

Andrea Rondini

Autobiocritiche nella letteratura italiana contemporanea

Sommario

- I. [*Ermeneutica e autobiografia*](#)
 - II. [*Antonio Pascale, «Questo è il paese che non amo»*](#)
 - III. [*Tommaso Pincio, «Hotel a zero stelle»*](#)
 - IV. [*Emanuele Trevi, «Qualcosa di scritto»*](#)
 - V. [*Eraldo Affinati, «Peregrin d'amore»*](#)
 - VI. [*Massimo Rizzante, «Noi siamo gli ultimi»*](#)
 - VII. [*Conclusioni*](#)
-

I. *Ermeneutica e autobiografia*

Tra i fenomeni che caratterizzano la letteratura italiana di questi anni sembra emergere una particolare declinazione del modo di praticare la critica in cui l'approccio al testo e il rilievo d'analisi sono uniti al racconto di momenti della vita del critico, a formare un ibrido tra cadenza narrativa autobiografica e lettura interpretativa strettamente intesa (ibrido che viene qui denominato autobiocritica). Si tratta di una tendenza che può essere accostata alla centralità del cammino di vita e alla seduzione del *bios* come elemento unificatore dell'esperienza¹ e alla poetica ipermoderna di cui si inizia a discutere anche in Italia.² Un autobiografismo comunque diverso da quello - a ragione stigmatizzato - di tipo grezzamente ostensivo e privo di mediazioni linguistico-simboliche.³ A partire dagli statuti enunciativi, anch'essi ibridi, se l'autobiocritica possiede una componente narrativa bisogna allora postulare una differenza, uno scarto tra autori e narratori, la medesima differenza che esiste tra l'autore fisico di un

romanzo e il suo narratore⁴ (tra l'altro alcuni di questi testi hanno una struttura esibita: per esempio, *Hotel a zero stelle* di Pincio ricalca la *Commedia* dantesca, *Qualcosa di scritto* di Trevi è un romanzo di formazione); eppure, la scrittura autobiocritica non rinuncia a presentare e ad accreditare la voce narrante come il vero autore, a non dimenticare la realtà del vissuto di chi scrive (una ricognizione strettamente narratologica di tali libri, pur plausibile, sarebbe forse in qualche modo contraddittoria rispetto alla loro natura).

Nelle pagine seguenti non si proporrà un'interpretazione dei singoli testi analizzati e dei loro aspetti peculiari,⁵ che richiederebbe una trattazione specifica, quanto, piuttosto, una ricognizione circa la forma che in essi assume la lettura delle opere letterarie, in particolare il nesso, presente non poche volte, tra l'autobiografismo e il tema del falso.

II. Antonio Pascale, «Questo è il paese che non amo»

Il libro di Antonio Pascale *Questo è il paese che non amo* è una narrazione e una riflessione sulle modalità di rappresentazione letteraria e mediatico-comunicativa del Male; agli occhi dell'autore la contemporaneità scrive il Male per uno scopo fondamentale estetizzante e compiaciuto. Attorno a questo nucleo concettuale, già di per sé significativo nel presente discorso declinato sulle frontiere del vero e del falso, si dispongono le considerazioni su eventi musicali (il *Live Aid* del 1985 organizzato da Bob Geldof e la canzone *We are the world*), su polemiche cinematografiche (il giudizio negativo espresso dalla critica francese su *Kapò* di Pontecorvo per aver filmato, a loro dire con un eccesso di virtuosismo registico, la morte di un'internata in un Lager nazista), su saggi e libri (dalle pagine di *Mimesis* di Auerbach a quelle

dell'*Elizabeth Costello* di Coetzee), su fatti di cronaca (le presunte violenze inflitte ai bambini di un asilo vicino Roma, il caso di Eluana Englaro).

Questo palinsesto teorico è continuamente scandito, oltrech  dalla storia politica italiana recente, dalle vicende personali della voce narrante. La componente autobiografica si intreccia al dibattito delle idee, anzi quest'ultimo   ripercorso in qualche modo sulla propria biografia. Si tratta di una forma enunciativa che non   solo la cornice della sostanza speculativa ma la sua prima dizione, il suo enzima principe, il seme esperienziale.

Il libro di Pascale (o, allora, del personaggio 'Pascale', secondo quanto prima detto) si apre, con scansione temporale di taglio narrativo («Durante la giornata di sabato 13 luglio 1985»⁶), il giorno in cui il protagonista guarda in televisione il concerto organizzato da Bob Geldof per contribuire a sconfiggere la fame in Etiopia e si chiude con le sue riflessioni mentre accompagna il figlio a scuola. Si tratta di un vero e proprio micro-romanzo di formazione, dal disinteresse totale provato inizialmente per gli etiopi mediatici alla percezione della responsabilit  verso gli altri e i futuri. I doveri e le responsabilit  di neo-padre si intrecciano con i doveri del letterato.⁷ La rappresentazione paternalistica e stereotipata degli africani   il primo rigurgito, la prima emersione del problema, corroborato dalla relazione concreta con gli immigrati che iniziavano a popolare le spiagge del meridione. In fondo   proprio uno di loro, dotato di maggior consapevolezza intellettuale, a volersi difendere da un incremento d'immaginario che li derealizzava.

Vi   qui *in nuce* tutta la storia culturale e antropologica italiana seguente e la vicenda autobiocritica del narratore. Si considerino le pagine sulla cura anticancro Di Bella. L'idea che Pascale riceve da uno dei pi  grandi studiosi di letteratura del Novecento, Eric Auerbach, giunge nel momento della massima esposizione mediatica della cura dell'oncologo modenese nonch  della nascita del primo figlio: la lettura di *Mimesis* e lo "tsunami" Di

Bella vanno di pari passo alla paternità e alla progressiva comprensione del ruolo di padre. *Mimesis* insegna e fornisce al narratore un metodo, una griglia d'approccio per affrontare e capire le strategie della comunicazione, cioè della falsificazione, della riduzione del mondo a sottoprodotto edulcorato e catena di banalizzazioni a effetto, reiterato climax sensazionale; si tratta di quella che Auerbach definisce la tecnica del riflettore, vale a dire la strategia linguistica con cui di un fatto o di una persona si illumina un solo aspetto, non in sé del tutto falso, ma decisamente parziale e tendenzioso e su di esso si costruisce il proprio discorso: è esattamente la strategia con la quale Voltaire descrive la Borsa di Londra mettendo in ridicolo i rappresentanti delle diverse religioni, quelle irrazionali follie che dividono gli uomini, laddove invece i commerci uniscono gli uomini superando le stolte e nocive diatribe religiose.⁸ Mutato l'oggetto del discorso, quella del riflettore è esattamente la medesima strategia con la quale i media, anche quando hanno perfettamente compreso che la terapia non potrà garantire risultati significativi, costruiscono il successo comunicativo della cura Di Bella. Per demistificare tali paradigmi pseudo informativi - a sua volta dominanti la stessa scena politica - per non cadere nel loro ricatto incantatorio ed emotivo, occorre un enzima gnoseologico, un metodo d'analisi, per esempio quello di Auerbach; allo stesso modo, per imparare il "mestiere" di padre occorre una metodologia con la quale rapportarsi, discutere i modelli educativi ricevuti da bambini e riproporli, necessariamente rivisitati, una volta divenuti padri. Il figlio del narratore riceve insomma, si potrebbe dire, due paternità: una naturale e biologica e una simbolico-culturale.

Il romanzo di formazione di Pascale passa attraverso prove e frustrazioni. È il caso della sua lezione, durante un corso di scrittura, su *Elizabeth Costello*.⁹ In uno dei racconti del volume, Elizabeth contesta a uno storico di aver immaginato i momenti in cui i partecipanti alla congiura contro

Hitler vengono giustiziati; si tratta di una rappresentazione del Male immaginaria nonché contagiosa, che partorisce un immaginario derealizzato della malvagità che si diffonde e inquina la scrittura, i racconti, la vita; la ricerca di un metodo, di un approccio alla semiosfera sociale che in qualche modo limiti la commistione di vero e falso, cioè l'impasto distorto in cui tutto non è né completamente falso né completamente vero, viene tuttavia scambiata dal pubblico per un elogio della censura (autocensura) dello scrittore. Le riflessioni su *Elizabeth Costello* nascevano invece da un caso di cronaca: le presunte violenze ricevute dai bambini di una scuola materna e la decisione del padre di uno dei piccoli di chiedere, davanti a una videocamera, alla figlia di raccontare e mimare l'accaduto. Anche qui si trattava insomma di una immaginazione del Male, di un racconto che appare a Pascale un'altra occorrenza di un contagio, l'ennesima emersione di un territorio dai confini confusi, morbosamente e dolorosamente incerto, in cui quel padre appare già portatore infetto della contaminazione che contribuisce a diffondere: «quel genitore era entrato senza precauzioni in un luogo oscuro, aveva costretto la figlia a riprodurre il male, minuti e minuti di registrazione nei quali una bambina di pochi anni descriveva (o inventava?) quello che aveva subito. E noi [...] cosa avevamo fatto se non parlare di un male che conoscevano unicamente tramite descrizioni morbose, finendo dunque per riprodurre solo altro male?». ¹⁰

La riproduzione, una volta innescata, non può esser fermata a piacimento: la stessa voce narrante è in qualche moto irretita dal contagio e produttrice di fantasmi negativi visto che durante una festa mondano-intellettuale, esattamente quella in cui si conversava del caso della scuola materna, i convitati passano con disinvoltura dal lamento sulle brutture della società moderna, alla riprovazione della sporcizia delle città, per giungere a biasimare uno storpio paralitico che staziona nelle vie del centro di Roma "rovinando" così lo shopping.

La conquista è allora quella di un *habitus* metodologico, di un approccio gnoseologico alle cose, di una «resistenza alla finzionalizzazione»,¹¹ secondo un progetto di conoscenza e trasmissione responsabile e precisa del mondo e della realtà; si tratta, agli occhi di Pascale, dell'apporto più importante che uno scrittore e più in generale un intellettuale possa dare alla società democratica¹² (idea in sé giusta che tuttavia potrebbe risultare in qualche modo problematica per uno scrittore, che per definizione abita territori funzionali,¹³ i quali non sono necessariamente, di per sé, falsificanti¹⁴). Guardando il proprio figlio e gli altri bambini al primo giorno di scuola, il padre-critico rilancia un'idea di racconto come esito di «rigore intellettuale», come dato attendibile:¹⁵ «il racconto del mondo necessita di un continuo post scriptum che individua gli errori e ci avvia, si spera, verso una nuova, integrata e più precisa narrazione».¹⁶

Le questioni discusse da *Questo è il paese che non amo* si ritrovano in una parte del magmatico *Assalto a un tempo devastato e vile* dove Giuseppe Genna racconta di essere stato un giorno avvertito dalla banca della clonazione del bancomat (si è così già nel dominio della falsificazione); l'impiegata, nel riferirgli l'accaduto, sottolinea più volte il fatto che, con tutta probabilità, a compiere il reato siano stati hacker romeni. Nella sua descrizione la donna rivela di essere già ostaggio della lingua del *trauma*, il codice in cui la vita si è irrigidita in un prontuario artificiale di situazioni, di nomi, in una enciclopedia bloccata di pregiudizi e di stereotipi; il microevento autobiografico è traumatico non tanto per la clonazione del bancomat ma per la situazione che inscena, doppiamente clonata (dai romeni e dal codice del *trauma*). L'episodio bancario è allora un atto di critica letteraria, eseguito allo sportello ancora con il casco della moto in mano, perché si sperimenta e verifica quanto Don De Lillo chiama *End Zone*,¹⁷ lo spazio anomico in cui si apre la zona di fuoriuscita dall'umano, in cui esistono solo nomi, targhe irreali; in questa situazione, il soggetto autobiografico deve, ancora una volta, distinguere, compiere un

atto epistemologico, non cadere nel laccio del *trauma*. La figura del narratore, del critico, si presenta come motociclista, ancora in grado di fuoriuscire, di ripartire e, se non sbloccare, almeno percepire la metallizzazione del mondo.

III. Tommaso Pincio, «Hotel a zero stelle»

Anche *Hotel a zero stelle* di Tommaso Pincio unisce critica, autobiografismo, esperienza e discorso sul falso, con un più marcato ricorso, però, alla dimensione personale, tra la confessione e l'*outing*, e alle risorse narrative. Il racconto dei propri snodi esistenziali si ibrida con i capitoli dedicati a un personale canone letterario: Parise, Greene, Kerouac, Fitzgerald, Simenon, Foster Wallace, Dick, Landolfi, Melville, Pasolini, Garcia Marquez, Orwell. Non si tratta di capitoli rigidamente monografici, visto che in alcuni di essi, pur intitolati a un singolo scrittore, si parla anche di altri (per esempio Burroughs nelle pagine consacrate a Garcia Marquez).

Uno spazio considerevole in *Hotel a zero a stelle* è riservato agli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, tanto da poterlo considerare un romanzo di formazione critico-narrativo. Infatti già da ragazzino, a proposito del mentire circa la propria partecipazione alla messa, il soggetto si scontra con // problema: quello del tentativo di «manipolare la verità»;¹⁸ del resto, con rimando al viaggio dantesco, così è descritta la prima tappa del *viator* del nuovo millennio: «la mia selva oscura, dove apprendo che la menzogna è una condizione inevitabile dell'esistenza e mi perdo nelle sue conseguenze».¹⁹ La vita è una sorta di continua battaglia, un corpo a corpo con le forze del falso, della manipolazione, dell'inganno. Pincio lo vive su se stesso e ne ricerca un antidoto in quegli scrittori che hanno affrontato il medesimo mostro. La stessa struttura del libro è significativa perché si

organizza come un catalogo di autori e libri-faro: l'elenco esprime una simbologia di radicamento²⁰ (non per nulla un tema capitale delle pagine di Pincio è il meritarsi di essere nato, con annesse fantasie di annientamento che assediano il soggetto).

In questa prospettiva devono essere considerate le pagine dedicate a Goffredo Parise. Lo scrittore vicentino intreccia due volte la biografia di Pincio: sia nel viaggio in Vietnam compiuto dal narratore contemporaneo e, prima, dal suo *alter ego*, sia nella rievocazione delle aspirazioni artistiche (la pittura) che hanno accomunato i due autori. Pincio "attraversa" quindi Parise in due momenti, anzi tre, visto che il capitolo si chiude sulla lettura, rivelatrice, di un racconto, *Italia*, dei *Sillabari*.²¹

Il paese asiatico esibisce una connotazione altamente simbolica perché è un luogo liminale dove niente è impossibile, dove il confine conoscitivo non è garantito, dove cioè «le cose sono e non sono allo stesso tempo». ²² Come durante la guerra del Vietnam con i marines, ancora oggi molte ragazze vietnamite si offrono, più o meno apertamente, al turista occidentale: è una situazione descritta sia da Parise che da Pincio. Subito scatta la rete concettuale del vero e del falso. I soldati americani si muovono tra realtà e finzione, tra le ragazze e gli stereotipi con cui venivano descritte, docili e ingenuie oppure furbe adescatrici: «Divisi tra due *fantasmi*, non sapevano come affrontare la *realtà* del piccolo e caldo corpo che si trovavano davanti»; lo stesso Parise «girava attorno all'oggetto del suo interesse senza riuscire a penetrarlo davvero»²³ («davvero» è termine che ricorrerà in modo significativo anche in Trevi).

Il dato ha una ulteriore connotazione perché innesca la dialettica essere nudi/essere vestiti, tra la prostituzione e la letteratura, tra l'essere nudi e l'essere vestiti di parole: alla fine «della loro performance queste fanciulle sono realmente nude, mentre a romanzo compiuto lo scrittore è vestito di parole». ²⁴

La vita di Pincio e quella di Parise si incrociano di nuovo, idealmente - Parise era tra l'altro ancora vivo all'epoca dei fatti - a proposito della mancata carriera pittorica di entrambi. L'autore dei *Sillabari*, quando capisce i suoi limiti, rinuncia al sogno di diventare artista; pure il narratore si avvia a metter da parte le ambizioni, sospinto dal furbo mercante d'arte (che già aveva conosciuto Parise) che lo invita più volte a non cullarsi di castelli di sabbia e a divenire in sostanza suo collaboratore negli affari. Il soggetto è ostaggio della manipolazione, è sotto il dominio del raggiro.²⁵ Ma Parise - ed è questa la scoperta - sa invece scavare sotto l'illusione, sa guardare dietro le apparenze, conosce quando la realtà (in *Italia* l'invecchiamento dei due coniugi, soprattutto della donna) impone parole, silenzi e sguardi che velano la verità per discrezione ma non si ingannano circa lo stato reale delle cose. Al corpo delle ragazze vietnamite, alla loro vita scandita da sogni iper-romantici, falsi, irrealizzabili, alle sirene incantatorie del mercante, si sostituisce il corpo dei due coniugi dei *Sillabari*. Si tratta quindi di un viaggio, dal paese della smemoratezza a quello della consapevolezza, un itinerario letterario e biografico; se è vero che neppure «sforzandoci all'infinito troveremmo le parole che stabiliscano una volta per tutte perché una cosa è bella o non lo è»,²⁶ nondimeno è possibile non derogare dalla forma del quesito, dalla ricerca di un perimetro malgrado tutto veritativo.

Non per nulla Pincio è un lettore de *L'americano tranquillo* di Graham Greene,²⁷ il romanzo di ambientazione vietnamita scoperto da Pincio «vagando per il centro di Saigon»,²⁸ che considera «un sublime trattato narrativo sull'impossibilità di essere sinceri»²⁹ e una fenomenologia «delle tante parole tese a dire il falso»;³⁰ osservazioni che tendono a far confluire il testuale nell'esperienziale. Nel critico-narratore contemporaneo non c'è compiacimento per tale pervasività, pur consapevole non ne rimane morbosamente contagiato e cerca di concepire lo scrivere storie nei termini di infilare comunque «scampoli di realtà in mari di finzioni»: esiste

in ogni modo un limite alla *fictio*, gli scampoli di realtà consentono un orizzonte comunicativo; del resto la letteratura «la si fa per chi rimane». ³¹

Su un binario diverso ma del tutto simile si è svolta, secondo Pincio, la vita di Francis Scott Fitzgerald che ha incarnato «il peggior destino per un uomo», vale a dire «quello di identificarsi con le proprie illusioni». ³² Nel capitolo dedicato allo scrittore americano e al *Grande Gatsby*, ³³ lo scambio vita-illusione è lo stesso che, ancora una volta, prova il narratore bambino che, quando va a tagliarsi i capelli, si innamora dell'immagine di Carolina di Monaco, fotografata sulle riviste di moda e di gossip. Come Parise, Fitzgerald non dimentica la «cruda realtà» ³⁴ del rapporto di classe tra i sessi, vale a dire la relazione sentimentale in cui i partner hanno differenze di censo; come Parise e Fitzgerald, Pincio attraversa la medesima problematica, che risulta quindi declinata sulla tripla articolazione dello scrittore (Fitzgerald, che aveva provato la situazione in prima persona), del personaggio funzionale (Gatsby, che riesce a mettere insieme una fortuna ma non è ricco di nascita e Daisy non pensa mai veramente di sposarlo) e del narratore-Pincio, il quale alla domanda su che cosa rende credibile e quindi ancora leggibile il romanzo di Fitzgerald risponde senza dubbi: perché una storia così «*io l'ho vissuta*». ³⁵

Il criterio di approccio, si potrebbe quasi dire di giudizio, al testo è appunto averlo vissuto. Non si tratta di un semplice autobiografismo ma dell'ancoraggio della *fictio* a una forma di esperienza, funzionale allo scontro tra vero e falso in cui si cerca di arginare la potenza del secondo: ³⁶ se la letteratura è *Erlebnis*, è allora meno "falsa". Le tematiche stesse dei testi affrontati ruotano attorno a questo asse. Nelle righe conclusive dell'importante ritratto di David Foster Wallace - autore di riferimento per la letteratura italiana contemporanea ³⁷ - si pone la dialettica negativa tra i sofismi del linguaggio e il mondo: se i primi hanno la meglio, se anche per questa via si accampa il Gioco Infinito, allora - corollario fatale - si spezza «il legame con le cose, *con le nostre vite*» ³⁸ e non si riesce a compiere

un'azione, a prendere una decisione, a scegliere, abbandonandosi invece al fatalismo. La finzione si deve riscattare in un perimetro veritativo, è una strada verso la verità; infatti «ci immergiamo nella finzione dei romanzi perché nella vita siamo stati incapaci di trovare la verità».³⁹ L'esposizione al rischio, al risucchio onirico e derealizzante è peraltro sempre presente: lo schermo sempre acceso del computer di Pincio⁴⁰ è parente stretto del video incantatore attorno al quale ruotano le vicende di *Infinite Jest*. Il punto estremo del rischio falsificante delle parole è visibile nella lotta ingaggiata da Landolfi contro la lingua, contro quelle entità «inaffidabili e incostanti»⁴¹ che sono i segni (ma Pincio, proprio per la concezione veritativa della finzione, non è disposto a defenestrarla e a credere solo nel reale⁴²).

Pure l'incrocio biografico con William Burroughs si rivela un virus per il narratore, che quasi rischia di morire di overdose per imitare l'anticonformismo esistenziale dello scrittore americano, l'esito quasi fatale del giocare al piccolo Burroughs,⁴³ l'ultima fermata di un viaggio nell'irreale.⁴⁴ Si tratta di un modello in qualche modo ingannatore, eppure si può estrapolare da queste pagine una dichiarazione metodologica: «Di solito, mi lasciava del tutto indifferente sapere che un determinato romanzo scaturisse da una *precisa realtà* del suo autore. Nel caso di Burroughs non era così. Non riuscivo a prescindere, non volevo prescindere».⁴⁵ Seppur in chiave demoniaca viene però ribadito il modello autobiocritico, in cui la lettura critica diviene pelle, vita (o, come qui, quasi morte). Del resto le stesse tematiche esistenziali-personali, centrali in *Hotel a zero stelle* (la contrapposizione rispetto all'ordine borghese, il rischio del fallimento) sono il doppio delle situazioni descritte da altri autori pinciani, per esempio da Simenon, al cui centro sta, sempre, la fuoriuscita progressiva dalla "normalità".

IV. Emanuele Trevi, «Qualcosa di scritto»

Qualcosa di scritto di Emanuele Trevi è assimilabile a un romanzo⁴⁶ di formazione scritto e compiuto dal narratore, una vicenda strutturata sul confronto con due personaggi: Pier Paolo Pasolini e Laura Betti, lo scrittore studiato e la curatrice dell'Archivio Pasolini di Roma presso il quale Trevi compie il proprio apprendistato. Il libro è nello stesso tempo (e volendosi limitare): un saggio su *Petrolio*, una biografia di Laura Betti, la storia di un viaggio in Grecia, un'introduzione ai Misteri Eleusini. Quello che interessa qui sottolineare è il percorso, l'iter formativo del narratore che si dipana attraverso la lettura e lo studio di *Petrolio* e la conoscenza diretta della Betti, una sorta di entità demoniaca - è infatti denominata la Pazza - non solo per il carattere irascibile ma perché iniziata, irrimediabilmente e per sempre, al "mistero" dalla conoscenza dello scrittore friulano.

Si stabiliscono una serie di omologie, già a monte previste dallo statuto di *Petrolio*, opera vissuta, opera- sperma, un'opera-organo corporeo, testo intrecciato a un'esperienza di vita,⁴⁷ centrato sulla conoscenza che avviene attraverso trasformazioni (per esempio da uomo a donna) e visioni iniziatiche che prevedono frequentazioni di luoghi sacri cui presiedono figure ctonie e sacerdotesse. Se il libro pasoliniano è iniziatico, allora supera lo statuto meramente letterario: la critica di un tale libro non può essere un mero atto interpretativo e deve trasformarsi in percorso esistenziale. Il narratore stesso - la sua posizione discente è chiaramente espressa -⁴⁸ iscrive le proprie esperienze in una cornice da *bildungsroman*: «Fu in questa maniera che il singolare periodo di apprendistato o *scuola di vita* che avevo trascorso, mentre doppiavo il promontorio dei trent'anni, all'ombra della Pazza [la Betti], giunse in Grecia alla sua fase finale».⁴⁹ Come *Petrolio* ha nelle *Visioni*, modellate sui Misteri Eleusini, i suoi momenti basilari, anche il suo fruitore compie un pellegrinaggio a Eleusi. La scrittura viene così trasportata all'"aperto", fuori

dalla pagina, tanto da guidare *davvero* i passi del suo fruitore, ormai non più solo lettore. Il viaggio nell'Ellade, inoltre, duplica e intensifica il precedente «pellegrinaggio»⁵⁰ effettuato a inizio volume dalla delegazione di assessori e uomini di cultura (tra i quali anche Trevi) al degradato monumento funebre eretto a Ostia per ricordare Pasolini. Il quale può essere veramente considerato, un'ombra, un compagno segreto del narratore, il suo spirito-guida (secondo un'idea ricorrente nello scrittore).⁵¹

A suo modo, anche Laura Betti gli insegna che non esiste vocazione, non solo letteraria, senza una forma di follia, di prossimità alle zone sacrali della rabbia e della violenza, di sprofondamento in dimensioni infere (e i segnali nel testo sono molteplici, dal libro di Trevi squartato dalla donna, alla descrizione di Roma in chiave catacombale fino al doppiaggio della protagonista dell'*Esorcista* di Friedkin eseguito dalla Betti). Del resto la recita greca delle poesie pasoliniane, compiuta con trasporto quasi sovrumano dall'attrice, è una trasmutazione dei versi in sostanza corporea, al contempo ritorno dello scrittore dall'aldilà e superamento del bozzolo⁵² del codice letterario. Non per nulla la *fictio* del manoscritto ritrovato che regge non solo *Petrolio* ma anche la *Divina Mimesis* si trasforma e accade *davvero* quando un autentico filologo, Aurelio Roncaglia, pubblica appunto il grande testo-fiume pasoliniano, dando "fisicità" al *topos* consolidato del manoscritto,⁵³ una delle convenzioni più classiche dell'istituzione letteraria; allo stesso modo, accade veramente quello che viene detto dell'ormai scomparso autore della *Divina Mimesis*, morto perché ucciso a bastonate.⁵⁴

Interessante notare come alcuni di questi aspetti fossero già presenti nel *Libro della gioia perpetua*, esempio di *autofiction* in cui il personaggio narrante racconta una fase della propria vita leggendo e seguendo le tracce del racconto scritto su un quaderno da una bambina di terza elementare, Chiara; anche qui l'analisi critica sul testo si configura come viaggio iniziatico, visto che la vicenda narrata da Chiara, nonché la

bambina stessa (che il narratore peraltro non conoscerà mai, se non indirettamente attraverso le parole di un'anziana maestra) sembrano possedere un potere, o comunque un'aura, a suo modo sacrale. La natura iniziatica del Libro, l'essere una Rivelazione è del resto più volte sottolineata;⁵⁵ un'iniziazione che può essere diretta tanto alla Vita quanto alla Morte.

V. Eraldo Affinati, «Peregrin d'amore»

Anche per Eraldo Affinati si può dire che la letteratura sia "qualcosa di scritto", nel senso di un superamento della sua natura puramente finzionale, di un abbassamento del suo splendido isolamento autotelico: «Sai bene che il giardino dei Finzi Contini è inventato».⁵⁶ In Affinati non conta la finzionalità del testo, il suo essere affrancato dalla referenzialità; da questo si prescinde e anzi vale proprio il contrario: si scavalca il perimetro della scrittura e ci si reca sempre nei luoghi abitati o descritti dagli autori, siano essi testuali o biografici, cercandoli e spesso ritrovandoli, pur sommersi dalla sgraziata contemporaneità. Di qui allora, per rimanere solo a qualche esempio novecentesco, il pellegrinaggio verso i luoghi romani di Gadda, verso Pescina dei Marsi per Silone, o Cerreto dell'Alpi per Silvio D'Arzo.

Una strada, un fiume, una città, una casa, una stanza non sono mai solo di carta in *Peregrin d'amore*: per questo l'instancabile *flâneur*/camminatore⁵⁷ cerca in tutti i modi di toccarli, vederli, interagire fisicamente con essi: non sono elementi testuali ma "cose"; la finzione non si distingue dal vero, è spostata verso un contenuto reale. Il falso della scrittura non è un problema. Infatti l'opera guida il soggetto nello spazio, l'opera è lo spazio, ne è la struttura profonda; seguirla è un atto di critica letteraria: «Attraversi la città da parte a parte [...].Come nell'opera di

Bassani, trovi sempre un muro che divide, un cancello che separa, una lente che scherma la visione, una finestra da cui la gente osserva, una soglia interlocutoria». ⁵⁸

Molti testi citati nel volume sono città o luoghi, vale a dire lo spazio formativo ed esistenziale. Il narratore contemporaneo ritorna nella stessa geografia abitata e vissuta dai suoi autori; è infatti la scia dell'esperienza altrui che conta, sono l'ambiente e le tracce degli altri a interessare colui che racconta e che sono diventati ora la *sua* esperienza: diversa, collocata in altro tempo, eppure posta analogicamente⁵⁹ sulla stessa linea, in un percorso di dialogo intrapreso subito, da giovane (in tutto il libro scorre una vera e propria esaltazione nostalgica della gioventù, autentico perno tematico).

Dopo la lettura, occorre superare il "bozzolo" testuale, perché è nel rapporto con lo spazio segnato, marcato dagli scrittori che il narratore costruisce definitivamente la propria identità nonché la relazionalità con gli uomini, la folla solitaria che vede attorno a sé. Insieme alle geografie e al sé, ecco gli altri. Gli incontri sono scanditi e letti attraverso il filtro dei libri perché la letteratura è ripercorrere l'esperienza altrui, vedere il mondo con gli occhi degli altri che ora sono diventanti i propri occhi. La letteratura, si può dire, è portata in strada, diviene incontro, ma la differenza dal presente non conduce a una lamentazione moralistica o apocalittica, piuttosto a uno sguardo creaturale,⁶⁰ "giovane". Gli uomini sembrano portare il segno e l'aura dei personaggi, come il giovane cameriere, un ragazzo, di Pescina dei Marsi: «Nella disinvoltura dei gesti che compie ti sembra di rivedere il piccolo Silone». ⁶¹ Allora, la critica è guardare lo spazio, vedere il mondo degli uomini: e questo è anche il compito della critica, il risultato della conoscenza delle opere letterarie. Il narratore cammina con a fianco i fantasmi dei personaggi e la memoria dei testi, dirigersi nei loro luoghi è come parlare con essi,⁶² con loro egli si è costruito un'identità e con essi si può cercare di leggere la realtà; è forse

l'unico, o l'ultimo a farlo, come nel "dialogo" con l'Accattone pasoliniano che recita i versi delle *Ceneri di Gramsci* e che solo il narratore "vede" (versi tra l'altro colmi di strade: «Già si accendono i lumi, costellando / Via Zabaglia, Via Franklin, l'intero / Testaccio»⁶³).

Fare critica coincide con la propria biografia, vuol dire costruirsi e orientarsi nel presente, è costruzione di sé e modo di vedere il mondo (anche qualora non sia più quello di un tempo). Critica è una continua percezione dello spazio che parte dai testi e si confronta con l'aperto esterno: in tal modo il soggetto forma la propria identità, plasmato dalle storie altrui per diventare sé. In questa prospettiva si potrebbe forse definire il modello autobiocritico di tipo polifonico, una categoria che non a caso è stata ripresa per le narrazioni ibride e "spurie".⁶⁴

La biografia degli altri è allora diventata la propria biografia poiché si è intrapreso e condiviso il loro stesso cammino: *Peregrin d'amore* è un'autobiografia scandita da questa particolare lettura critica, è autobiocritica. Potrebbe essere un'"autobiografia altrui",⁶⁵ ma si caratterizza per una maggior compenetrazione tra la dimensione del *bios* esperienziale e quella testuale, laddove, invece Tabucchi sottolinea in modo più deciso la separatezza dello spazio funzionale.⁶⁶ Del resto, già in un'opera precedente *Affinati* si era recato a Nagasaki per vivere sulla sua «pelle una frase di Günther Anders»;⁶⁷ lo stesso *Berlin* può, almeno in parte, essere assimilato al paradigma qui proposto.⁶⁸

VI. Massimo Rizzante, «Noi siamo gli ultimi»

Pare lecito da quanto si è fin qui detto convocare anche la scrittura più segnatamente critica.

Non siamo gli ultimi di Massimo Rizzante è un'originale mappa del romanzo novecentesco e contemporaneo, in particolare una disanima

della sua possibilità di creare, e ancor prima di immaginare, un altrove culturale rispetto alla parificazione dell'esistente, alla biopolitica diffusa delle nostre società che programmano, sorvegliano e amministrano la vita (e la letteratura), alla assolutizzazione del presente che non permette di costruire un ponte con l'altrove del passato e superare il nodo scorsoio e l'incubo della Fine (da qui il titolo del libro).⁶⁹ Ma il volume è al contempo un'autobiografia intellettuale, scandita da viaggi, esili volontari, letture. In una delle parti narrative del libro, fuse a quelle critico-saggistiche, Rizzante ricorda il dialogo che da ragazzino ebbe con il padre, professore di filosofia, a Vienna; in particolare, il genitore parlava allo stupito figlio tredicenne del concetto heideggeriano di chiacchiera: il *das Man* del filosofo indicava quel vasto perimetro di inautenticità che inghiotte l'uomo, la falsità nella quale si spende la sua vita. È, anche qui, la scoperta del falso, e un talismano contro di esso che il padre consegna al figlio: "È per l'avvenire", gli dice. Non è un caso che la lezione del padre, che il figlio farà propria, e l'iter formativo che si innesca precedano le pagine in cui Rizzante, divenuto adulto, si sofferma sulla falsità; vale a dire sulla genericità standardizzata di alcuni romanzi italiani di successo (Ammaniti, Mazzantini), insomma sulla banalizzazione falsificante, e in quanto tale neppure realistica, delle vicende narrate.⁷⁰

Si associa un'altra affine modalità: le altre sezioni del volume sono scandite dal racconto autobiografico e dall'analisi dei testi, dalla sovrapposizione della biografia del critico a quella dei personaggi dei "suoi" narratori. I viaggi di Rizzante alla ricerca di esilio - alla ricerca, si potrebbe dire, di deleuziana minorità, di una linea di fuga - sono la realizzazione dell'elogio dello scrittore autoesiliato di Bolaño:⁷¹ rendere proprio l'autore è viverlo, autorappresentarsi a Venezia sul ponte degli Scalzi⁷² - il ponte è simbolo del collegamento con l'altrove - significa "essere" un libro di Bolaño, sospesi, ai margini della Storia e al contempo legati alla contro-memoria del mondo ufficiale, la letteratura. Stare su un

ponte è già partecipare al perimetro dell'avventura, perché l'arte è avventura, come insegna *Un altro racconto russo*⁷³ dello scrittore cileno. Il presente è il falso: ciò che ci distoglie da esso è "vero": la stessa parola paterna era già, infatti, rivolta a un altrove, al futuro. L'immaginazione romanzesca, afferma Rizzante, è sempre al servizio della possibilità, mai dell'irrealtà.⁷⁴

Il discorso sin qui svolto trova un'interessante sponda anche in quei volumi che possiamo allocare nel perimetro della critica letteraria e della saggistica scientifica in senso stretto, magari con taglio militante di intervento sul presente.

A chiudere il presente lavoro, si consideri il Giulio Ferroni di *Scritture a perdere*, ricognizione sulla letteratura italiana degli ultimi anni declinata sul concetto, caro al critico, di responsabilità. Quello che qui più conta è che le prime pagine del libro hanno una tonalità decisamente narrativa e si potrebbe dire autobiografica in cui Ferroni (anch'egli da considerare, al limite, un personaggio) descrive, inserendosi nel *tòpos* letterario novecentesco della passeggiata, la propria partecipazione al Salone del Libro di Torino, girovagando per editori e poi camminando per il centro di Torino fino ad arrivare al cospetto di un rumoroso spettacolo, subito invisibile alla voce narrante: una serata del programma televisivo *Amici* condotta da Maria De Filippi; evento che sollecita in Ferroni una serie di considerazioni fortemente negative (sulla televisione, sulla famiglia italiana, sui giovani). Appare significativo il ricorso al dispositivo autobiografico in un testo saggistico in cui viene posta l'esigenza di discriminare - nel senso di porre un argine - rispetto al profluvio di immagini e testi dai quali si è circondati: «Nel perpetuo zapping in cui siamo presi, assillati dalla velocità con cui ogni dato comunicativo appare, scompare, si manifesta e si cancella, non sembra più possibile alcuna discriminazione: e l'inflazione della cultura finisce per convergere proprio con l'invasione delle forme spettacolari più vuote, con ciò che più allontana da ogni coscienza critica e riflessiva».⁷⁵

Anche in questo caso si ripropone la dialettica tra autobiografia e volontà di disambiguazione, riferimento al *self* e desiderio di approdare, pur sommersi nella glassatura del falso e del finto, a un ormeggio sicuro.

VII. *Conclusione*

I libri qui richiamati, come si sarà visto, non ricalcano tutti lo stesso schema. Ad esempio, si potrebbe distinguere tra testi in cui è molto forte una relazione esistenziale con uno o più *exempla* (Trevi, Pincio) o in cui, invece, è più accentuato un gusto teoretico in vista di una nuova "civiltà" (Pascale). Tutti però si collocano in un orizzonte comune che in ultima analisi si potrebbe con qualche plausibilità collegare a quel concetto di ritorno alla realtà che, come noto, è una delle parole d'ordine dell'attuale dibattito letterario, alla stessa *autofiction* narrativa - altra costellazione ipermoderna - e alle prospettive della critica letteraria odierna, soprattutto quella che si interroga circa lo statuto realistico delle opere.⁷⁶ Si potrebbe quindi inserire il discorso autobiocritico entro quel perimetro ipermoderno che, pur conscio della artificiosità di qualsiasi forma testuale, non rinuncia a volervi trovare una dimensione veritativa che non sia preda del puro gioco testuale, esclusivamente autoreferenziale, del postmoderno.

È altresì noto che uno dei più importanti testi letterari di questi anni si configura come una esplorazione dell'«onirizzazione (addormentamento) del reale» contemporaneo, provocata dalla (televisiva) compenetrazione tra reale e irreale, un coacervo indistinguibile, per cui non si cerca la possibilità di altre vite ma di anestetizzare le propria.⁷⁷ A questa anestesia, a questo addormentamento si può magari rispondere praticando un po' di critica, anzi autobiocritica; forse, allora, la finzione potrà diventare salvifica.⁷⁸

Note:

¹ A. Motta, *Lo schermo del corpo: (Auto)biografismo e post-democrazia*, in P. Antonello e F. Mussnug (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Berna, Peter Lang, 2009, pp. 147-164. Sulle problematiche autobiografico-narrative si sofferma anche M.A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.

² «Contro il mito postmoderno della morte del soggetto, la presa di parola individuale è uno dei fenomeni tipici dell'ipermoderno». R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», 2011, n. 2, p. 31.

³ S. Bartezzaghi, *Quando il proprio dolore diventa un best-seller*, in «la Repubblica», 16 marzo 2012.

⁴ Su queste problematiche del romanzo contemporaneo si veda C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet Università, 2012.

⁵ Per la poetica di alcuni degli autori citati di seguito (Pascale, Pincio, Trevi) si veda l'antologia curata da A. Cortellessa, *Narratori degli anni Zero*, Roma, Ponte Sisto, 2011 (numero 31-32-33 della rivista «L'Illuminista»).

⁶ A. Pascale, *Questo è il paese che non amo. Trent'anni nell'Italia senza stile*, Roma, Minimum fax, 2010, p. 11.

⁷ *Ivi*, pp. 83 sgg.

⁸ E. Auerbach, *La cena interrotta*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1983 [Bern, A. Francke Verlag, 1946¹], vol. II, pp. 162 sgg.

⁹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Torino, Einaudi, 2005 [London, Secker & Warburg, 2003¹].

¹⁰ A. Pascale, *Questo è il paese che non amo*, cit., p. 122.

¹¹ «L'ipermoderno vede una resistenza alla finzionalizzazione». R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, cit., p. 23.

¹² A. Pascale, *Opinioni (democratiche?)*, in A. Pascale - L. Rastello, *Democrazia. Cosa può fare uno scrittore?*, Torino, Codice Edizioni, 2011, pp. 3-40. Un ruolo importante nella delineazione dell'intellettuale di servizio è ricoperto dalla figura di Goffredo Parise; *ivi*, pp. 37-38. Su problematiche affini a quelle di *Democrazia* si veda anche A. Inglese, *La confusione è ancella della menzogna*, Genova, Quintadecipertina, 2013.

¹³ A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. Si veda anche A. Mazzarella, *Poetiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario*, in «Le parole e le cose», 14 gennaio 2013, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=8280>> (31 luglio 2013).

¹⁴ Come sottolinea nella sua *Postilla* sul presente P. D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 197-207.

¹⁵ A. Pascale, *Questo è il paese che non amo*, cit., p. 180.

¹⁶ *Ivi*, p. 182.

¹⁷ G. Genna, *Assalto a un tempo devastato e vile. Versione 3.0*, Roma, Minimum fax, 2010, p. 233; in riferimento a D. De Lillo, *End Zone*, Boston, Houghton Mifflin, 1972.

¹⁸ T. Pincio, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 30.

¹⁹ *Ivi*, p. 27.

²⁰ A. Inglese, *Il romanzo e la strategia dell'inventario*, in «Nazione indiana», 27 marzo 2013, <<http://www.nazioneindiana.com/2013/03/27/gli-ideali-della-letteratura-moderna-e-la-strategia-dellinventario/>> (31 luglio 2013).

²¹ Il racconto fa parte di *Sillbario n. 2* (1982) ora in G. Parise, *Opere*, a cura di B. Portello e B. Callegher, vol. II, Milano, Mondadori, 1999 [1989], pp. 370-376.

²² T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 37.

²³ *Ivi*, p. 36 (corsivi miei).

²⁴ *Ivi*, p. 35.

²⁵ *Ivi*, p. 41.

²⁶ *Ivi*, p. 37.

²⁷ G. Greene, *L'americano tranquillo*, Milano, Mondadori, 1957 [London, William Heinemann, 1955¹](ora anche in G. Greene, *Romanzi*, a cura di P. Bertinetti, vol. I, Milano, Mondadori, 2000).

²⁸ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., pp. 50-51.

[29](#) *Ivi*, p. 51.

[30](#) *Ivi*, p. 53.

[31](#) *Ivi*, p. 68.

[32](#) *Ivi*, p. 79.

[33](#) Pincio ha tradotto il romanzo: F. Scott Fitzgerald, *Il Grande Gatsby*, a cura di S. Antonelli, postfazione di T. Pincio, Roma, Minimum fax, 2011 [New York, Charles Scribner's Sons, 1925¹].

[34](#) T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 73.

[35](#) *Ivi*, p. 74 (corsivo mio).

[36](#) Del resto la scrittura dell'io «è ossessionata dalla volontà di interpretare il vissuto e di installare in esso, per quanto provvisorio e incerto, un significato». R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, cit., p. 39.

[37](#) Si può parlare di un vero e proprio codice Wallace: D. Giglioli, *Il cugino americano. David Foster Wallace e la narrativa italiana*, in «Le parole e le cose», 28 gennaio 2013, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=8452>> (31 luglio 2013). Si veda anche D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

[38](#) T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 115 (corsivo mio).

[39](#) *Ivi*, p. 86.

[40](#) *Ivi*, p. 223.

[41](#) *Ivi*, p. 146.

[42](#) *Ibid.*

[43](#) *Ivi*, p. 194.

[44](#) *Ivi*, p. 197.

[45](#) *Ibid.* (corsivo mio).

[46](#) Romanzo però, come è stato notato, dalla natura composita e ibrida: N. Scaffai, *Pasolini, Trevi e qualcosa di scritto*, in «Le parole e le cose», 26 aprile 2012, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=4621>> (31 luglio 2013).

[47](#) E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, p. 151.

[48](#) *Ivi*, pp. 48-49.

[49](#) *Ivi*, p. 148.

[50](#) *Ivi*, p. 36.

[51](#) E. Trevi, *Werther: il romanzo come malattia*, in J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, Roma, Newton Compton («I magnifici 7 capolavori della letteratura tedesca»), 2013 [1774¹], p. 13.

[52](#) E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, cit., p. 156.

[53](#) *Ivi*, p. 97: «E poi a un certo punto, tutto accade *davvero*» (corsivo del testo).

[54](#) *Ivi*, p. 95. Il "davvero" è uno degli elementi del paradigma ipermoderno. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, cit., p. 41.

[55](#) E. Trevi, *Il libro della gioia perpetua*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 142, 150, 160, 187-188, 214-215, 246.

[56](#) E. Affinati, *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia*, Milano, Mondadori, 2010, p. 362.

[57](#) Alcuni studi hanno ravvisato queste figure nella poetica affinatiana: G. Kurschinski, «*Berlin*» di Eraldo Affinati: un felice riemergere nelle ceneri del secolo breve e C. Tenuta, "L'eco di un grido in cortile". *Realtà, rappresentazione, tradizione: note sulla Berlino di Eraldo Affinati*, in H. Serkowska (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, rispettivamente pp. 191-204 e pp. 205-215.

[58](#) E. Affinati, *Peregrin d'amore*, cit., p. 360.

[59](#) Il concetto di analogia è utilizzato da A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 219 (ma si veda l'intero capitolo dedicato alla narrativa di Affinati).

[60](#) E. Affinati, *Peregrin d'amore*, cit., p. 359.

[61](#) *Ivi.*, p. 343.

[62](#) *Ibid.*: «Da adolescente, prima ancora di conoscere l'Abruzzo, già lo amavi, attraverso le parole del cappellano in *Addio alle armi* di Ernest Hemingway. Alla diramazione di Avezzano, avanzando verso la piana del Fucino, è come se cominciassi a parlare con Ignazio».

[63](#) *Ivi.*, p. 404.

[64](#) R. Palumbo, *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, «Modern Language Notes» (Italian Issue), January 2011, n. 1, p. 216. Del resto, a proposito del racconto contemporaneo, è stato notato come in esso l'identità è un fatto «intersoggettivo e intercomunitario»: F. Pellizzi, *Identità brevi. Per una lettura cognitiva del*

racconto italiano, in I. Fried (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo. Meticciati, relazioni, attraversamenti, rapporti con la modernità*, Atti del Convegno (Budapest, 29-30 settembre 2011), Loránd, Università Eötvös, 2012, p. 206; disponibile anche sul sito internet dell'autore www.federicopellizzi.it.

⁶⁵ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003. Il primo capitolo *Un universo in una sillaba* ha qualche punto di contatto con il discorso qui svolto.

⁶⁶ Si consideri ad esempio questa affermazione a proposito di *Si sta facendo sempre più tardi*: «Io sono stato tutti i personaggi di queste lettere ([...] Io sono stato interamente e sinceramente, con tutto me stesso) *senza mai esserlo davvero*»; ivi, p. 99 (corsivo mio). Tuttavia, il primo capitolo *Un universo in una sillaba* delle *Autobiografie altrui* ha qualche punto di contatto con il discorso qui svolto.

⁶⁷ E. Affinati, *Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, Roma, Fandango, 2006, p. 344.

⁶⁸ E. Affinati, *Berlin*, Milano, Rizzoli, 2009. Si legga ad esempio p. 185: «ogni morte lascia un testimone a chi resta e saper raccogliere il filo per riannodarlo alla catena da cui appare staccato è il compito degli esseri umani».

⁶⁹ Sul concetto positivo di Fine (dell'Umanesimo, delle Lettere) in *Non siamo gli ultimi*, come rinascita dalle rovine, si veda E. De Vivo, *Fine della letteratura*, in «Zibaldoni e altre meraviglie», 14 dicembre 2009, <http://www.zibaldoni.it/rubrica/redazione/critica_letteraria/> (31 luglio 2013). Scrive De Vivo: «*Non siamo gli ultimi* nasce alla *fine* di un'epoca non per subirne le implicazioni nichiliste, bensì per guardare, senza vergogna o moralismi, all'avvenire»; corsivo di De Vivo.

⁷⁰ M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Milano, Effigie, 2009, pp. 44 sgg.

⁷¹ *Ivi*, p. 91.

⁷² *Ivi*, p. 85.

⁷³ Il racconto in R. Bolaño, *Chiamate telefoniche*, Milano, Adelphi, 2012 [Barcelona, Anagrama, 1997¹], pp. 135-140.

⁷⁴ M. Rizzante, *Non siamo gli ultimi*, cit., p. 16.

⁷⁵ G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 14. Pur in riferimento a ben diverso aspetto della società comunicativo-mediatica, vale a dire a internet, è stata comunque notata una certa idiosincrasia di fondo di Ferroni verso la civiltà tecnologica e dell'immagine. F. Pellizzi, *I barbari, la letteratura e i nuovi media (1990-2207)*, in «Bollettino '900», 2007, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Pellizzi1.html>> (31 luglio 2013).

⁷⁶ A. Casadei, *Assiomi/2. Letteratura e realismo: questioni aperte*, in «Le parole e le cose», 16 marzo 2012, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=3935>> (31 luglio 2013).

⁷⁷ W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008 [2006¹], pp. 96 e 98.

⁷⁸ «Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica?»; H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda 2010, p. 13. Per una analisi del romanzo si veda E. Piga, *Epica, storia e memoria. «Le Rondini di Montecassino» di Helena Janeczek*, in

«Bollettino '900», 2013, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2013-i/>>

«Bollettino '900», 2012, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/Piga.html>> (31 luglio 2013).

[Bollettino '900](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2013-i/Rondini.html) - Electronic Journal of '900 Italian Literature - © 2013

<<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2013-i/Rondini.html>>

Giugno-dicembre 2013, n. 1-2

Questo articolo può essere citato così:

A. Rondini, <i>Autobiocritiche nella letteratura italiana contemporanea</i> , in «Bollettino '900», 2013, n. 1-2, < http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2013-i/Rondini.html >.
--