strategie, a partire da approcci differenti, quasi a confermare che il logoramento possa essere un possibile epilogo dopo la fortuna recente. Nella vasta e articolata produzione di Roth l'*autofiction* è il punto di arrivo delle sperimentazioni sull'io, come mostra *Operazione Shylock. Una confessione* (1993), ricco di strategie autofinzionali, ma nel contempo il ricorso sistematico alla *fiction* e alla letteratura di genere finisce per esaurire le dinamiche autofinzionali presenti a favore di una conclusione deludente, con la riconciliazione sentimentale tra l'io e l'ombra del padre e del figlio scomparso. La sperimentazione autofinzionale, in un gioco di specchi tra scrittura e suo oggetto, sembra risolversi in altro anche in *Complotto contro l'America* (2004), in cui l'autore si avvicina a forme di scrittura romanzesche. La parabola di Ellis mostra invece una puntualizzazione di strategie autofinzionali in un numero limitato di testi, sei romanzi in venticinque anni, da considerarsi come varie sequenze di un'unica riflessione che culmina in *Luna Park* del 2005, dove viene messa in atto una finzializzazione ironica di un io pubblico, così come viene alimentato dai media, soprattutto dopo *American Psycho*. Si ritrovano così molti ingredienti dell'autofinzione: dall'equivoco autobiografico, alla messa in discussione del paradigma di realtà, allo spossamento di sé, eppure la moltiplicazione di voci narranti assume valenze metanarrative, e fa slittare il testo verso altre modalità, finendo per annullare ed esaurire quella autofinzionale (p. 236), in una conclusione che «delude» anch'essa. Walter Siti con *Scuola di nudo* del 1994 è invece il capostipite della scrittura autofinzionale italiana, sebbene in questo primo romanzo l'*autofiction* serva più che altro per una «autobiographie honteuse», per contraffare una confessione di cui l'autore si vergogna, mentre i nodi teorici emergono partire da *Un dolore normale*. L'analisi della trilogia fittizia dei suoi romanzi mostra l'itinerario dell'autore più bugiardo dei tre analizzati, che dallo sbandieramento narcisistico del primo romanzo arriva ad un personaggio mediocre, che si compiace di tale mediocrità nichilista, controfigura del mondo occidentale. Rispetto a Roth e Ellis le strategie autofinzionali sono apertamente dichiarate nell'*Avvertenza di Troppi paradisi*, mentre la conclusione dell'opera segnala ancora la fine del personaggio autofinzionale-Siti: di fatto l'*autofiction* si è posta nelle tre opere come discorso critico sul ruolo dell'autore e sull'impotenza della letteratura e sembra avere esaurito alla sua funzione. Dopo aver concentrato il suo progetto

biografico su modalità autofinzionali, Siti sembra andare oltre con *Il contagio* (2008), mentre conserva il ruolo di scrittore che orienta lo svolgimento della vicenda in *Resistere non serve a niente* (2012), ma, osserva Marchese, in tutti i casi il discorso narrativo parte sempre dalla reinvenzione di sé. Che l'*autofiction* sia la molla primaria della sua scrittura e un oggetto costante di riflessione teorica lo dimostra il recente *Il realismo è l'impossibile*, appunto un bilancio *post eventum* sull'*autofiction*, e, contestualmente, un quarto tempo nella «edificazione coerente di un io esemplarmente negativo e miserabile in un tempo di prosciugamento di ogni io possibile» (p. 264). Se il discorso biografico è sempre aperto e si mostra esauribile solo con la morte, la fine del testo autofinzionale è legata alla presa di coscienza dell'esaurimento delle potenzialità romanzesche dell'io: con un colpo di spugna l'autore, che ha ricreato una vita fittizia e sancito il predominio della letteratura sulla vita, può facilmente uscire di scena, ma dopo aver posto una serie di interrogativi che problematizzano la lettura del reale. La riflessione di Marchese, affidata al capitoletto conclusivo, sull'*exit autor* focalizza allora un dato significativo: la letteratura autofinzionale, pur fondata su un paradosso che spiazzava il lettore, ha prodotto opere notevoli dal punto di vista artistico nell'ultimo ventennio, sebbene non sia riuscita a dare risposta alle sfide che si era posta. Per molti aspetti, si può aggiungere, ha recuperato pratiche labirintiche postmoderne proprio mentre se ne allontanava.