

Lara Marrama Saccente

: Vero per finta
: Scrittura e invenzione
: nella narrativa di
: Domenico Starnone

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

- 7 -

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Comitato di direzione

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia
Elena Anna Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia
Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito
Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia
Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia
Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio
Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Michael Jakob, Université Grenoble-Alpes, Francia
Danilo Manera, Università di Milano, Italia
Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Florian Musgnug, University College London, Regno Unito
Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia
Marco Rispoli, Università di Padova, Italia
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia
Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna
Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

Lara Marrama Saccente

Vero per finta

Scrittura e invenzione nella narrativa
di Domenico Starnone

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2024

Vero per finta : scrittura e invenzione nella narrativa di Domenico Starnone / Lara Marrama Saccente. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2024.
(Studi di letterature moderne e comparate ; 7)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221505382>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0537-5 (Print)

ISBN 979-12-215-0538-2 (PDF)

ISBN 979-12-215-0539-9 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0540-5 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0538-2

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli studi di Siena per il supporto all'Open Access e fondi del Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne.

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Avvertenza	7
Introduzione	9
CAPITOLO 1	
Raccontare	13
CAPITOLO 2	
Le opere	21
2.1 La scuola	21
2.2 I romanzi	33
CAPITOLO 3	
Il repertorio	71
CAPITOLO 4	
Infanzia	99
CAPITOLO 5	
Scrivere	129
Conclusioni	149
Riferimenti bibliografici	155
Indice dei nomi	161
Ringraziamenti	163

Avvertenza

Questa ricerca è stata conclusa e discussa nel 2023, nello stesso periodo in cui usciva per Einaudi la raccolta di scritti *L'umanità è un tirocinio*, la prima raccolta di scritti critici di Starnone sulla letteratura degli altri. Molto di ciò che appare nella raccolta era stato usato come fonte bibliografica di questo studio, ma vedere tutti gli interventi ordinati secondo il criterio personale di Domenico Starnone ha fatto un certo effetto: scrivere degli altri è stato un ottimo modo per scrivere di sé.

A inizio 2024, invece, è uscito l'ultimo romanzo di Starnone, *Il vecchio al mare*. Ho scelto, per una somma di motivi, di non aggiungerlo allo studio. Ma *Il vecchio al mare* esiste e completa, secondo me, il discorso che comprende il repertorio, la voce della madre e l'identificazione dell'autore nell'io che racconta.

Guardando con un po' di distacco quello che ho scritto, mi rendo conto di aver complicato un concetto molto semplice, che si evince da qualsiasi pagina aperta a caso prodotta dalla tastiera di Domenico Starnone: che l'io racconta per il piacere di farlo, e il bisogno di continuare a raccontare è il motore immobile della letteratura che ha prodotto.

Tutto, per Domenico Starnone, è diventato racconto, anche Domenico Starnone stesso, che continua a farsi personaggio, a mantenere intatta la capacità di ridurre la realtà a una storia che funzioni come un meccanismo sempre ben oliato.

Introduzione

Occuparsi di letteratura contemporanea implica spesso un modo di fare critica che si sviluppa simultaneamente rispetto alla materia di studio. Eppure la scelta della simultaneità tra letteratura e critica letteraria non solo si sposa bene con l'accelerazione richiesta dai tempi, ma permette anche di lavorare tenendosi sempre ancorati al contesto e alla vitalità dei testi, di godere di una sinergia tra discipline diverse (penso ad esempio alla storia della lingua, alla linguistica, abituate a maneggiare materiale vivo e pulsante). Di letteratura ultracontemporanea infatti si parla spesso, nonostante la magmaticità del tema, e non sono pochi gli studiosi che hanno tentato in qualche modo di riordinare il campo e di individuare al suo interno delle linee di tendenza e delle caratteristiche comuni sia nell'ambito della narrativa che della poesia. È anche vero che di fronte alla molteplicità di manifestazioni i nomi attorno cui si fa critica letteraria negli ultimi anni sono pochi – e sempre gli stessi: la necessità da una parte di rintracciare, definire e sponsorizzare un tipo di letteratura 'degnà' ma anche significativa e l'impossibilità di distinguere tra letteratura *tout court* e letteratura di intrattenimento hanno determinato un accanimento critico a spese (o a vantaggio) di un numero circoscritto di nomi. Ne risulta un panorama letterario frammentato, definito già da Tellini un mosaico, da Tirinanzi de' Medici arcipelago, abitato da nomi tanto lontani tra loro quanto diversi: Walter Siti, Elena Ferrante, Edoardo Albinati, Michele Mari, Roberto Saviano, il collettivo Wu Ming, ma anche Camilleri, ecc. E non sono mancate indagini nate soprattutto online¹ per restituire alla critica il lavoro che oggi è pre-

¹ Vanni Santoni ha curato *Le classifiche di qualità* quando la rivista culturale *L'Indiscreto*, edita dalla Casa d'Aste Pananti, ha rilanciato sotto il proprio patrocinio l'iniziativa istituita nel 2009 dal festival Pordenonelegge. <https://www.indiscreto.org/category/classifica-di-qualita/> (2024-11-06).

valentemente del mercato, con lo scopo di mappare e in alcuni casi gerarchizzare la contemporaneità letteratura. Il motivo della frammentarietà del campo del romanzo italiano sta molto probabilmente in quella che Cortellessa definisce nella sua antologia² «avversione tetragona per la poetica»³: la natura composita della realtà del romanzo italiano contemporaneo è dovuta al fatto che ogni autore parla per sé e che la storia del romanzo italiano è sostanzialmente diversa da quella del romanzo europeo. Si aggiunge al discrimine Italia/estero anche quello prosa/poesia: per la poesia lo stato dell'arte si presenta come un blocco molto più compatto in cui si riesce a distinguere non solo una rosa di poeti 'fondamentali', ma si ritrovano anche linee critiche condivise.

È perciò inverosimile pensare di poter studiare un solo autore come campione di una totalità disordinata e la scelta di impostare una ricerca su un unico nome presenta a priori dei limiti di cui tener conto: il *corpus* è ancora aperto e ogni bilancio, comunque, è da considerarsi provvisorio. È proprio grazie all'*avversione tetragona per la poetica*, che studiare un solo autore vivente sulla cui opera non sono stati ancora condotti studi sistematici sull'opera⁴ può dare risultati soddisfacenti, che lo si consideri emblema della letteratura italiana degli ultimi anni, standard o eccezione. Si tratta di una scelta analitica che non punta a ricostruire nessun panorama letterario. Punta, semmai, a riconoscere a partire da un solo nome l'esistenza non di una poetica comune, ma almeno di una poetica personale, e di usare questa poetica personale come grimaldello per scardinare l'idea che la letteratura contemporanea sia tutta media, tutta neostandard, il risultato industriale di un mercato editoriale i cui ritmi diventano ogni giorno meno sostenibili.

Quando si iniziano a buttare giù i primi appunti per questo studio, l'unica monografia che ha come oggetto esclusivamente la narrativa di Starnone è un numero speciale che la rivista *Reading in translation* gli dedica e che raccoglie interventi su alcune delle sue opere: è strano. La frammentarietà del campo ha nel tempo permesso alla critica di occuparsi di singoli autori, per cui sono stati pubblicati studi molto ben strutturati, lontani per esempio dall'articolo pubblicato su riviste di settore. È forse nel discrimine sull'esistenza della monografia che si può misurare l'attenzione della critica verso un autore vivente. Se personalità del calibro di Walter Siti e Elena Ferrante vantano attualmente un cospicuo numero di studi dedicati al proprio lavoro, lo stesso non può dirsi di Starnone, entrato solo lateralmente in trattazioni ampie: penso a Tirinanzi de' Medici e al suo *Il romanzo italiano contemporaneo* in cui Starnone compare solo con *Ex cattedra*, o *Forme della narrativa italiana di oggi* di Luigi Matt in cui Starnone è

² Ad oggi l'antologia di Cortellessa (Cortellessa 2014) è forse la più onesta ed efficace opera di campionatura degli ultimi due decenni.

³ L'intervento è uscito sul numero 18 di Ulisse e è stato rilanciato dal sito leparoleelecose.it. Si legge qui: <https://www.leparoleelecose.it/?p=19342> (2024-11-06).

⁴ Recentemente è uscito per la rivista «Reading in translation» un numero monografico interamente dedicato a Domenico Starnone. <https://readingintranslation.com/reading-domenico-starnone/> (2024-11-06).

del tutto assente, o, ancora, *La letteratura circostante* di Gianluigi Simonetti che inserisce Starnone nel *corpus* ma senza occuparsene in modo esclusivo. Diversa, invece, la situazione dal punto di vista dei contributi critici più brevi, che utilizzano in modo molto originale il materiale messo a disposizione dallo scrittore e mi riferisco nello specifico a due articoli, uno di Raffaele Donnarumma *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, che fa parte della raccolta di studi *Per Romano Luperini e Ai confini della paura. Due percorsi nella narrativa italiana contemporanea*, a firma di Lorenzo Marchese, quest'ultimo inserito nella raccolta di saggi *Vecchi maestri e nuovi mostri*. Sono pochi titoli ma ben rappresentativi dell'approccio che ha avuto la critica letteraria rispetto a Starnone, un approccio che lo include in studi tematici e in studi sullo stato della letteratura italiana contemporanea in generale, ma senza mai sganciarlo dal contesto. Questo lavoro, invece, si propone di analizzare l'opera narrativa di Starnone nella sua totalità e interezza, prestando particolare attenzione alle strategie narrative e alle soluzioni linguistiche, mantenendo sempre il focus sull'opera completa più che sul contesto, fortemente ancorata ai testi. L'obiettivo è, in pochissime parole, quello di cercare di capire come funziona un romanzo di Starnone e su cosa la scrittura di Starnone si costruisce.

Esempi pratici di cui questa ricerca tiene conto sono le impostazioni monografiche fornite per esempio nel saggio di Silvia Cucchi dedicato all'opera di Walter Siti, recentemente uscito per Franco Cesati editore che, pur non essendo il primo nel suo genere⁵ è sicuramente un testo di cui bisogna tener conto. A questo si aggiungono i numerosi(ssimi) studi sull'opera di Elena Ferrante, tra i più recenti dei quali si trova lo studio di Tiziana de Rogatis *Elena Ferrante. Parole chiave*; ecco che Siti e Ferrante potrebbero essere considerati come i due poli estremi di una questione di difficile trattamento, un campo d'indagine pressoché sconfinato che riesce a contenere contemporaneamente: da una parte lo scrittore vicino all'Accademia, normalista, omosessuale, campione di *autofiction*; dall'altro la scrittrice che racconta Napoli e le relazioni dal punto di vista delle donne proteggendosi dietro uno pseudonimo. L'approccio allo studio di Starnone sarà perciò orientato soprattutto a creare un sistema di interpretazione che guardi ai romanzi non come individualità, ma come parti di un disegno comune – una manifestazione resistente di un certo tipo di poetica. Si scriverà, quindi, di costruzione di una storia solida più che di autobiografismo e *autofiction* e anzi, cercando di non cadere nel tranullo della *verità del racconto*, cioè impostando un apparato ermeneutico con lo scopo di misurare il tasso di verità del materiale narrativo e arrivare a una 'soluzione' interpretativa. È pur vero che c'è una serie di limiti oggettivi da considerare, pertanto questo lavoro va inteso come parziale e in divenire e sicuramente non esaustivo. È stato deciso immediatamente che il criterio di interpretazione del materiale coincidesse con un tenace ancoraggio al testo e con una distanza deferente dallo scrittore, e

⁵ C'è anche l'*Io possibile* di Lorenzo Marchese (2015).

all'intervista è stata sempre preferita la parola del narratore⁶. Si può già anticipare in questa sede quale sia il risultato inatteso di questa ricerca: l'individuazione di una linea interpretativa che ha ricomposto il quadro, che tiene insieme (tutti) i pezzi. Con Starnone avviene la ormai rara magia che vede la forma diventare contenuto, e a questo punto della sua carriera c'è abbastanza materiale per permettere un'operazione di ricostituzione. Significa che si procederà a picco nella singola opera e si isoleranno i fenomeni anche singoli, occasionali. Si inseguiranno le due linee originarie che attraversano tutte le pagine scritte dall'autore: l'infanzia e la lingua napoletana. Queste due direttrici si intersecano e confondono continuamente, fino a rendere impossibile definire dove inizi l'una e dove finisca l'altra. Il motivo della sovrapposizione dei due argomenti consiste in una coincidenza temporale: il napoletano è la lingua madre (e nel caso specifico di Starnone anche la lingua padre) del protagonista; è la lingua attraverso cui si entra in contatto con la realtà. L'italiano – forbito, elegante, pulito, ragionato – è, invece, lingua acquisita nella maturità, a cui viene affidata la riflessione sulla realtà. Si parte, perciò, dall'evidenza iniziale che per tutta la produzione dell'autore esista una particolare tensione tra due coppie: infanzia-napoletano e maturità-italiano, e che a queste due coppie si accompagnino diversi gradi di consapevolezza che occupano un intervallo che va dall'inconscio (che corrisponde alla scoperta della realtà e quindi all'uso del napoletano) al conscio (in cui invece confluisce la parte riflessiva).

Ciò che accade nei romanzi di Starnone è la ricomposizione dell'epica/storia/origine/mito personale che avviene attraverso il ricongiungimento, nel senso di lembi di una ferita che vengono ricomposti e possono, quindi, cicatrizzare, dell'infanzia e dell'età adulta. È di questa cicatrizzazione che si occupa la mia ricerca.

⁶ Le interviste rintracciate in rete sono però state usate in questo studio sempre in ottica confermativa e mai esplorativa.

Raccontare

Il racconto concilia con la violenza, col sangue, con l'infamia, con la malattia, con la furia degli elementi, col naufragio, con la morte della mamma [...]. Si perde nell'orrore solo chi non riesce a raccontare o non è raccontato abbastanza¹.

La letteratura di Domenico Starnone è il risultato di una spinta al racconto: che siano i racconti ricevuti (dalla nonna, dai romanzi che giravano in casa, dalle donne amate), o che sia proprio Starnone a diventare la voce che narra, non fa poi così tanta differenza. Di questo bisogno di fare di tutto racconto se ne trovano indizi praticamente ovunque: non mancano mai nei romanzi dello scrittore momenti in cui è la stesura del racconto che diventa oggetto di narrazione, come non mancano momenti in cui lo scrittore analizza la sua scrittura. Segni, indizi, prove, che a monte di una copiosa produzione letteraria ci sia una riflessione forte sullo statuto del racconto, sull'uso di elementi autobiografici, sul tasso di realismo di ciò che viene raccontato sulla pagina. Ben prima del suo esordio narrativo si scovano già in scritti di natura diversa alcune considerazioni sulla scrittura che oggi diventano strumenti di interpretazione del testo efficacissimi. Se nell'evoluzione narrativa si assiste a un cambiamento graduale del focus rispetto a certi temi e alla posizione dell'io nel racconto², esiste anche un

¹ La citazione proviene dalla prefazione all'edizione del 1993 dell'edizione Mondadori di *Cuore* di Edmondo De Amicis, ora in Starnone (2024).

² Verrà esposto più avanti come dal *Salto con aste a Vita mortale e immortale della bambina di Milano* cambi il trattamento riservato all'io e alla presunzione di verità del narrato.

livello di riflessione preliminare (un *humus* della scrittura) che rende possibile la letteratura che Starnone vuole fare: un nucleo, una condizione necessaria.

Nel 1992 Starnone partecipa a un seminario sul racconto³ organizzato da Luigi Rustichelli per l'Istituto Antonio Banfi di Reggio Emilia e indirizzato al mondo della scuola; è strutturato come una lezione bipartita: la prima parte è rivolta agli studenti, mentre la seconda agli insegnanti; gli interventi pomeridiani del seminario vengono pubblicati nel 1998 per Bordighera Incorporated⁴. Nell'*Avvertenza* di Paolo Bagni si legge che tra gli obiettivi principali del seminario c'è quello di raccogliere testimonianze su possibili risposte alla domanda «Che cosa significa raccontare?» in un discorso che coinvolga sia le modalità attraverso cui il racconto si realizza, sia gli oggetti narrabili; la raccolta è divisa in due parti, nella prima, *Teoria e storia*, compaiono gli interventi di Bagni e Guglielmi, mentre la seconda, *Gli scrittori, la scrittura*, comprende le riflessioni di Gianni Celati, Paola Capriolo, Sandro Veronesi e Domenico Starnone; vale la pena inserire qualche considerazione anche sugli interventi di Celati e Veronesi perché fissano dei concetti che torneranno spesso nella trattazione e che aiutano a perimetrare, in assenza di una fedele ricostruzione storiografica del contesto, l'ambiente in cui il professor Starnone esordisce come narratore. L'intervento di Celati, dal titolo *Il narrare come attività pratica* è incentrato sull'origine semicola del racconto orale e sulla differenza tra due attività, secondo lo scrittore in quel momento considerate concorrenti l'una all'altra, cioè spiegare e raccontare. Celati individua nella scolarizzazione di massa il punto in cui l'analfabetismo ha smesso di essere portatore di una somma di significati dell'oralità (Rustichelli 1998, 15) e di una spiccata sensibilità linguistica, ma soprattutto indetifica nel momento di apprendimento di una lingua anche il momento in cui si apprende a raccontare (Rustichelli 1998, 18). In chiusura, l'intervento riporta lo scambio di domande tra Celati e il pubblico; l'ultima domanda riguarda il rapporto di Celati con i generi letterari: il moderatore nota che dalla forma romanzo degli anni Settanta lo scrittore si sia convertito alla forma racconto breve degli anni Ottanta e ipotizza che il cambiamento sia dovuto a un aumento della sensibilità verso le dinamiche del mondo e della narrazione (Rustichelli 1998, 31); Celati allora richiama la polifonia delle grandi narrazioni, intesa proprio come molteplicità di voci e assenza di psicologia e l'impossibilità per il lettore di identificarsi con una di queste voci; quindi nega di aver mai scritto romanzi, e anzi, ammette di essersi dedicato sempre a *lunghe narrazioni di voce*, non essendo mai riuscito a fare suo nessun altro modo di «narrare per meravigliarsi» (Rustichelli 1998, 31). Il contributo di Veronesi, invece, ha come titolo *Tirchieria del racconto e ge-*

³ Il progetto inizia con un ciclo di conferenze sulla Logica, a cui seguono un Seminario sulla poesia contemporanea e uno sulla Drammaturgia.

⁴ La distanza tra data del seminario e data della pubblicazione degli interventi è importante perché al momento dell'intervento, cioè nel 1992, la maggior parte dei testi che compaiono nella biobibliografia dell'autore a fine volume non sono stati ancora pubblicati. L'intervento al seminario sul racconto è confluito assieme ad altri scritti di Domenico Starnone nel già citato *L'umanità è un tirocinio*.

nerosità del romanzo e parte da un punto di vista opposto rispetto a quello di Celati, cioè aver considerato molto poco il racconto breve in favore del romanzo; lo scrittore non nasconde un atteggiamento di diffidenza nei confronti del racconto breve che, al pari delle barzellette, si occupa di un'idea e procede con l'obiettivo di generare un effetto⁵. Quando è il turno di Starnone di presentare una comunicazione per il *Seminario sul racconto*, sembra che lo scrittore abbia già molto chiara la sua personale teoria della letteratura, nonostante il seminario sia di molto precedente alla pubblicazione di *Via Gemito* e alla sua consacrazione letteraria (nell'anno di *Via Gemito*: Premio Strega, Premio Napoli, Premio selezione Campiello) che ne deriverà; ma queste riflessioni sono almeno coeve di alcuni racconti che segnano il suo esordio effettivo, la cui rielaborazione nel 1992 è in corso, cioè *Il salto con le aste*, *Segni d'oro*, *Eccesso di zelo* e *Denti*⁶. L'intervento di Starnone ha come titolo *Il racconto, ovvero come essere disonesti con i fatti*⁷ e prende in esame due concetti imprescindibili per il confezionamento di una *short story*: il «fatterello realmente accaduto»⁸ e il finale. Starnone introduce il discorso facendo un esempio di fatti che da anni annota senza un criterio specifico⁹ ma con cui riesce a instaurare un qualche tipo di rapporto, tale da farlo diventare un *fatterello*¹⁰. La definizione del termine ha origine direttamente dalla storia personale dello scrittore, e viene indicata come dialettale; nella definizione fornita alla platea, il *fatterello* ha un significato personale prima che letterale:

Quest'ultimo termine credo che stia sparendo dal lessico comune. Ce l'ho in testa dall'infanzia, nel mio dialetto si usava molto. Stava per "favola", "raccontino", e investiva ogni storia di invenzione o realistica. A me invece suggeriva soprattutto che il racconto era un fatto e quindi era vero (Rustichelli 1998, 60).

Con quello che si riconoscerà nel tempo come tipico atteggiamento dello scrittore, cioè quello di considerare le parole principalmente per il proprio po-

⁵ «Si potrebbe dire, in un certo senso, che il racconto breve è una sorta di barzelletta (del resto, già le dimensioni sono le stesse: se provate a pensare di scrivere una barzelletta, ne saltano fuori circa due pagine); anche se non è necessariamente comico, è però dunque costruito come una barzelletta: c'è un preludio, un seguito divagatorio e mistificatorio che ti spinge a sospettare qualcosa o a immaginare qualcos'altro, e infine, come punto d'arrivo, l'idea brillante che, a lungo sospesa o tenuta prudentemente celata, improvvisamente ti travolge e ti spiazza completamente. Tutto ruota su quest'idea, intorno alla quale si costruisce tutta una narrazione propiziativa, per arrivare all'effetto ilare, che è la ragion d'essere della barzelletta» (p. 49).

⁶ *Eccesso di zelo* e *Denti* nel 1992 non sono ancora stati pubblicati, ma da come si apprende dalla postfazione alle *False resurrezioni* fanno parte delle macchine ironiche dell'inconcludenza su cui lo scrittore aveva cominciato a lavorare quando gli era stata proposta la pubblicazione di un romanzo oltre che la rielaborazione degli interventi sulla scuola.

⁷ Ora in *L'umanità è un tirocinio* con il titolo *Disonestà del racconto*.

⁸ Oggi *I fatterelli bolognesi* è una collana di racconti dell'editore Minerva.

⁹ Ne ricorda anche uno comparso già negli interventi di scuola: «Sulla lavagna un alunno ha scritto: romanisti ebrei», raccontato due volte con due diversi finali (p. 63).

¹⁰ Starnone non si ferma alla definizione di *fatterello*, ma prosegue il ragionamento arricchendolo di spunti ulteriori; il resto dell'intervento verrà menzionato successivamente.

tere evocativo, per la loro capacità di richiamare alla mente sensazioni, Starnone dichiara che il termine fa riferimento a un concetto acquisito durante l'infanzia e in un contesto in cui il dialetto è la lingua principale con cui si comunica e si racconta. Ma i fatterelli fanno parte di un lessico personale dell'autore o sono un concetto che ha una qualche tradizione letteraria? Grazie a una veloce consultazione del *corpus* SCRIPTA¹¹ è stata verificata la presenza delle occorrenze della forma *fatterell** e della sua variante *fattarell**, per avere riscontro sul significato d'uso e non solo su quello sperimentato in prima persona da Starnone. Il risultato dell'interrogazione ha restituito 244 concordanze di *fatterell** e 46 di *fattarell** comprese in un lasso temporale che va dal 1750 (Goldoni) al 2022 (Parazzoli); inoltre, il termine non risulta utilizzato esclusivamente da autori napoletani, ma ha una diffusione che si potrebbe definire nazionale; i contesti in cui si fa ricorso all'uso di *fatterell** sono grossomodo due: uno riguarda i fatterelli di cronaca, l'altro riguarda fatterelli d'infanzia appartenenti soprattutto ai ricordi. Scorrendo le concordanze è facile notare che tra i nomi degli scrittori estratti da SCRIPTA, ce ne sono alcuni molto vicini a Starnone sia geograficamente che cronologicamente e che spesso gli sono stati accostati o verso i quali lui stesso si è avvicinato¹², e che definiscono perciò l'utilizzo del termine come una *summa* (si ricorrerà spesso al concetto di somma o di stratificazione per parlare della scrittura di Starnone) tra esperienza personale incuneata sul dialetto d'infanzia e sforzo immaginativo che riempie le parole di significato ulteriore¹³.

Restando invece all'interno del *corpus* di Starnone, fatterello compare nel testo che introduce l'edizione per il ventennale della pubblicazione di *Ex catte-dra* (2007) a proposito della postura dell'io narrante rispetto ai fatti raccontati:

Allora dicevo che il mio compito era raccontare così come veniva, così come sentivo. Non ero l'eco né di associazioni di docenti, studenti o genitori, né di sindacati, partiti o pensatori di cose scolastiche. [...] Io mettevo giù fatterelli esili dentro lo spazio stretto delle aule e, se ero fortunato, coglievo un gesto, afferravo un modo di dire, ne estraevo qualche domanda (Starnone 2006, 13).

¹¹ https://parolescritte.it/1_altrui/scripta/interrogazioni/interrogazioni.php (2024-11-06).

¹² Per esempio: si segnalano 3 occorrenze in *Ricordi di infanzia e di scuola* di De Amicis, 2 in *Il maestro di Vigevano* di Mastronardi, 1 in *Iguana* di Ortese (a cui se ne aggiunge un'altra in *Le piccole persone* della stessa autrice, testo probabilmente non presente in SCRIPTA); 3 in tre diversi titoli di De Silva, cioè *Non avevo capito niente*, *Mia suocera beve* e *Sono contrario alle emozioni*; 1 in *Storia della bambina perduta* di Ferrante e 1 in *Zero Zero Zero* di Saviano. Inoltre, *fatterell** compare anche in Manzoni, ma mai nei *Promessi sposi*; risulta vocabolo caro a De Roberto, in cui *Gli amori* contiene addirittura 5 occorrenze.

¹³ Sulla tendenza di Starnone a dare significati propri alle parole strettamente legata a ciò che il suono delle parole evoca si possono citare due occasioni: la fascinazione del «vanesia» urlato dal padre alla madre, massimamente presente in *Via Gemito*, ma anche occorrenze minori. È il caso della parola odalisca, presente in *Pèttini*, ora in Starnone (2024): «una vera folgorazione: L'odalisca». Compare su una copertina azzurra e l'associa a un'emozione violenta [...] escludo che ne conoscessi il significato» (p. 53).

Ma compare anche, pochi anni dopo, nel 2009, nel terzo capitolo di *Spavento*, romanzo incredibilmente importante dal punto di vista di quegli inserti metanarrativi in cui il narratore scrive riguardo al processo compositivo delle sue opere, e infatti:

All'epoca, in margine alla vicenda della mia emorragia gastrica, ho ammucchiato parecchia roba: citazioni dai libri che leggevo, note su persone che frequentavo, descrizioni di posti, indagini su parole del mio dialetto, pensieri cupi, fatterelli presi dai giornali o di cui si era parlato in tv (Starnone 2009, 243).

A questo elenco oggi si aggiunge un'occorrenza rintracciata solo recentemente, grazie alla pubblicazione della raccolta *L'umanità è un tirocinio*. Tra i testi selezionati appare *Santantuò*, la trascrizione di un discorso che Starnone aveva tenuto a Torino in occasione dell'uscita dell'ultimo volume del *Grande dizionario della lingua italiana* nel 2002, rimasto inedito per molti anni, che però lascia intendere la connessione tra verità, narrazione e piacere del racconto:

Ogni tanto mi viene in mente mia nonna, che faceva stento la sua firma e però mi raccontava fatterelli in dialetto, illogici, sgrammaticati, esagerati. Quando lei stessa si sfrenava, era una narratrice che mentre parlava pareva sorprendentemente felice (Starnone 2023 125-26).

Il punto di partenza del racconto per Starnone si presenta come una somma casuale di micro-eventi reali, rilevanti per la relazione che creano tra lo scrittore che osserva e la realtà che accade sotto gli occhi. Questa iniziale 'vendemmia' di realtà non procede secondo dei criteri di ricerca definiti, né la raccolta organizza i dati secondo un qualsiasi ordine, e, soprattutto, sembra che la raccolta sia un dato di per sé, proprio se inteso in quanto azione narrabile¹⁴. Il passaggio importante a cui bisogna prestare attenzione, però, non è solo lo statuto di realtà che guadagna il racconto usando come punto di partenza un piccolo fatto vero, ma lo statuto di realtà che guadagna il piccolo fatto vero a seguito della relazione che si crea tra questo e l'io narrante: Starnone dice immediatamente che il concetto di *fatterello* è legato alla sua infanzia e, come sarà più chiaro filtrando questo concetto attraverso l'analisi delle singole opere, è proprio grazie all'acquisizione in età infantile che viene naturale per lo scrittore l'associazione *fatterello* : *fatto vero*.

Fermandoci ancora sul suo intervento, un altro elemento risulta necessario perché un racconto possa definirsi tale: il finale, unico tratto certo che separa la narrazione dalla vita¹⁵, creando un'opposizione ferma contro la morte:

Il racconto rovescia la morte – dissoluzione esistenziale che allunga la sua insensatezza carica d'angoscia su ogni attimo vissuto – in "finale" che, al contrario della morte, disegna e organizza (Rustichelli 1998, 66).

¹⁴ Come nota Celati nel suo intervento, alla narrazione si sostituisce ormai la spiegazione. Il discorso tiene anche provando a calarlo nel testo del collega: la raccolta dei fatterelli è narrabile perché realizzata senza seguire nessun particolare procedimento. Al contrario, sarebbe diventata spiegabile, ma non narrabile.

¹⁵ "La vita non sa cosa sia il finale", p. 64.

Quando si osservano le realizzazioni narrative dello scrittore, comprendendo in questo discorso sia opere della fase iniziale, come *Il salto con le aste*, sia titoli decisamente più recenti, come *Confidenza*, la descrizione dei modi in cui la morte viene rovesciata è molto calzante con quanto dice Starnone stesso, ma coincide anche con la realizzazione di quell'effetto di cui parla Veronesi; tuttavia, l'intervento di Veronesi si basa su una scelta personale dell'autore, strenuo sostenitore del romanzo e tiepido ammiratore del racconto. I due generi vengono, già a partire dal titolo, messi in opposizione netta e la scelta dello scrittore è sempre incredibilmente sbilanciata verso un tipo di narrazione ampia, polifonica. Se nelle parole di Veronesi esiste un binomio romanzo/racconto, la stessa cosa non può dirsi per quanto riguarda, invece, l'intervento di Starnone, in cui l'autore stesso, anzi, non fa che presentarsi come scrittore di racconti e dichiara:

Ho lasciato da parte la via del romanzo, che esige la convinzione di saper governare materiali d'ogni tipo, disegni narrativi d'ampio raggio, esistenze diverse e relativi universi linguistici. [...] Ho scritto racconti brevi e lunghi, e certe volte i racconti brevi hanno generato poi racconti lunghi, forse troppi (Rustichelli 1998, 67).

Qui Starnone si riferisce in maniera molto precisa al momento in cui, dopo i quarant'anni, ricomincia a scrivere per il piacere di farlo, ma c'è un problema terminologico che apre la seconda parte di questa premessa ermeneutica, cioè che Starnone nel 1992 ritenga di aver lasciato da parte la via del romanzo. È facilmente intuibile che la partecipazione di Starnone a un *Seminario sul racconto* in cui tra i relatori c'è anche Celati, campione del genere letterario e curatore di raccolte di racconti altrui¹⁶ determini un filtro, un pregiudizio rispetto alla ricezione dello scrittore, ma denota anche che quel modo di interpretare la scrittura di Starnone, negli anni, è mutato.

Il processo di maturazione, o forse sarebbe meglio dire il periodo di incubazione della scrittura di Starnone, ha molto a che fare con un'impalcatura teorica di realizzazione del racconto inteso come una tensione equilibrata tra fatto e lingua. Il destino di racconto 'infinito', nel senso di privato di un finale, sembra però accomunare più romanzi di Starnone e anzi negli anni diventa un tratto quasi autoriale evitare la risoluzione, oppure: mancarla¹⁷.

Tornando alla possibilità di separare il racconto dal romanzo, o almeno di intendere il racconto proprio come un genere letterario e non come semplice postura dell'autore rispetto all'obiettivo della sua letteratura, è utile anche in questo caso rifarsi a quanto Starnone dice della sua scrittura e a come gestisce

¹⁶ Proprio nel 1992 Celati cura la raccolta *Narratori delle riserve*, a cui partecipano: Arminio, Belpoliti, Benati, Bompiani, Brindisi, Campo, Cavalli, Cavazzoni, Ceresa, Cini, Fabbrucci, Fachinelli, Gabellone, Gorret, Guarnieri, Latemar, Mafrelli, Messori, Monteleone, Orengo, Papetti, Pedretti, Petriagnani, Piersanti, Riva, Slabelle, Sargiani, Scabia, Schneider, Sebaste, Serra, Testa.

¹⁷ La scelta lessicale fa riferimento proprio a *La retta via; otto storie di obiettivi mancati*.

l'argomento durante la sua carriera, e sempre nell'intervento al Seminario sul racconto si nascondono alcuni spunti di rilievo:

questo è proprio un racconto; non usavo quasi mai la parola *romanzo*, mi sembrava troppo impegnativa (Rustichelli 1998, 67).

Ma Starnone allora non scrive romanzi? La risposta alla domanda non è diretta e tiene insieme più argomenti: le forme incontrate sono molto spesso ibride, contaminate, bucate, e questo è un fatto. Ma il risultato ibridato che Starnone consegna ai suoi lettori non è mai stato indagato dalla critica come esempio di contaminazione tra generi, nonostante l'ibridazione tra forme sia un tema che conserva ancora un certo fascino. Uno dei motivi può risiedere nel fatto che l'attenzione fino ad ora è stata data, mi pare, soprattutto a ibridazioni come romanzo-saggio, romanzo-scritture documentarie oppure ibridazioni prosa-poesia. Generi sicuramente agli antipodi, il cui incontro regala soluzioni critiche interessanti che sicuramente hanno attualmente più *appeal* del bisogno (nevrotico – *ça va sans dire*) di tracciare confini molto netti tra una narrazione di ampio respiro, romanzesca, e il modo più rapsodico di comporre racconti. Sulla questione del racconto novecentesco si è ben espresso Guglielmi nel secondo volume che firma sulla prosa italiana del Novecento, in cui indaga le forme del racconto del secolo passato portando come campioni di studio nomi classici¹⁸. Per Guglielmi nel Novecento si assiste a un ribaltamento di istanze ottocentesche; è il racconto che agisce sul romanzo, sviluppando la forma del «romanzo a cornice, [...] che si articola in episodi, ciascuno dei quali è connesso con l'altro e, insieme, può essere considerato per sé stante» (Guglielmi 1998, 3). La critica letteraria italiana non si è occupata spesso della questione dei generi rispetto alle opere di un solo autore, ma uno studio rilevante che sicuramente propone un approccio per un futuro approfondimento su autore e genere è *Una scrittura in partita doppia* di Trentini, in cui viene esaminata sotto la lente della forma letteraria l'opera completa di Tabucchi. Materiale per provare a tracciare un confine tra racconto e romanzo non ne manca, neanche restando nel campo dell'ultracontemporaneo: da segnalare sono *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco, pubblicato da Einaudi nel 2009 e *Sofia si veste sempre di nero* di Cognetti, che esce per Minimum fax nel 2012, definito proprio «romanzo di racconti»¹⁹. L'espressione, interessantissima, era stata già utilizzata da Casadei per parlare specificamente di *Olive Kitteridge* di Elizabeth Strout²⁰ e menziona tra i princi-

¹⁸ Il saggio si struttura in capitoli dedicati a peculiarità dei singoli autori che sono Moravia, Landolfi, Delfini, Bilenchi, Vittorini, Pavese, Fenoglio, Calvino, Sanguineti e Gadda.

¹⁹ I due titoli sono molto diversi tra loro: l'opera di Falco è costituita da racconti di abitanti di Cortesforza, sobborgo alla periferia di Milano; Cognetti invece fa ruotare attorno alla figura di Sofia racconti disordinati in cui la ragazza è alternativamente soggetto e oggetto. In entrambe le raccolte la coerenza stilistica spicca rispetto alla disunitarietà delle voci narranti, nell'*Ubicazione del bene* si riconosce per tutta la durata della narrazione la tipica modalità descrittiva di Falco: l'occhio asettico che scorre la realtà come un piano sequenza.

²⁰ <http://www.laboratoriodilettatura.it/?p=186> (2024-11-06).

pali autori italiani in cui si riconoscono queste forme sfumate Pascale e Celati (di Celati si nominerà poco oltre un suo intervento critico). Se Celati ben si presta per essere avvicinato allo scrittore oggetto di questo studio almeno per la messa in discussione continua del suo rapporto con la scrittura prima ancora che con le storie, di Pascale si nota senz'altro una vicinanza geografica con Starnone sicuramente non determinante e predittiva di un certo tipo di narrativa, ma quantomeno constatabile.

Quindi, nonostante Starnone definisca (nel 1992, da tenere in considerazione) i risultati della sua scrittura come racconti piuttosto che come romanzi dipende sicuramente da due fattori: il più importante è che l'intervento precede di circa otto anni l'uscita di *Via Gemito*, il primo dei titoli che rispettano ogni definizione critica di romanzo e che non è possibile intendere diversamente; le prove di scrittura di Starnone edite fino a quel momento sono scritti sulla scuola, oppure romanzi dal gusto postmoderno, brevi, molto lavorati, che richiamano un certo tipo di romanzo in stile Calvino. Tuttavia, vale la pena conservare la definizione che Starnone dà della sua scrittura per l'analisi che verrà, per quanto la questione racconto/romanzo non sia legata alla definizione di genere ma alla postura dell'uomo nei confronti della materia narrabile.

Perché racconto e non romanzo, allora? Mi pare sia possibile rispondere, sempre restando nel *corpus* dello scrittore: perché il potere evocativo della parola racconto esercita sullo scrittore una forza irresistibile, a differenza della parola romanzo. Il racconto si lega all'infanzia, alle storie narrate, alla voce dei narratori, a una pratica orale prima che scritta, a un'azione, quella del raccontare, di chiara potenza. Ecco che allora la spiegazione più esaustiva è che il legame di Starnone con il racconto sia una questione affettiva e non critica. Non più questione di genere letterario, ma di pratica della narrazione, viva, pulsante.

Le opere

Come presentare il *corpus* delle opere di Starnone? Il criterio è di per sé una presa di posizione: la produzione narrativa, cioè tutto quello che rientra sotto la definizione di romanzo – con tutti i limiti del caso – sarà il principale nucleo di investigazione e avrà l’obiettivo di calarsi a picco in ogni opera fino a rintracciare origine dei temi ed eventuali linee di intertestualità, con focalizzazione soprattutto sulla figura dello scrittore inventore di storie. Ma c’è ben altro oltre ai romanzi: Starnone ha disseminato molte pagine in scritti non di natura romanzesca che testimoniano l’evoluzione del suo rapporto con la scrittura ma anche la sua relazione con le scritture altrui, dove con altrui si intendono spesso modelli, figure di riferimento. A questo materiale si aggiungono tutti gli scritti dedicati alla scuola in cui hanno trovato posto nel tempo riflessioni sulla professione, sul ruolo del vero nella narrazione, sull’importanza dell’infanzia.

La complessità del materiale e la focalizzazione della ricerca sulle forme del romanzo restituiscono come possibilità di presentazione del *corpus* un sistema tripartito che organizza le opere secondo queste categorie: la scuola, altre scritture (dove confluiscono sia gli scritti critici che testi come, ad esempio, il memoir *Fare scene* uscito per minimum fax nel 2012) e i romanzi. Se le *altre scritture* ben si prestano come inserzioni nei discorsi che riguardano i romanzi e, successivamente, il repertorio, le scritture sulla scuola meritano un discorso a parte.

2.1 La scuola

Nel 2022 Einaudi decide di ripubblicare le opere scolastiche di Starnone in un unico volume, *La scuola*, in cui convergono oltre al famosissimo *Ex cattedra*,

anche *Fuori registro*, *Sottobanco* e *Solo se interrogato*; la soluzione editoriale che ha riunito i testi sulla scuola si presta molto bene per essere inserita all'interno di questo studio così com'è e compatta il materiale che riguarda la carriera di Starnone in quanto professore prima ancora che scrittore. A partire dal primo successo ottenuto con la rubrica *Ex cattedra*, infatti, Starnone diventa attore protagonista del dibattito culturale attorno all'insegnamento, collezionando interventi in cui non solo è soggetto di scrittura, ma anche oggetto; verranno spesso riprese alcune delle sue riflessioni, ad esempio quella anti-liceo classico, per citare un solo esempio. A questo successo di tipo letterario ma soprattutto culturale si somma la notorietà successiva che deriva direttamente dalla trasposizione cinematografica di *Ex cattedra* diretta da Daniele Luchetti (*La scuola*) e di *Solo se interrogato*, a partire dal quale Riccardo Milani girerà *Auguri professore*; non solo: lo spettacolo teatrale *Sottobanco* girerà i teatri d'Italia. E inoltre: si aggiungono numerosi interventi riguardo soggetti televisivi che legheranno definitivamente il nome del professore a quello del regista, ma anche all'attore Silvio Orlando¹ in una triade che resisterà fino alla trasposizione cinematografica di *Confidenza* nel 2024 (nel 2020, invece, era già uscito *Lacci*, sempre per la regia di Daniele Luchetti). La parentesi del racconto di scuola è perciò per Starnone una tappa intermedia della sua carriera, la cui importanza può essere studiata rispetto all'impatto che ha avuto esternamente, cioè riconoscendo a *La scuola* di Luchetti il merito, tra gli altri, di essere il primo titolo di un prolifico filone cinematografico dedicato alla scuola italiana e definendo un nuovo ruolo sociale e culturale incarnato dalla figura di un professore pop e ironico, di solida formazione umanistica, nello specifico letteraria, con origini napoletane. L'importanza di questa fase risulta determinante anche per la figura di Starnone in quanto scrittore: la pressione che esercita sull'autore l'occasione di tornare a raccontare storie verosimili ma sostanzialmente inventate (oppure: reinventate) è tale da fare in modo che la vocazione giovanile per la narrazione venga riconsiderata e gli permetta di mettere mano a spunti di racconto pensati a metà degli anni Ottanta (*Il salto con le aste*, *Denti*). La si definisce parentesi scolastica perché pur avendo un peso notevole all'interno della bibliografia *del* e *sull'* autore, non ne è manifestazione massima: la potenza narrativa di Starnone è in questi primi racconti tenuta a bada sia dal ruolo sociale di cui era stato investito (il professore impegnato) sia dal tasso di biografismo latente di cui bisognava tener conto in una rubrica prima e racconto poi basata sull'esperienza personale di un professore di scuola pubblica. L'impressione che si ha leggendo questi suoi primi racconti alla luce della produzione più recente, quella cioè che arriva a *Il vecchio al mare* è che la scrittura di scuola abbia un ruolo fondamentale se osservata dal punto di vista di Starnone: già da questa esperienza di scrittura si ha l'impressione che l'io che scrive sia un impaccio continuo per l'io che racconta; l'invenzione tenuta a bada dall'esperienza (*Caro professore, sono*

¹ Questi sono i nomi a cui più spesso viene associato lo scrittore nei numerosissimi articoli pubblicati sui periodici nell'intervallo compreso tra 1985 e 1995.

una della classe di cui parla in *Ex cattedra*²) è il limite che tiene Starnone legato al nocciolo, impedendogli di concentrarsi sulla polpa³.

I titoli che fanno parte della *Scuola* hanno in comune un'assenza tematica che li distanzia inesorabilmente da un tratto che per Starnone diventerà con il passare degli anni, e che oggi, quasi a quarant'anni dal suo esordio, lo distingue dagli altri: il ricorso alla lingua di Napoli. Sulla presenza si dirà poi, ma l'assenza vale la pena, perlomeno, notarla: l'italiano è pulito e veloce, un abito cucito addosso al personaggio che lo usa e che si mantiene ben lontano dal lessico dialettale e dalle oscenità della lingua d'origine. Ripresa nelle sue contraddizioni interne, la lingua dei racconti è tutto sommato performativa: il tasso di mimesi è estremizzato nei suoi caratteri e il risultato, composito, è sì un italiano malleabile e contemporaneo, ma soprattutto ripulito da inflessioni regionali. I racconti del Profstar⁴ in questa lingua scanzonata imbastita su dialoghi arguti e ironici determinano da subito una risposta molto entusiasta da parte del pubblico, a cui segue una risposta immediata e positiva a livello editoriale già a partire dalla pubblicazione di *Ex cattedra*. Prima di presentare l'edizione einaudiana, diamo conto delle differenti edizioni del primo racconto della raccolta, e dei testi che lo accompagnano. Feltrinelli a vent'anni dall'uscita del racconto decide di riproporlo e con l'occasione presentarlo in un'edizione in cui convergono scritti di varia appartenenza, dispersi dall'autore su giornali e riviste. L'edizione del 2017 ha il pregio di raccogliere scritti che non si troverebbero altrove, se non negli archivi dei quotidiani e dei periodici con cui Starnone collaborava, materiale prezioso, decisamente più interessante di *Ex cattedra* che non è che un contorno di invenzione e ironia misurata. *Ex cattedra e altre storie di scuola*, si apre con *Il piacere di insegnare* in cui l'autore fa il punto sul 'capitolo scuola' rispetto alla sua carriera di narratore e sulle sue idee rispetto alla figura degli insegnanti in generale e dell'insegnante che lui voleva essere in particolare; prosegue con *Ex cattedra* a cui seguono *Il collega Starnone* e *La collega Passamaglia*. Come tutti gli interventi scritti da Starnone in occasione della riedizione di titoli già comparsi altrove, anche l'iniziale *Piacere di insegnare* si presenta come momento di autorialità autentica in cui le ragioni dell'io scrittore escono dalle righe del racconto e si spostano su un piano in cui la figura che vive, la figura che insegna e la figura che scrive coincidono per la maggior parte dei punti⁵. Riprende, con

² Lettera che Starnone riceve e viene pubblicata su quotidiano pochi mesi dopo l'uscita di *Ex Cattedra*, viene citata in Starnone (2007).

³ "Ma appena quel nocciolo si ispessiva, caso mai anche grazie all'uso della prima persona, e sentivo di essermi accomodato con fiducia nel racconto, mi dedicavo interamente alla polpa dell'invenzione. La metafora potrebbe suggerire che attribuissero al nocciolo autobiografico chissà quale importanza. Non era così. Mi interessava soprattutto la polpa". In *Macchine ironiche dell'inconcludenza*, Starnone (2018).

⁴ Definizione comparsa come titolo di un articolo della «Stampa» http://www.archivio-lastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0954_01_1989_0294_0031_24130630/ (2024-11-06).

⁵ Di questi 'momenti' si parla ulteriormente nel capitolo conclusivo, quello sulla scrittura.

serietà e consapevolezza, l'origine storica delle sue idee sulla scuola, che lo vedevano come antagonista della professoressa che compare nella famosa lettera di Don Milani, spinto nelle sue azioni dal bisogno politico di distanziarsi dalla generazione di professori da cui era stato lui stesso istruito e che non avevano lasciato nella sua memoria alcuna traccia (se non minima, o comunque negativa) e dalla percezione che al cambiamento della società e degli studenti non abbia fatto seguito una ristrutturazione profonda della scuola. La sezione *La collega Passamaglia* risulta composta da una collezione di interventi con protagonista la professoressa Passamaglia intitolata *Grammatica della scuola*; seguono *La brutta estate* e *Il bisogno del Natale* sempre con Passamaglia protagonista. Chiude la raccolta uno scritto dal titolo *Riconversione professionale*, in cui le istanze di autenticità e il tono serio, consapevole del docente colto viene usato per fare da voce a un testo fantastico (o eventualmente metaforico) sulla riconversione del docente in killer su commissione. La confessione finale, che mette un punto fermo sia rispetto al piano dell'esperienza che a quello della scrittura riguardo alla carriera da docente, chiude un'opera ad alto tasso di coinvolgimento personale (benché il coinvolgimento sia costantemente stemperato dall'ironia, dalla posa macchiettistica) attraverso la messa in scena di un delitto finale di cui il Professor Starnone è sia esecutore che ipotetica vittima, in una morsa tesissima tra realtà e finzione: un racconto, quello di *Ex Cattedra* e di tutto quello che c'è stato intorno, che oscilla tra l'autentico e l'inverosimile, smontando di volta in volta la fiducia del lettore rispetto a ciò che sta leggendo. Nelle pagine del *Piacere di insegnare* che fa da introduzione all'edizione di *Ex cattedra* del 2017 si trova uno dei pensieri più potenti dello scrittore, un'intuizione che sarà coltivata abbastanza a lungo da poter diventare un perno per la sua finzione, cioè che quando nella narrazione si scende nei dettagli è sempre meglio usare la prima persona singolare (Starnone 2017, 9): questa riflessione verrà costantemente messa alla prova in tutta la produzione successiva, in cui la responsabilità dell'opinione viene sì attribuita a un io che la pronuncia, ma senza che le parole diventino atto politico. Nel *Collega Starnone* l'interesse e la curiosità ulteriore che derivano dagli interventi della Domenica sono l'espedito per questa relazione commissionata da una Preside di buona volontà sullo «stato della gioventù studiosa», a cui il professore si presta malvolentieri. La struttura di questa inchiesta è una raccolta di fogli numerati in cui vengono raccontati in forma aneddotica fatti scolastici. Dato però che i fatti non riescono a parlare di per sé, in apertura o chiusura di ogni foglio c'è una riflessione che didascalicamente guida il lettore verso l'interpretazione: il fatto singolo diviene argomento di interesse collettivo. Tra gli argomenti compaiono: la questione della lingua vista dal punto di vista storico e da quello retorico, in un discorso che abbraccia la possibilità per la gioventù di comprendere il tasso figurale dell'italiano, e arriva all'interesse suscitato dalle lingue straniere, che gli studenti sembrano 'naturalmente' disposti a studiare. Questo tipo di riflessione linguistica nel *collega Starnone* appare molto lontano da discorsi simili che avevano segnato l'ambiente culturale degli anni Settanta e Ottanta: il riferimento in particolar modo è ai saggi di Pasolini e Calvino sullo stato dell'italiano e sulla percezione degli studenti, la cui lotta si era svolta al

fianco di quella degli operai. Introducendo l'io in interventi simili, e non solo un *io* forte, intellettuale, che scrive e pensa, ma riempiendo l'*io* di un trascorso reale e mettendo perciò sullo stesso piano esistenziale sé e gli altri (gli studenti) Starnone rivoluziona completamente il modo di parlare di scuola, facendosi carico a livello personale⁶ dei fallimenti di un sistema vecchio e riconoscendo che i problemi legati alla mutazione⁷ degli studenti possono essere retrodatati:

Le grandi avventure sfrenate sembrano possibili solo in lingua straniera, e non da ora. Io stesso da ragazzo mi convinsi che era così. Il Pequod, Achab, the old man and the sea, on the road, non so se mi spiego. Poi la vita è andata come è andata e oggi mi racconto tristemente in italiano (Starnone 2006).

Sul significato specifico di quel *tristemente* non ci si può soffermare ora, ma è importante sottolineare come gli interventi di Starnone sul tema non prendano mai la piega del rimprovero, né dell'arringa, non si abbandonino al discorso politicizzato, ma comprendano e leghino a sé l'io che scrive, che sperimenta, che sbaglia. E, più importante di tutto il resto, che racconta. In chiusura dell'edizione per il ventennale di *Ex cattedra* c'è un testo sibillino sulla falsariga di *Segni d'oro* e dell'episodio iniziale delle tesi altrui scritte come secondo lavoro⁸, entrambe due attività criminali e clandestine. *Riconversione professionale* è un vero e proprio racconto in cui viene proposta, forse, una metafora sulla doppia vita del professore-scrittore e che presenta strane analogie anche con *Prima esecuzione* e con l'abortito contributo per la raccolta *Fandango Inizi*.

La prima opera della raccolta *La scuola* di Einaudi, il cui titolo gioca sul doppio senso dell'uso dell'*Ex* latino, viene pubblicata inizialmente dal «Manifesto» nella veste di racconto lungo in prima persona ricostruito a partire dagli interventi sulla scuola che Starnone aveva firmato per il giornale. Il secondo, *Fuori registro*, è una raccolta di racconti indipendenti tra loro che ruota attorno a uno stesso tema, pubblicata questa volta direttamente da Feltrinelli, primo e storico editore dello scrittore. Seguono, infine, *Sottobanco*, versione per il teatro di *Ex Cattedra* del 1992, uscito inizialmente per la casa editrice E/O e *Solo se interrogato*, un ibrido lirico tra saggio e inchiesta sulla scuola.

Ex cattedra rappresenta perciò a pieno titolo l'esordio narrativo dello scrittore, e si presenta come un racconto lungo a cornice della rubrica di interventi

⁶ «Noi che parliamo ai giovani quotidianamente dobbiamo sapere che la lingua, oggi più che in passato, ci diventa vecchia in bocca come i denti» (Starnone 2017, 145).

⁷ Termine da intendersi in senso pasoliniano: «la mutazione dei giovani, che si definissero di destra o di sinistra» (Starnone 2017, 10).

⁸ «Infine mi ero dato a un'attività clandestina. Consisteva nel racimolare un po' di soldi seguitando a laurearmi. Nel senso che ogni tanto mi telefonava un vecchio amico di Torino, che lavorava alle Poste, e mi chiedeva: faresti qualche ricerca sui *munera sine missione*, sul saio di Ludovico da Tolosa, sulla nascita dei patronati scolastici, sulla lirica amorosa in Italia tra Duecento e Trecento, sulle olle villanoviane di forma biconica? Rispondevo sì. Quelle che convenzionalmente chiamavamo per telefono «ricerche» in realtà erano tesi di laurea per laureande sposate con figli o per laureandi ormai lavoratori che non avevano il tempo e la voglia di scrivere tesi. Lo facevo io per loro». In *Riconversione professionale* Starnone (2006).

omonima; è un diario dell'anno scolastico 1985-1986, organizzato in dieci capitoli, risulta scritto da Starnone in prima persona e ogni capitolo è costituito da singoli episodi identificati con la data del giorno in cui si verificano; parte del corpo docente, alcuni studenti e il preside sono i protagonisti delle vicende. Alcuni temi di *Ex Cattedra* anticipano già i principali nodi di quella che potrebbe essere definita come *poetica* di Starnone e fanno parte di un pacchetto di argomenti più metanarrativi che tematici, legati cioè all'autorialità, all'equilibrio tra realtà e finzione e alla composizione del racconto.

Il problema della realtà, una derivazione diretta della rubrica tenuta sul Manifesto, è argomento specifico dell'*Introduzione*: l'autore, infatti, si trova a rendere conto delle storie raccontate negli anni nella sua rubrica e accoglie le rimostranze di amici e colleghi che si sono, o meno, riconosciuti. Sul tasso autobiografico del racconto si è già ampiamente espresso Simone Gatto, in un post del 2007 su *Lo specchio di carta*⁹. Il punto critico del racconto generato dalla rubrica è che questo è il primo momento in cui Starnone inizia a tirare per i margini il piano delimitato da tre punti: l'io, il falso e il vero, riconoscendo che se la materia narrata è sempre vera («La scuola di cui si racconta nelle pagine seguenti non l'ho inventata io»; Starnone 2020, 6), il narratore, però, non è mai reale (««Tu? – mi dice a questo punto Vivaldi che s'è affacciato oltre la mia spalla. – In questa scuola non c'è nessuno come te. Ti sei inventato di sana pianta». E io lo ammetto: è vero»; Starnone 2020, 7). L'introduzione a *Ex cattedra* a distanza di trentacinque anni sembra essere il manifesto programmatico di tutta la letteratura che verrà, quasi a dimostrare, perciò, l'esistenza di un modo molto preciso di intendere il racconto e la funzione del narratore, oltre a dare indicazioni su modelli di scrittura della scuola a cui l'autore fa riferimento (Sciascia, Mastroianni, Budini, Celati, Teobaldi).

Ex cattedra è un racconto piacevole con pochissime intrusioni autoriali e una fluidità a tratti rallentata da qualche ripetizione di fatti – una ripetitività del tutto coerente alla forma che rappresenta, un ibrido di invenzione con una sintassi discorsiva in grado di sostenere un tono perennemente ironico.

Con *Fuori registro* cambia il punto di vista sulla scuola: la narrazione non si esaurisce in quella memorialistica, bozzettistica, ironica del professore che annota eventi, ma si arricchisce dei suggerimenti che il professore riceve e a cui ricorre per creare un racconto nel racconto, come quello dello scolaro che piange davanti alla classe per essere stato ripreso dopo aver mangiato una mela durante la lezione; a differenza di *Ex cattedra*, *Fuori registro* è una narrazione organizzata per racconti brevi sullo stesso tema indipendenti l'uno dall'altro (si potrebbe per questo definire come un romanzo di racconti?). Tra le varie peculiarità che l'opera presenta, una in particolare risulta utile per i fini di questo studio, ed è rappresentata dall'episodio di Fiore, che si trova all'interno del capitolo *Allor*. Il motivo per cui l'episodio interessante è innanzitutto dovuto a un'ambiguità che accompagna la narrazione per buona parte del racconto, che non è altro che un

⁹ *Ex Cattedra*, di Simone Gatto: <https://lospecchiodicarta.it/2011/07/13/ex-cattedra/> (2024-11-06).

flashback innescato da una semplice parola (come spesso accade le parole hanno su Starnone un irresistibile potere evocativo). Uno dei personaggi di *Allor* è Fiore, di cui Starnone studente sembra invaghito. Inizialmente sembra che Fiore sia una bambina, anche se non ci sono segni che connotino il genere. Il momento in cui si inizia a supporre che il genere di Fiore sia femminile è subito successivo all'episodio del matrimonio dello zio che viene richiamato alla memoria durante il racconto: la bambina bruna che accompagna Domenico bambino non è di suo gradimento; a quel tempo a lui piaceva Fiore, di «struggente bellezza» con cui avrebbe voluto sposarsi¹⁰. Più avanti, nonostante il narratore continui a mantenere una strenua neutralità sulla figura di Fiore, la sua pelle viene paragonata a quella di una bambola e il viso della bambola fatto assomigliare a quello di una bambina morta¹¹. Nel momento di massima tensione, cioè durante la recita della filastrocca sul chiccolino di grano, il narratore ammette di non essere sicuro che il ricordo così nitidamente esposto corrisponda a verità e inizia a smontare frase dopo frase l'esattezza di ogni dato fino ad arrivare al nocciolo della questione del genere di Fiore:

Ma allora mi aggrappavo a ogni verbo, a tutte le persone sia singolari sia plurali, al modo, al tempo, al nome astratto, a quello concreto, al nome comune di cosa, a quello di persona maschile o femminile, come Fiore, che forse era un cognome (Starnone 2020, 141).

Succede, poi che durante un pomeriggio di studio della tanto amata dalla maestra *Pianto antico*, il rapporto tra i due viene paragonato una seconda volta a quello tra la zia Carmela e lo zio e Domenico si augura di nuovo di poter sposare Fiore¹². La coppia si oppone alla violenza del compagno Chiarolanza e Domenico pubblicamente, senza ricevere smentita da Fiore, dichiara: «“Forse ci sposiamo”, azzardai a bassa voce, ed entrammo in classe» (Starnone 2020, 146). Ma quando Fiore viene definito manigoldo e punito dalla maestra, il lettore scopre di aver supposto erroneamente il genere del bambino per tutto il racconto.

Fu così che a Fiore la maestra, fuori di sé, introdusse batuffoli imbevuti d'alcol nelle narici. Lo fece – ci disse – per il suo bene: perché aveva quasi ucciso Chiarolanza, perché aveva rovinato la poesia più dolce di una delle tre Corone della letteratura italiana, perché si ricordasse che tra maschi non ci si sposa (Starnone 2020, 147).

¹⁰ «Durante il percorso, osservai a lungo la mia compagna col sospetto che ci stessimo sposando anche noi: era bruna, paffuta, aveva sopracciglia nere e occhi neri. Non mi piaceva. Allora mi piaceva Fiore, che era di struggente bellezza, aveva capelli molto biondi e occhi turchini. M'immaginai che fosse lí, al posto di quella bambina bruna, e che stessimo andando a sposarci noi due» (Starnone 2020, 134).

¹¹ «Fiore che aveva morbidi boccoletti biondi intorno a un viso roseo di onice, immobile e assente quanto quello di certe bambole che sembrano bambine appena morte».

¹² «A quel punto ci abbracciammo, ci baciammo, e io tornai a pensare che ci potevamo sposare in abito bianco da cerimonia nuziale, come avevano fatto mio zio e la zia Carmela» (Starnone 2020, 146).

L'episodio di Fiore ritorna, come tanti altri fatterelli autobiografici¹³ anche in *Solo se interrogato*, ma i contorni della vicenda sono più sfumati, non c'è traccia né del nome né della scoperta del genere.

La terza opera che viene inclusa nella raccolta Einaudi è *Sottobanco*, molto vicino per tema a *Ex cattedra* e molto lontano dalla narrativa di Starnone: è la rappresentazione di uno scrutinio finale da parte di personaggi più o meno simili a quelli già incontrati nei testi precedenti. Assenza di voce narrante e io mimetizzato tra gli altri personaggi fanno di quest'opera un caso a sé.

Chiude la raccolta *Solo se interrogato*, testo tra i più lirici e complessi dello scrittore. Pubblicato inizialmente da Feltrinelli nel 1995 è prossimo al racconto *Denti* uscito per lo stesso editore e rappresenta assieme a questo un momento di svolta interna nella carriera dell'autore. In un monologo lirico in cui l'io mette in discussione il suo ruolo di insegnante a partire dai ricordi di infanzia, la forma si stira a volte verso il saggio e a volte verso l'inchiesta. Come già accennato è qui che l'impegno politico del professore-scrittore si manifesta attraverso prese di posizione molto forti, critiche ad esempio verso l'istruzione repubblicana ma anche con interventi scettici su modalità di insegnamento associate al concetto della 'buona scuola' per tutta la tradizione ormai secolare dell'istruzione secondaria; contro il liceo classico, contro le bocciature¹⁴, contro addirittura i giudizi che determinano classifiche di valore assoluto e relativo all'interno del gruppo classe, *Solo se interrogato* ha inciso una funzione di resa riguardo ai temi della scuola in generale e della didattica in particolare.

La scuola è un catalogo compositivo di forme: racconto lungo, raccolta di racconti brevi, commedia in due atti, saggio lirico, quattro modi diversi tutti figli della stessa penna, strategia formale per tridimensionalizzare un tema caro all'io che insegna, ma soprattutto all'io che scrive. Della raccolta del 2022 può stupire l'assenza di postfazioni o introduzioni, o inserzioni simili, come sono presenti

¹³ Più avanti verrà approfondito il problema dei fatti autobiografici, e sarà proposta una distinzione tra questi e le figure di repertorio presenti nel *corpus*, tuttavia ci si può permettere già ora di riconoscere Fiore in questo passaggio: «Così fece la mia insegnante di lettere in quarto ginnasio. Le dovetti apparire troppo preso dal mio compagno di banco. Infatti lo ero. Quel ragazzo era stato una vera scoperta. Lo si poteva trascinare, e ti trascinava lui stesso, in uno spazio immateriale pieno di piste da seguire decifrando tracce: una dietro l'altra, e poi ancora un'altra e ancora. Lo spazio scolastico cominciò, grazie a lui e ai pochi altri che si affiliarono, ad assumere un senso, non foss'altro perché era il luogo dove ci incontravamo e scambiavamo parole a bassa voce. Le parole seguitavano fuori, ed erano non quelle della scuola né quelle della famiglia né quelle dell'ambiente d'origine. Erano parole-esca, parole per inseguire, parole per afferrare. Una apriva la strada all'altra e la testa bruciava sovraccitata, non si voleva mai smettere» (Starnone 2020, 355).

¹⁴ «Nessun apparato con finalità educative dovrebbe adottare meccanismi punitivi nei confronti di creature in mutamento. Respingere? Bocciare? Non promuovere? Prendiamo tempo piuttosto. Perdiamone, di tempo, e ragioniamo di metamorfosi. Invece accade tutt'altro. L'ingranaggio sonnolento della pubblica istruzione, attardato, pigramente ripetitivo, fatto di mille piccoli sprechi, viene morso dalla tarantola quando si tratta di sbarazzarsi dei «peggiori», è in questa funzione eliminatória che si sente al massimo dell'efficienza» (Starnone 2020, 363).

nella riedizione del *Salto con le aste*, nelle *False resurrezioni*, come è anche presente un'introduzione a *Ex cattedra* nella prima edizione del titolo. L'assenza di aggiunte a posteriori può essere motivata semplicemente dalla presenza di *Solo se interrogato*: il testo è fortissimo, ribalta in poche pagine l'ironia e l'insofferenza dei titoli che lo precedono, sembra quasi un lungo epitaffio. E infatti con *Solo se interrogato* – la cui ambiguità e le cui intenzioni stanno già tutte dentro al titolo, Starnone mette fine alla sua identità in quanto insegnante impegnato e tutto sommato appassionato e abbandona il tema scuola. L'argomento può dirsi quasi esaurito, il climax che parte con *Ex cattedra* arriva qui al suo apice massimo, quando si mettono alla prova coppie opposte di categorie: personale e società, storia e infanzia, speranza e fallimento; il professore che intervista i colleghi per capire sé stesso esaurisce l'argomento in modo tale da precludersi ogni possibile proseguimento del discorso. *Solo se interrogato* è un'operazione di svuotamento progressivo della sacralità dei rituali scolastici: si parte dai compiti a casa, dallo studio dell'inessenziale, si arriva alla colpa del fallimento scolastico e alla considerazione che, al contrario, il successo negli studi non ha mai come origine né come destinazione l'istruzione ma:

piacere a mio padre, che aveva la tendenza (come tutti i genitori) a godere dei miei successi scolastici e a vergognarsi dei miei insuccessi come se sia gli uni che gli altri fossero suoi; piacere a mia madre, che, fiera di me, mi avrebbe amato finalmente più di quanto amasse chiunque altro; piacere alla nostra sterminata parentela, che avrebbe desiderato per i suoi figli ancora piccoli la mia stessa brillante carriera scolastica (Starnone 2020, 350).

La similarità tra le quattro opere sulla scuola non si esaurisce solo nel tema attorno al quale si sviluppano, ma riguarda anche lo stile di scrittura. In un italiano sempre molto arguto che non dimentica mai di essere il risultato di un'educazione pedagogica e mai fa menzione all'origine mitico-geografica dell'autore, il racconto e i dialoghi sono sempre caratterizzati da una sintassi veloce, che eventualmente ha il tempo di abbozzare appena descrizioni di personaggi – spesso più parodici che esatti – e preferisce nettamente l'azione alla descrizione, la narrazione alla riflessione. La lingua scorre discorsiva, in un italiano che tocca, a seconda di dove sia diretto, ora lo standard burocratico, ora il gergo giovanile, creando una sintesi letteraria tra standard e substandard adatta tanto ai discorsi diretti quanto a quelli indiretti. Le oscillazioni linguistiche sono controllate dall'obiettivo dichiarato o meno di mimesi parodica di situazioni di scambio tra personaggi, e il risultato, composito, genera un effetto divertente e divertito grazie alla caratterizzazione polare dei diversi personaggi. Tra le trovate che più realizzano l'ironia negli scambi e che spostano il testo da un piano letterario a uno più marcatamente performativo, si rileva tra tutte quella di ridurre lo stupore a un unico punto interrogativo, senza connotare ulteriormente l'azione. A questo si aggiunge il continuo ricorso a giochi di parole (come *la Carmen dei sepolcri*), alla ripetizione e ad altre strategie comiche che ben avvinghiano il lettore al testo. Su un piano più subliminale, invece, ci sono scelte stilistiche minime che creano un corto circuito tra racconto e scrittura, posizionandosi nella

zona grigia tra conscio e inconscio ma che risultano particolarmente evidenti; mi riferisco all'uso del *ma* avversativo, soprattutto posizionato in principio di frase¹⁵ – contrario quindi a quell'italiano standard insegnato ancora oggi a scuola, di cui si trovano però anche delle analisi metaletterarie in due punti diversi di *Fuori registro*. Nel racconto del *Moro di Venezia*, per esempio, il momento di imbarazzo del professore di fronte a una platea di studenti manifestanti, viene salvato dall'intervento dialettico del suo studente nigeriano Eholor, che inizia il suo discorso proprio con la salvifica congiunzione:

Ma. Senza il «ma» ogni cielo sarebbe troppo ampio e ogni abisso non avrebbe fondo. Eholor ha detto: ma. Con quel «ma» mi ha restituito la vista, l'udito. E ha cominciato a raccontare un fatto che gli era capitato due anni prima, quand'era a Perugia (Starnone 2020, 170).

Torna sull'utilizzo del «ma» avversativo anche il collega Zanella nel racconto *La madre di Belinda*, con riferimento specifico all'episodio manzoniano di Cecilia; Zanella nota che la descrizione di Manzoni si articola su un uso patetico del «ma»:

«È il trionfo stucchevole del “ma”» [...] E pretendeva di sapere da me: «Ti verrebbe mai in mente di scrivere una cosa così? [...] » [...] È una donna di giovinezza avanzata ma non trascorsa, con una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, di un'andatura affaticata, ma non cascante». Strillando infine: «Ma quanti “ma”!172)» (Starnone 2020, 172).

Il «trionfo stucchevole del ma» non si esaurisce nella citazione riportata da Zanella, ma prosegue, nel testo di Manzoni ben oltre, sostenendo su questo tipo di costruzione tutto l'episodio di Cecilia e dei monatti (gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante). Si può, tenendo a mente i due momenti metaletterari di analisi del «ma» definire l'utilizzo che ne fa Starnone in questi racconti di scuola. Il «ma» per Manzoni ha due funzioni, stando a quanto si evidenzia dal passo citato dal collega Zanella: la prima, quella che rende la narrazione stucchevole, si manifesta nelle descrizioni, precisandole e mitigandole (una bellezza avanzata ma non trascorsa) e l'altra, più narrativa – nel senso di legata all'azione narrativa – che evita al racconto di spegnersi in morte e abbandono, una congiunzione che dà speranza. Per Starnone in *Fuori registro* il *ma* è quasi teatrale e riesce, come il narratore specifica riguardo all'intervento dello studente, a salvare dall'abisso. L'uso dell'avversativa, insomma, tanto in Manzoni quanto in Starnone costruisce il periodo in modo tale che il suo intervento ribalti, o almeno mitighi, la negatività di ciò a cui si sta avversando, che non ne decreti un giudizio e la fine. Si può, infatti, pensare che il *ma* in principio di frase per Starnone agevoli la narrazione e le conferisca una direzione

¹⁵ Le occorrenze del *ma* in principio di frase sono 413, su un totale di 875; praticamente un *ma* su due è in principio di frase.

che eviti, grazie all'abilità di narrare (forse di aggiungere al reale la finzione) di precipitare, perdersi fino a esaurirsi.

Tornando al tema della raccolta e della tipologia di scritti, la scuola, presentata prima come una farsa, una commedia, diventa una scatola vuota¹⁶, in cui si accumulano problemi irrisolti da prima della riforma Gentile e che riguardano le disparità sociali, sintetizzate spesso nell'assenza di dialetto negli alunni più bravi, quelli che non devono sforzarsi di tradurre continuamente in italiano, e nella vergogna¹⁷ di chi invece nasconde la lingua scolastica negli scambi:

«Niente, – dicevano con un gesto oscillante di pollice e indice. – Studi, studi, ma con le donne niente». Lo dicevano in dialetto e io rispondevo in dialetto, non azzardandomi nemmeno a far uso dell'italiano della scuola. Infatti anche la lingua dello studio era socialmente inservibile (Starnone 2020, 352).

Inservibile a chi resta indietro e non abbastanza per quei pochi studenti privilegiati nelle cui case si gira con le pattine e si gusta l'Iliade in lingua¹⁸, questa è la scuola di cui scrive Starnone. Il passaggio da studente a insegnante avviene in *Solo se interrogato* senza nessuna soluzione di continuità: l'insegnamento diventa un'attività parallela all'apprendimento, le lezioni private accompagnano lo studio, al momento dell'entrata in classe il professor Starnone ha già maturato esperienza di insegnamento, ha già sviluppato un suo pensiero, acerbo, rispetto alla differenza tra il precettore/insegnante privato e insegnante in classe, quotidianamente a contatto con decine di studenti contemporaneamente e misurato l'incommensurabile distanza tra sé e gli studenti¹⁹. L'ultima parte della *Scuola* è un compendio di posture diverse che Starnone ha assunto nei confronti dell'insegnamento, è un discorso sull'io: manipolato, nascosto, contestualizzato, interrogato. Il discorso legato a scuola e apprendimento si conclude in contemporanea rispetto all'inizio di un altro tipo di carriera, quella del romanziere. Infatti, consultando i quotidiani dell'epoca, l'uscita di *Denti* e la virata narrativa di Starnone

¹⁶ Apre *Solo se interrogato* la richiesta del professore agli studenti di procurarsi una cassetta di legno con tre buchi per lato, in cui inserire eventuali domande e dar loro spazio per respirare. La richiesta di un contenitore si presta all'utilizzo della metafora della scatola per definire la scuola.

¹⁷ Il senso di vergogna che Starnone associa alla scuola è antico, ha origine nell'infanzia dell'autore: La scuola che ho fatto, negli anni Cinquanta, agiva in modo da farti vergognare della comunità da cui provenivi. La sua intenzione, neanche troppo segreta, era sradicarti per renderti solo, precario, in balia della necessità del lavoro.

¹⁸ «Davamo anzi per scontato che, mentre noi la sera ci riposavamo dalla fatica degli studi leggendo fumetti, lui se ne stesse sdraiato su un divano a gustare l'*Iliade* nell'originale» (Starnone 2020, 370).

¹⁹ Qui compare uno dei pochissimi riferimenti espliciti a Freud: Freud, nella *Psicologia del ginnasiale*, si chiede dei suoi professori con meraviglia: «È possibile che questi uomini che allora erano ai nostri occhi i tipici esponenti del mondo degli adulti fossero di tanto poco più vecchi di noi?» E nei passaggi seguenti si risponde: è possibile, sí; è possibile perché lo studente scarica una sorta di eredità emotiva densa e ambivalente sulle spalle dei suoi insegnanti, coprendoli con le «imagine» parentali (Starnone 2020, 445).

tende a passare sottotraccia e a restare postilla di un argomento più importante: l'insegnante che ha fatto ridere il pubblico suscitando spesso entusiasmo, ha scritto film e spettacoli adesso presenta una specie di resa, di rinuncia alla lotta, riconosce pubblicamente di non avere strumenti per una migliona generale del sistema-scuola e i suoi limiti umani in quanto docente. A partire da adesso la scuola occuperà via via meno spazio dei racconti dello scrittore, comparirà collateralmente come un accidente reale necessario alla riuscita di personaggi fittizi e come espediente narrativo, come accade in *Confidenza*:

Attaccai a dirle di un breve saggio che ragionava sullo stato della scuola in Italia, una cosetta che avevo scritto così, tanto per tenere impegnata la testa dopo che c'eravamo lasciati, e glielo riassunsi prendendomi tanto tempo che lei esclamò divertita: figuriamoci se non era breve e se non era una cosetta (Starnone 2019, 15).

Proprio in *Confidenza* la questione della scrittura del saggio scolastico assume le sembianze di un incubo, e le conseguenze sociali e politiche che ne deriveranno faranno sprofondare il protagonista nella paranoia:

La vita pubblica di quel mio saggio cominciò con quella telefonata dolorosa, al punto che non comprai la rivista ed evitai di parlarne a Nadia, pur di dimenticarmi in fretta del testo e della telefonata (Starnone 2019, 22).

Il memorandum che il professore decide di redigere per sé stesso e per restare nel suo ruolo di docente spaventato del compito che gli viene affidato, è un inizio dello sforzo di Starnone di cercare di tenere l'infanzia fuori da sé. Gli studenti e l'io studente passato sono un innesco perfetto che anticipa la letteratura futura e individua i temi attorno a cui lo scrittore si ossessionerà, un manifesto programmatico per ricordarsi di essere sempre «io»:

Redassi persino un promemoria che conservo ancora. Lo trascrivo a testimonianza del fatto che allora non scherzavo: «Ricordati che tu sei un adulto e che loro sono ragazzi. Ricordati che, proprio perché sono giovanissimi, ti temono persino quando fanno gli sfrontati, e che o ti fai stimare senza farti temere oppure hai fallito. Ricordati che non devi pronunciare nemmeno una parola che tu non sia in grado di giustificare a te stesso e a loro. Ricordati che ciò che insegni deve visibilmente appassionarti, altrimenti non ti daranno credito. Ricordati che niente – assolutamente niente – di ciò che insegni deve servire solo a tormentarli. Ricordati che, cautamente, dovrai chiarire che a molte delle loro domande non sai rispondere. Ricordati che ciascuno di loro vuole essere amato esattamente come tu vuoi essere amato da loro» (Starnone 2019, 428).

A distanza di trentacinque anni dalla pubblicazione di *Ex cattedra*, il testo resta attualissimo e comprensibilissimo sia dagli insegnanti che dagli studenti del 2024. Se da una parte il merito va riconosciuto all'autore, non si può non constatare che nonostante il nuovo Millennio, le torri gemelle, la crisi economica, il Covid-19, l'emergenza climatica, la scuola sia rimasta identica a sé stessa, se non per necessità burocratiche di digitalizzazione e per la minima differenza di

essere riuscita parzialmente a cogliere l'opportunità fasulla di spettacolarizzarsi, grazie soprattutto alla diffusione sui social di figure di divulgatori-intrattenitori²⁰ e, con una spinta arrivata a causa dell'emergenza recente, di aver dovuto fare quotidiano ricorso a piattaforme digitali su cui spostare miti e riti che dall'epoca di De Amicis si erano svolti nelle classi.

La percezione di cesura tra i testi sulla scuola e i romanzi è abbastanza netta da sembrare un'azione studiata, una rimozione consapevole di un substrato di coltivazione forse esaurito. Tuttavia nelle per così dire *opere minori*, cioè gli interventi sui giornali, i raccontini d'occasione e soprattutto le note a margine di nuove edizioni di titoli già conosciuti, c'è ed è in bella mostra un pensiero già molto strutturato su esperienza, scrittura e identità. La presenza di queste riflessioni *a latere* ha perciò permesso di considerare la narrativa non come un punto di partenza, ma come il risultato di un processo cognitivo che ha avuto luogo lontano dalla *fiction* e che ha coinvolto via via sempre più argomenti, non per ultimo la personale questione della lingua, che ha dato origine ad alcune tra le soluzioni più originali e significative del suo tempo. Quindi l'unico modo onesto di iniziare un discorso sulla narrativa e sulle due forme predilette, cioè il romanzo e il racconto, è tenere presente chi era e cosa (forse) ha fatto il professor Starnone tra la pubblicazione di *Ex cattedra* e quella di *Via Gemito*, come ha unito i ricordi di scuola in quanto alunno con le pratiche didattiche da docente, cosa permanga dei ricordi d'infanzia nell'io che insegna, e cosa ha imparato Mimì dalle esperienze dell'io narratore.

2.2 I romanzi

2.2.1 Il salto con le aste

Nel 1989 Starnone pubblica un romanzo che non deriva da interventi precedenti né risulta direttamente implicato nel dibattito sulla scuola e sull'insegnamento di cui era stato protagonista a partire dalla pubblicazione del racconto *Ex cattedra*. *Il salto con le aste* compendia, come le opere che seguiranno, la maggior parte dei motivi che attraversano secondo linee e direzioni diverse tutta la narrativa dello scrittore; molto vicino al modo autobiografico di inchiesta narrativa a cui lo scrittore aveva abituato il suo pubblico, in questo romanzo si indovina immediatamente che l'oggetto del narrare non è affatto la professione dell'insegnante nell'ecosistema scolastico, ma che questo è un tentativo (il primo e già ben riuscito) di identificare un io narrativo staccato dall'io

²⁰ «La didattica si spettacolarizzerà sempre di più, preside. I moltissimi talenti risvegliati dall'istruzione di massa, non potendosi tutti esprimere nel mondo vero e proprio dello spettacolo, troveranno nella scuola il modo per impiegarsi e così attenuare frustrazioni. Gli insegnanti, insomma, saranno formati soprattutto dalla televisione. [...] Forse la via giusta è proprio questa: fare della scuola, in maniera definitiva, un laboratorio di intrattenimento televisivo-cinematografico-teatral-poetico-narrativo, dove insegnanti, alunni, presidi, bidelli e anche genitori siano pubblico e artisti insieme, fan e star. Che ne dice?» (Starnone 2006, 159).

che fa esperienza e di portare su carta un racconto di finzione costruito a partire da alcuni fatti accaduti realmente. Nel *Salto con le aste* si crea una linea di tensione tra narratore e protagonista della storia che si risolve in un finale allo specchio in cui le identità dei due «io» arrivano a coincidere. I temi evidenti in questo primo romanzo, già presenti in nuce nelle scritture precedenti e che struttureranno quelle successive sono: lo statuto ontologico dell'io narrante, l'equilibrio lingua standard/dialetto, la scrittura come azione narrativa. Riassumendo per sommi capi la trama del romanzo, a cui si riconosce una funzione fortemente strutturante, si individua in Michele Astarita il protagonista a posteriori, non coincidente quindi con il narratore: Starnone, che riprende la vocazione per la scrittura di tipo narrativo superati i quarant'anni, quindi con una consapevolezza prima ancora che artistica soprattutto professionale, cerca e sperimenta immediatamente un allontanamento volontario dall'io²¹, affida infatti a una persona diversa da sé i suoi caratteri e pensieri, in una storia che rincorre sé stessa fino alla fine. Siamo ancora nel 1989: Starnone sta 'pensando' e cercando di costituire un repertorio narrativo convincente, di avvicinarsi alla forma romanzo, ma soprattutto di staccarsi dalla sua figura di insegnante politicamente impegnato per darsi alla scrittura, possibilmente finzionale. Nella premessa al romanzo, aggiunta in un secondo momento, precisamente quando *Il salto con le aste* viene ripubblicato per Einaudi, Starnone inserisce un testo in cui riconosce la lontananza tra romanzo e scuola, lontananza che però non sembrava efficacemente rappresentata dal titolo di quel primo esperimento editoriale, che forse richiama le aste fatte disegnare ai bambini propedeutiche all'apprendimento della scrittura. Il titolo alternativo, scrive Starnone, sarebbe potuto essere *La lettera di Calvino* – una scelta probabilmente poco efficace ma molto postmoderna – ma dopo una rilettura, grazie a cui lo scrittore decide di non intervenire in maniera rilevante, il titolo alternativo viene scartato, e *Il salto con le aste* resta quasi esattamente com'è – nonostante un duraturo rammarico dello scrittore:

Il libro è uscito, ha fatto il suo percorso, ma per anni mi sono trascinato dietro un rammarico silente. Perché gli avevo dato quel titolo che sapeva di banchi, aule e inchiostro? Era una storia distante dal mio racconto scolastico. Certo, parlava di insegnanti, di scuola e di scolarizzazione, ma il suo vero tema era il desiderio sempre più diffuso di diventare narratori, di fabbricarsi storie, di raccontarsi e raccontare le proprie bugie (Starnone 2012).

È vero che l'oggetto del romanzo, l'oggetto del narrare, è proprio la lettera attorno a cui si affannano i vari personaggi e il romanzo è costruito su un enigma da svelare: cosa è scritto nella lettera e soprattutto chi l'ha scritta. Il finale, però, disattende immediatamente la *suspense* che il lettore avverte per tutto lo

²¹ Chiude *Fuori Registro* un'avvertenza in cui si legge: «Niente di ciò che ho raccontato qui mi è realmente accaduto. Se fatti e persone dovessero sembrare reali, la colpa è tutta della realtà» (Starnone 2020, 255).

spazio della narrazione, mescolando le carte in tavola: mentre ci si concentrava sull'oggetto non si prestava attenzione al soggetto che scriveva. Così con un vero e proprio *plot twist* narratore e protagonista tornano a coincidere: Michele Astarita è stato guardato da fuori e scritto da dentro riuscendo a guadagnare immediatamente l'attenzione del lettore a prescindere dal «giallo» dietro la lettera. Ecco perché tenere il titolo originale è stata una mossa vincente: sarebbe stato riduttivo limitarsi a girare intorno a un oggetto, quando da osservare bene c'erano almeno un paio di «io» interessanti.

La coincidenza ipotizzata Michele Astarita-Starnone è dovuta a delle evidenti somiglianze di cui è necessario fare menzione, se non nell'ottica di interpretare la singola opera, almeno con l'intento di fornire materiale che sarà utile più avanti, quando si parlerà di repertorio e di lingua. Nato e cresciuto in *Via Gemito*, Astarita è figlio di un ferroviere e di una quantaia diventata sarta, è insegnante e esprime da sempre la volontà di scrivere manifestando contestualmente un rapporto conflittuale con la lingua della città da cui proviene, Napoli. I due dimostrano precocemente la passione per le Lettere, ma solo Michele deciderà di dedicarsi alla scrittura:

Fuori, nelle vetrine dei librai, scoprimmo invece che l'alfabeto, variamente combinato e poi confezionato in volume, era esaltante. Ci sarebbe piaciuto, un bel giorno, vedere il nostro nome stampato su una copertina. Questa ambizione a me passò presto, appena ci provammo a scrivere un romanzo a quattro mani e Michele ammicchiò cento pagine e io nessuna. Ma lui l'ha coltivata per anni. Riempiva quaderni e quaderni con una grafia minuscola che poi pretendeva che decifrassi (Starnone 1989, 4).

Considerandola alla stregua di un atto privato, intimo, da tenere lontano dagli occhi del padre ferroviere:

Temeva che il padre le leggesse. Poiché io ero il suo migliore amico, mi faceva giurare spesso: – Alla mia morte brucerai tutti i miei manoscritti. Io giuravo: – Li brucerò.

L'interesse per la scrittura ha inizio per Michele nella casa paterna tanto odiata, dove aveva accesso a letteratura d'avventura e a romanzi d'amore a puntate trovati nelle riviste lette dalla madre (Starnone 1989, 5). La vera folgorazione, però, avviene grazie ai gialli:

Ma solo quando ha letto i gialli che io gli prestavo, si è definitivamente convinto che la letteratura non era sparita dal mondo in sul finire dell'Ottocento, come invece tendevano a persuaderci le biblioteche scolastiche e rionali zeppe di Guerra e pace, Delitto e castigo, Davide Copperfield. Nei gialli c'era il nostro tempo, la gente come noi. Quando me li restituiva, mi elencava soddisfatto le cravatte, le scarpe, i vestiti, le automobili, le marche delle pistole, tutta roba dei giorni nostri. Era contento che si potesse essere eroe da romanzo anche se non si era nati tra Settecento e Ottocento, anche se non ci si vestiva come Pierre Bezukov (Starnone 1989, 73).

L'esplorazione della letteratura porta Michele a definire gli oggetti letterari per arrivare alla conclusione che di tutto si può scrivere, a patto che sembri «da romanzo». Questa specificazione è tanto necessaria quanto interessante se la si applica a certi modi starnoniani di rappresentare graficamente espressioni di più parole:

Per capirci, lui mi diceva: non c'è bisogno di galeoni, sciabole e poliziotti con la pistola; noi, noi, siamo roba da romanzo, tutto quello che abbiamo sotto gli occhi è roba da romanzo, io, tu, i platters, ginopaoli, giorgiogaber, littlerichard, elvispresley e corsoarnaldoluccicentoquarantotto. – Perché li scrivi così? – gli chiedevo. – Perché se li vedi scritti al modo solito non ci credi che sono da romanzo. Era vero, ma la ragione non sapeva spiegarmela. Tuttavia ne era convinto: – Giorgio Gaber non è ancora da romanzo, – diceva: – giorgiogaber sí (Starnone 1989, 68).

Sembra questo il momento in cui Starnone individua una soluzione per tenere una scrittura contemporaneamente vera e finzionale, una riproduzione fonetica che è tutto significato e poco significante. Michele scrive storielle sulla sua famiglia, ma la rappresentazione linguistica di quella famiglia disordinata diventa linguisticamente impossibile: i vocaboli non designano più oggetti, ma richiamano alla mente emozioni e il rapporto sentimentale che si crea tra scrittore e dialetto non sembra essere positivo:

Alla lingua dei racconti sul suo vasto parentado arrecavano grave disturbo specialmente le giovani figlie dei compari e delle comari, che erano ragazze cresimate da sua madre e perciò assunte nella categoria delle comarelle. Era un vocabolo, questo, che si pronunciava cummarèlle e rendeva di per sé quelle fanciulle tutt'altro che lievi. Ne svelava il corpo pesante, intorno a cui era assolutamente impossibile aggirarsi come spirito intorno a un altro spirito. Le mostrava refrattarie alla fabbrica letteraria, anzi pronte a schiacciare un bel periodo seducente col fardello del dialetto che usavano. Tant'è vero che anche oggi, quando gli ricordo: «cummarèlle», Michele ha un moto di orrore linguistico misto a imbarazzo, identico a quello che prova (provo anch'io) quando qualcuno gli rinfaccia ironicamente che pronuncia: di-éci; dici-òtto; súffici-énte (Starnone 1989, 70).

Il problema della rappresentazione e forse creazione di una lingua letteraria a proprio agio tanto nella letteratura quanto nella realtà napoletana risulta tra le istanze stilistiche principali dello Starnone esordiente e il discorso assumerà caratteri sempre più definiti rimanendo sempre al centro e mai a fianco della costruzione della trama. Vengono poi i temi: il rapporto sempre problematico e ambiguo, quando non impacciato, con le donne nel *Salto con le aste* si esprime sicuramente nella relazione marito-moglie e in quella padre-figlia. Il rapporto dell'io narrante con la figlia Matilde si fonda sulla complicità con lei e nell'adeguamento alla sua lingua, nello scambio creativo e nutriente di menzogne: la relazione sembra contenere in sé il tentativo di un accudimento di un bambino altro; nonostante la notevole distanza di età, nel gioco linguistico tra Matilde e

il padre si rispecchia sicuramente anche la relazione tra Domenico e Fiore, una spinta interna a giocare con le parole e con i significati che proietta sulla bambina caratteri appartenuti a chi scrive. Matilde, però, è il primo personaggio infantile separato dall'io e non appartenente all'ecosistema scolastico a entrare nella narrazione in quanto rappresentante della categoria bambini-figli, ricoprendo un ruolo tutt'altro che secondario.

È stato già detto che con la pubblicazione di *Solo se interrogato*, lo scrittore si allontanerà definitivamente dalle scritture di scuola e si dedicherà principalmente a scritture più simili per temi e struttura al *Salto con le aste*; proprio grazie alla palestra narrativa che era stata rappresentata da *Ex cattedra*, la vocazione giovanile per la scrittura di racconti di Starnone torna in superficie. Nella postfazione alle *False resurrezioni*, infatti, *Il salto con le aste* viene proposto come ipotesi di racconto, lontana dai tre esemplari di inconcludenza rappresentati da *Segni d'oro*, *Eccessi di zelo* e *Denti*. Principio, perciò, di una produzione non ironica e realistica piuttosto che fantastica, *Il salto con le aste* apre definitivamente la strada per il romanzo.

2.2.2 La retta via

La retta via, storie di obiettivi mancati «adatte all'io' di finzione che qui, in questo libro, si racconta» (Starnone 1996, 157), è una raccolta di racconti pubblicata nel 1996 da Feltrinelli, costituita da otto racconti²² di diversa provenienza su temi non direttamente collegati tra loro, disposti secondo una forbice che va dal racconto d'occasione alla storia rimasta nel cassetto, tutti però che ruotano attorno al concetto di fallimento della volontà e di incompiuto. Correda la raccolta una *Nota autoriale* finale in cui si chiariscono origini e legami. *Occhi chiusi occhi aperti*, il sesto racconto, risulta uscito per la libreria Patagonia di Venezia, e contiene parte delle suggestioni che si ritroveranno nello scritto *Fare scene*²³. Di questi raccontini ironici e angoscianti, uno, *Il peggior sordo*, costruito a partire dall'angoscia per la morte, condivide motivi e ricordi con il successivo *Spavento* e si lega seguendo la strada della ricerca ansiogena a *Denti*. Tutti i racconti sono legati da una deviazione necessaria che interviene nella narrazione e la ribalta, o la azzerava. Al pari dello svelamento del narratore allo specchio nel *Salto con le aste*, c'è sempre sia in questo che negli altri racconti (escludendo, chiaramente, *Via Gemito*) un finale ad effetto, o un effetto di finale che interrompe bruscamente la narrazione lasciando chi legge sospeso. La massima riuscita di questo

²² *Altre destinazioni*, *Otto con*, *Il peggior sordo*, *Strade secondarie*, *Band*, *Occhi chiusi occhi aperti*, *Ultimatum*, *Approssimazione per difetto*.

²³ Da *Occhi chiusi occhi aperti*: «il mio cinema preferito, da ragazzo, si chiamava 'Imperiale'. [...] Prima di entrare controllavo sempre che non mancasse la scritta in diagonale: '2 grandi film 2' (p. 103). Da *Fare scene*, p. 65: Il cinema Imperiale mi piaceva più di ogni altro cinema di Napoli. Si proiettava di tutto, due film di seguito a biglietto – 2 grandi film 2, diceva la locandina – strallogori, graffiatissimi, si spezzava spesso la pellicola o addirittura mancavano dei pezzi».

effetto disorientante verrà raggiunta in *Confidenza*, ma il nucleo irrisolto era già ben presente, per esempio, nel racconto *Le ore* di *Fuori registro*.

I primi tre grandi blocchi della letteratura prodotta da Starnone contengono da soli tutta la varietà dei temi che riguarderà titoli futuri e questioni ancora non analizzate in profondità. Quello che è certo è che nel momento in cui la raccolta di racconti viene chiusa, Starnone sa benissimo che scrittore è e cosa vuole, ma non ha ancora trovato una forma ideale in grado di contenere tutti gli io che premono per poter raccontare. *La retta via* è un'opera cuscinetto che si frappona fra l'io ed esperienza per evitarne sfregamento e consumo. Il problema dell'autobiografismo, insomma, qui è rappresentato principalmente dal fatto che l'esperienza di chi scrive è limitata a una sola versione della propria vita, e che per quanto si riesca a scendere nel dettaglio per fare di ogni particolare un racconto, il piacere della narrazione e la possibilità di trovare nuovi spunti è vasta, ma esauribile. Il racconto sul peggior sordo si chiude con una delle solite frasi tipiche di Starnone, che sembrano tridimensionali:

Raccontavo ai medici: mi fa male qua, mi fa male là. Ma era racconto, appunto. E sapevo adesso che, finché c'era racconto, non c'era compimento, non c'era morte (Starnone 1996, 158).

2.2.3 *Le false resurrezioni: Segni d'oro, Eccesso di zelo, Denti*

Nel 2018 i tre racconti lunghi (o romanzi brevi) *Segni d'oro*, *Eccesso di zelo* e *Denti*, già pubblicati rispettivamente nel 1990, 1993 e 1994 confluiscano nella raccolta Einaudi *Le false resurrezioni*; i tre racconti sono corredati da una interessante postfazione in cui Starnone riconosce a posteriori che a partire dalla pubblicazione di *Ex cattedra* si riaccende in lui il desiderio giovanile di diventare narratore e con l'occasione tira le somme della genesi di quei racconti e anche parzialmente di *Salto con le aste*. La postfazione del 2018 ha importanza sia perché definisce le modalità che hanno permesso allo scrittore di passare dal racconto della scuola al racconto puro (preferendo utilizzare questa definizione a quella di romanzo), sia perché qui l'autore conferma che i suoi racconti partono da alcune esperienze della vita reale. Dichiarò, infatti, che alla base di ogni narrazione resiste un nucleo di verità come origine imprescindibile per la costruzione di una storia: «Avevo bisogno di un piccolo fatto vero»²⁴, afferma, cioè quello che oltre (precisamente in *Labilità*) sarà definito un nocciolo, attorno a cui il narratore, a suo agio, aggiunge la polpa. Si può speculare sul titolo della raccolta di questi tre racconti degli anni Novanta, ipotizzando innanzitutto un legame letterale con una citazione interna, relativa a *Segni d'oro* e al tono in cui Laura pronuncia certe parole impossibile da portare sulla pagina; oppure potrebbe riferirsi a una resurrezione del desiderio di racconto, o, infine, rimandare alle due apparizioni materne che ci sono nella raccolta, una in *Eccesso di Zelo*

²⁴ Starnone (2018, in *Le macchine ironiche dell'inconcludenza*).

e l'altra in *Denti*²⁵ o, più banalmente, il titolo ha ragioni editoriali. Il dato che l'autore ci consegna, però, è che i tre racconti vanno intesi come alternativi al *Salto con le aste*, tutti e tre, cioè, sarebbero possibili esordi inizialmente abortiti e solo successivamente recuperati.

Le false resurrezioni sono un punto di partenza importante per definire lo stile di Starnone per come si presenta negli anni Ottanta. Partendo dalle scelte di *Segni d'oro*, in cui l'attenzione è concentrata sulla tensione che si crea tra lessico dell'italiano letterario petrarchesco e lessico dell'industria chimica, la sensazione è che i primi titoli di Starnone si rifacciano a un modo postmoderno di intendere il racconto, un atteggiamento che si può dire perfettamente in linea con il contesto di esordio. Tenendo in considerazione soprattutto i primi due romanzi in senso stretto, cioè *Il salto con le aste* e *Segni d'oro*, non si può non notare che il focus della narrazione è sulla struttura, e che i singoli filoni del racconto sono organizzati secondo un sistema 'a scatola'; come *Il salto con le aste* termina con il colpo di scena che ribalta l'identità del narratore, così *Segni d'oro* si rivela il racconto di un racconto. I tre racconti, definiti dallo scrittore come *delle macchine ironiche dell'inconcludenza*²⁶ conservano, tuttavia, delle identità ben definite e delle caratteristiche peculiari.

Segni d'oro è ambientato tra la Toscana e il Veneto, si inserisce per certi versi nel filone della narrativa industriale degli anni Ottanta presentando l'escamotage della ricostruzione storica di un evento relativo a un incidente in fabbrica come motore di una ricerca di carattere, però, quasi esclusivamente personale. Legato all'intervento *Riconversione professionale* che sarà lo scritto di chiusura dell'edizione ventennale di *Ex cattedra*, in *Segni d'oro* il protagonista ha un impiego parallelo a quello di bibliotecario che consiste nella stesura di tesi e articoli per terzi, commissionati da personalità opache. Sull'onda del *Salto con le aste*, anche qui il tema principale è il rapporto tra il protagonista e la scrittura: ci troviamo infatti nel periodo in cui Starnone riscopre l'interesse per il racconto ed esplora una serie di soluzioni narrative che gli permettano di costruire una storia ben salda. Nonostante il carattere acerbo della scrittura e la mancanza per ora di un focus ben definito, per cui bisognerà attendere fino alla pubblicazione di *Via Gemito*, *Segni d'oro* è un racconto che Starnone dedica a suo padre in cui, però, di padri non c'è quasi mai traccia. Il rapporto tra il protagonista e Virginia ammette dall'inizio una radice infestante, un bagaglio emotivo da cui si sente il bisogno di staccarsi:

A volte cambiavo idea e volevo partire, andarmene a riflettere all'estero per qualche anno: strapparci, noi due, da patria, famiglie, infanzie, adolescenze e stralunarci dentro lingue e usanze straniere che presto sarebbero diventate nostre (Starnone 1989, 68).

Con un anticipo di una decina d'anni rispetto al momento in cui i temi verranno prepotentemente fuori nella scrittura di Starnone, la percezione che il le-

²⁵ Delle apparizioni materne si parlerà nel capitolo sul repertorio.

²⁶ È il titolo della postfazione delle *False resurrezioni* nell'edizione Einaudi.

game originario e indissolubile sia quello tra l'io e la propria lingua e tra l'io e la propria infanzia, si manifesta timidamente già nella storia d'amore consolidata tra i due personaggi. È evidente che in *Segni d'oro* e nelle altre opere più prossime Starnone sia alla ricerca di argomenti da raccontare, opponendosi con una convinzione fragile alle forze centripete che lo richiamano al suo nucleo originario:

Avevo solo l'impressione che la verità fosse più dentro le parole già dette che in quelle che si potevano dire (Starnone 2018, 35).

Anche la lingua è risolta in un modo creativo che pare girare attorno a un ostacolo, quello del dialetto, pur non essendoci qui alcuna traccia di napoletano. Il dialetto, mimato, è quello veneto²⁷, in cui, come poi accadrà con il napoletano, è consentito dire oscenità. La storia clandestina di seduzione tra il protagonista e Elena assume i tratti di un *road trip* nostrano:

Arrivò con mezz'ora di ritardo in una R4 bianca sgangherata. Lei è E., Elena Morone. La vidi e me ne innamorai. Non me ne accorsi subito, ci volle qualche ora. Ma successe.

Compare già in *Segni d'oro* il tema del ritorno a un fare pre-maturo della vita, in cui l'unico nutrimento per l'intelletto è l'emozione forte, l'impressione vera di ciò che si prova; il distacco rappresentato dall'età adulta, allora, non si riesce a superare e fonte di piacere è la tortura del ricordo:

E a un tratto presi fuoco e confessai: l'unico vero piacere della mia vita attuale consiste nel provare a riaccostarmi a una specie di felicità adolescenziale, quando tutto si colloca tra le suggestioni della letteratura o del cinema o di non so che, mentre la vita che senti in arrivo, che vuoi vivere meglio di tutti, tarda a manifestarsi e a compiersi, sicché ti nutri di sofferenze smodate almeno quanto la felicità che sogni (Starnone 2018, 41).

Postmoderno fino all'ultima pagina, *Segni d'oro* è esattamente la messa in scena dell'inaffidabilità del narratore e del funzionamento della macchina dell'invenzione che viene messa in moto grazie a una ricostruzione della realtà, disposta a cedere facilmente alle lusinghe del racconto, che rifiuta la verità e preferisce ad essa la libertà creativa del mentire:

Ma non è detto che sia andata proprio a questo modo. In effetti della mia giornata padovana ricordo poco o niente.

Ma non seppi resistere e conclusi con la menzogna (Starnone 2018, 57).

Segni d'oro è un racconto rapsodico che scappa da sé stesso; alle avventure dei due amanti in macchina attraverso i Colli Euganei e le questioni industriali che riguardano le intromissioni aziendali nell'ambito della sfera pubblica, si

²⁷ Si potrebbe speculare ipotizzando che la scelta del veneto, se non dovuta a uno dei fatti autobiografici, sia dettata dall'importanza che Starnone riconosce a Meneghello quando si parla di trattamento e resa della lingua.

sommano i tentativi di fare di tutto un racconto. Non è ancora chiaro di cosa voglia scrivere Starnone, è però chiaro che scrivere sia esattamente l'attività che vuole portare avanti.

Ultimo dei tre racconti delle *False resurrezioni*, *Eccesso di zelo* viene pubblicato per la prima volta nel 1993 presso l'editore Feltrinelli, nella collana ormai familiare a Starnone, quella dei Narratori. L'opera è dedicata ai fratelli, e segue il gusto postmoderno che aveva già definito in parte i racconti precedenti. *Eccesso di zelo* è un romanzo che basa tutta la sua struttura sulla specularità tra il protagonista-narratore e la sua alter ego, collega di lavoro. Specularità che si definisce a partire dalla disposizione delle scrivanie nell'ufficio in cui i due lavorano come dattilografi e che li porta a coincidere in un punto: se lui deve recuperare le sue cose dall'appartamento che condivideva con la compagna, lei cerca in tutti i modi di allontanare il proprio ex da casa sua. Tra i due si crea un rapporto di sostegno e condivisione, a tratti morboso²⁸, alimentato, però, dal sospetto che la donna stia manipolando la realtà e che l'affidabilità dei suoi racconti, continuamente smentiti da quelli dell'ex compagno irascibile, sia minima. *Eccesso di zelo* è un romanzo in cui gli oggetti seguono le persone, e la distruzione e perdita delle cose coincide con la perdita del ricordo. Con alcune caratteristiche che richiamano alcuni scritti critici di Orlando²⁹, tutto ciò che resta è un'archeologia di relazioni di cui non esistono più prove tangibili. La precarietà degli oggetti e dello spostamento continuo che subiscono per adattarsi ai nuovi assetti è la stessa a cui i due protagonisti sono destinati: l'automazione e l'avvento dell'informatica, infatti, avranno come risvolto la cancellazione di lavori tra cui quello del dattilografo. Di fronte a un destino comune, però, la risposta è doppia: da una parte Silvana ha la serenità di chi sa che riuscirà a farsi reintegrare dal sistema, attraverso uno scatto di carriera, un concorso truccato, dall'altro per l'uomo non si immagina lo stesso destino. Il protagonista di *Eccesso di zelo* viene continuamente schiacciato in una morsa che lo costringe a vivere in quanto perenne vittima degli eventi, nonostante un'indubbia solerzia nei tentativi di avere una parte attiva nella vicenda. Il rapporto che sicuramente lo incatena di più è quello che si crea tra Silvana, da cui è vagamente attratto, e Angela, la ex compagna di cui, invece, è ancora innamorato. La storia procede seguendo un continuo scambio di energie, che passano dall'uomo alle donne, si disperdono nei tentativi di tutelarsi, fino a lasciare l'io narrante sfinito, la cui esistenza non riesce a muoversi più in direzione del futuro, ma lo costringe a regredire:

Non volevo sapere altro, non volevo raccontare altro di quella storia, anzi mi disgustava seguirlo a dirmi cocciutamente: è andata così. Chiesi ad Angela, in ansia, con uno sguardo storto rivolto allo specchio dentro cui ora mi vedevo bambino: «Sono io quello?»

Lei rispose: no. Mi addormentai subito (Starnone 2018, 128).

²⁸ L'aspetto morboso sarà approfondito nel capitolo dedicato alla scrittura.

²⁹ Riferito allo scarto e alla materialità dell'esistenza.

La regressione, prima verso il letto familiare di Angela, poi a uno stato infantile dell'esistenza, ma sempre visto attraverso lo specchio, è il fallimento del racconto, dell'eccesso di zelo che ha portato il protagonista a cercare di far parte della vita degli altri, di operare per il giusto e per il vero. Tra questo racconto e quello che lo segue esistono due linee di continuità che non possono essere ignorate: una, che parte da *Segni d'oro*, è quella dell'ossessione per i denti che si accompagna indubbiamente a una pulsione di morte, mentre in *Eccesso di zelo* resta più labilmente legata alla sensazione che «la storia dei denti» non sia un racconto autentico:

Lei invece mi fornì molti dettagli sulla recente esumazione di suo nonno. Venti mesi sotto terra, un'angoscia. Avevo presente la mano che all'improvviso spacca la sepoltura ben ordinata, schizza fuori dalla terra e ti trascina sotto? Incubi così aveva fatto. Poi i becchini avevano estratto un fantoccio giallo, lodandone l'ottimo stato di conservazione: il viso, i capelli, i denti. Quindi avevano deposto il fantoccio in un loculo di recente acquisto e lei si era sentita meglio.

«Ti è mai successo?» mi domandò.

«Proprio così no», chiarì. Però, le raccontai, c'era un dentista che mi aveva causato l'angoscia di morte con la sua scarsa igiene. Di recente. E a questo punto tornò il silenzio, perché di mortuario non sapevamo più che dirci (Starnone 2018, 201).

L'altra linea di continuità riguarda invece la sensazione di memoria di tipo kafkiano che la scrittura riesce a trasmettere: entrambi i protagonisti sono intrappolati in una situazione senza scampo, a tratti assurda, una frustrazione continua della volontà, un allontanamento quasi sistematico dalla soluzione del racconto da cui il narratore prova, con poca forza, a scappare. *Eccesso di zelo* è un racconto grottesco, il cui realismo doloroso (la precarietà del lavoro e delle relazioni) prende il sopravvento sul modo postmoderno di gestire le strutture interne e che, a differenza di *Denti*, che contrappone un elemento fantastico a protezione del senso di cupezza che genera, non lascia scampo all'ipotesi di un lieto fine.

Denti viene pubblicato nel 1994 da Feltrinelli, ha come tema principale l'ossessione infantile di un uomo per i suoi denti mostruosi. La mostruosità dei denti del protagonista non è dovuta solo a una percezione estetica, ma a una natura sovranaturale della dentatura, cioè la presenza percepita e poi verificata, di una seconda fila di denti pronti a sbucare sovrapponendosi alla dentatura adulta. Ci sono due modi di affrontare *Denti*: o partire dal presupposto che la presenza del fantastico abbia una funzione figurale, cioè significhi qualcosa in più rispetto a quello che sembra, oppure problematizzare la presenza del sovranaturale nella produzione di un autore che aveva fatto della propria esperienza di vita una rubrica su un giornale. La postura più proficua per questo studio richiede il focus sul significato che *Denti* assume rispetto ad autore e *corpus*. La trovata fantastica è certamente didascalica e altrettanto certamente è un modo nuovo in cui Starnone si confronta con la scrittura: *Denti* è un racconto indipendente, lontano dalle raccolte di fatti realmente avvenuti e quindi rappresenta una scommessa

in quanto esordio³⁰: lo Starnone romanziere piacerà quanto lo Starnone insegnante? Il ricorso al fantastico è di certo una modalità netta per separare senza nessuna ambiguità la *fiction* dalla *non-fiction*, sviluppando una storia assurda, incredibile, che risulta a priori falsa, o falsata (o manipolata), ma anche l'unica possibilità di chiudere un racconto in una forma definita³¹. *Denti* è un racconto assurdo, in cui si ravvisa – come per il precedente – un'angoscia di stampo kafkiano per l'incredibilità di certe scene di sofferenza, ma che si impernia certamente su ricordi e ossessioni dell'infanzia. Si dirà più avanti di come l'infanzia sia una vera e propria categoria interpretativa per quanto riguarda la narrativa dell'autore, ma ora preme soprattutto definirla in quanto *locus amoenus* della memoria, lontano nel tempo abbastanza da essere considerato ormai irreale. Infatti in *Denti* al ricordo viene attribuito un carattere magico:

Mi vennero in mente gli anni in cui ogni cosa che mi piaceva (il foro misterioso in un muro, certi odori della strada, i piedi che andavano da soli lasciandomi a casa, la piuma fatata di un piccione, mia madre) si era mutata da magica in malmagica. Contiguità delle parole maludite, malparlate. Malia, magia di malmagici e malvagi. Mara per esempio: quel suo 'ma' era un ritorno della magia buona o si era inserita nella mia vita come l'incarnazione più astuta della malmagia? (Starnone 1994, 23)

Che però da magia positiva che svela il mondo diventa *malmagia* e richiama aggettivi come «malaudite», «malparlate» in una continuità che quasi impedisce di percepire il passaggio da buono a cattivo. *Denti* è costruito attorno a un singolo evento scatenante e copre un intervallo di tempo piuttosto breve; gli attori coinvolti sono una coppia a cui si aggiungono un amante, una ex moglie, delle figlie e i vari dentisti consultati. Inserito in una linea cronologica, di *Denti* possiamo dire soprattutto cosa non è: non è uno degli obiettivi mancati, non è il racconto di un'esperienza vissuta in prima persona. Ma cos'è? È un racconto che parte anche stavolta da un piccolo fatto vero, l'ossessione relativa alla propria salute. Si apre qui allora l'ipotesi che l'esordio anomalo del 1992 fosse il risultato di una lunga serie di tentativi di finzionalizzare l'esperienza per farne una storia conclusa, e che questo tentativo si sia sempre però dovuto scontrare da una parte con la tendenza dello scrittore all'autoanalisi e un andamento del discorso quasi psicanalitico, dall'altra con il grosso ostacolo dell'io in carne ed ossa che limita le possibilità del racconto. E allora il fantastico, l'assurdo, non

³⁰ Secondo quanto dichiarato dall'autore stesso, faceva parte, infatti dei materiali papabili per una pubblicazione successiva a *Ex Cattedra*.

³¹ Fare scene, p.: E presto alla delusione si è sommato il fastidio di me, di questo meccanico mutare la vita in storia o storiella, in combinazione di vecchi miti rianimati dalle nuove suggestioni, per cui ora già la genuinità dell'inquietudine s'era persa dentro la ricerca di un possibile ingranaggio narrativo stracollaudato e non riuscivo più a *vedere* quello che mi era successo se non ordinato in frasi secondo le necessità del racconto fantastico con esiti fantastici o del racconto realistico con esiti realistici o del racconto fantastico con esiti realistici o del racconto realistico con esiti fantastici. Sono tornato a casa molto nervoso.

sarebbero altro che dei modi per allontanare l'io dalla realtà: un io narrante con due file di denti non è Starnone, e Starnone così riesce a posizionarsi a una giusta distanza per poterlo narrare. Se si salta a piedi pari da *Denti* a *Spavento* si nota una certa continuità di strutture: come *Denti*, *Spavento* non è un romanzo nel senso canonico del termine, è un ampliamento di un racconto (*La morte allegra*) con inserti metaletterari in cui la scrittura è un tema narrativo indipendente. A *Spavento* si aggiunge *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, tra i testi di Starnone più complessi in cui si analizza e sviscera non solo il rapporto con la scrittura ma anche il rapporto con il napoletano. *Autobiografia*, come i precedenti, non ha una struttura da romanzo standard, l'impostazione del punto di vista diventa fragile, ci sono degli slittamenti di voce narrante e nell'opera trovano spazio oltre alle consuete riflessioni metaletterarie anche inserti documentali (lettere), oltre alla «questione Elena Ferrante». Seguono in rapida successione *Lacci*, *Scherzetto* e *Confidenza*, tutti e tre brevi, tutti e tre ibridi dal punto di vista della forma, tutti e tre smontati in molteplici focalizzazioni, quasi a rendere infinitamente narrabile un'unica storia. Chiude il discorso l'ultimo *Vita mortale e immortale*, esattamente come gli altri breve, ancorato a un repertorio di immagini provenienti dall'infanzia, ma a differenza dei precedenti coerente nella scelta del punto di vista e decisamente più organico rispetto al plot. Mi pare che l'esame cronologico delle opere di Starnone escludendo *Via Gemito* e la sua costola *Labilità* suoni, anche solo superficialmente, molto più coerente se osservato da questo punto di vista.

2.2.4 *Via Gemito*

Via Gemito è un romanzo dedicato alla madre, il cui tema principale è la storia del rapporto tra padre e figlio. Ad oggi è tra i titoli più noti dell'autore, insieme con *Lacci*, e sicuramente quello a cui la critica ha dedicato maggiore attenzione. Mi riferisco al numero monografico uscito per la rivista *Reading in Translation*, *Reading Domenico Starnone*, curato da Enrica Maria Ferrara e Stiliana Milkova, in cui compare l'articolo *Via Gemito: Domenico Starnone Ur-Text*, già citato in *Introduzione* e ripreso poco oltre. Con *Via Gemito* cambia la percezione dell'opinione pubblica e della critica rispetto a Starnone: se a partire dalla pubblicazione di *Ex Cattedra* e testi collaterali, a cui vanno aggiunte le trasposizioni cinematografiche e gli spettacoli teatrali, lo scrittore era stato spesso identificato come il *professore-scrittore*, come dimostra la quantità di materiale a riguardo presente negli archivi dei principali quotidiani dell'epoca, con la pubblicazione di *Via Gemito* le forze in gioco perdono equilibrio con uno scompensamento decisivo a favore di una nuova figura incarnata da Starnone, quella del romanziere. La pubblicazione del *Salto con le aste*, di *Segni d'oro*, di *Eccesso di zelo* e di *Denti* non sembra abbia avuto abbastanza potenza da poter decretare il distacco dalla figura del professore ironico e avvicinarlo più a quella di un narratore consapevole che aveva ben altro da raccontare al suo pubblico. Il romanzo gode dall'inizio di un vastissimo successo, vince i premi Strega, Campiello e Napoli; pubblicato nel 2000 da Feltrinelli e ripubblicato nuovamente nel 2020, è stato attualmente

tradotto solo in francese e in inglese³². Opera della maturità, è però un esordio di un certo tipo di forma-romanzo, cioè il primo esempio di romanzo in senso stretto dello scrittore. Arriva dopo ben cinque anni di silenzio che seguono alla pubblicazione di *Denti*; un silenzio riempito dallo scrittore nella Postfazione alle *False resurrezioni* datata 7 febbraio 2018:

In un vicolo cieco in realtà ci finii io, dopo la pubblicazione, nel 1994, di *Denti*. Oico chiudeva la sua storia con un ultimo rigo malinconico: «Adesso sorrido meglio ma non so a chi». Per parte mia, malgrado tutto quel cercare di essere uno scrittore, impiegai cinque anni per dare corpo a una nuova ipotesi narrativa³³.

Solido e compatto nella sua struttura, *Via Gemito* è stato definito romanzo ad alto tasso autobiografico e racconta l'infanzia dello scrittore trascorsa a Napoli, all'ombra della figura del padre. Il romanzo porta il nome della via del Vomero dove la famiglia di Federi vive; Federi è infatti la figura cardine del libro, il centro attorno cui si sviluppa la narrazione; è diviso in tre parti (*Il pavone, Il ragazzino che versa l'acqua, Il ballerino*).

Se a livello narrativo *Via Gemito* non corrisponde alla forma a cui lo scrittore aveva abituato il suo pubblico, sicuramente a livello tematico coincide con quello che potrebbe definirsi il racconto delle origini, ma anche il racconto all'origine del racconto. La predisposizione alla costruzione di storie è qui considerabile come ereditaria e la trasmissione della caratteristica avviene sia per linea materna che per linea paterna, e il punto di intersezione delle due eredità genetiche è proprio Mimì, somma narrativa tra la nonna Nannina, la madre di Rusinè, e Federi: è così che si genera un repertorio della memoria collettivo, confuso, cumulativo di più esperienze.

Ma forse confondo i racconti di nonna Nannina, che avevano per protagonista il figlio, con quelli di mio padre, che avevano per protagonista lui stesso. Quindi, per evitare pasticci, sto dietro a mio padre e basta (Starnone 2000, 72).

Considerando tutte le parti in cui a Federi vengono attribuiti exploit narrativi, sono presenti anche momenti in cui si dichiara che Rusinè non ha a che fare con la narrazione basata sulla costruzione di una storia attraverso una brillante selezione di parole:

Ne parlava a quel modo anche mia madre, sebbene raccontasse in genere col silenzio, un mezzo sorriso di rimpianto, un soprassalto dello sguardo. Nel raccontare usava verbi all'imperfetto come se volesse lasciare gli eventi ancora in fase di compimento apposta per tornare a perfezionarli di tanto in tanto, precisando nessi ed eliminando incongruenze (Starnone 2000, 52).

L'uso dell'imperfetto da parte della madre sembra richiamare l'imperfetto narrativo di cui a più riprese Starnone ha scritto in alcuni dei suoi interventi cri-

³² Nel 2024 *Via Gemito* è entrato nella longlist per il Booker Prize Award.

³³ Starnone (2018, in *Le macchine ironiche dell'incocludenza*).

tici ora raccolti in *L'umanità è un tirocinio*. A Rusiné attribuisce una caratteristica infantile, quella dell'uso dell'imperfetto come futuro narrativo – indizio anche questo dell'origine delle riflessioni sulla narrazione, sui modi della narrazione e sul peso dell'infanzia nella costruzione delle storie. Nel terzo capitolo del libro, *Il ballerino*, Federi muore durante un ricovero in ospedale, mentre un infermiere gli fa la barba. La morte del padre, che sorprende per primo proprio Federi, che si aspettava di vedere il Duemila e si augurava di morire nel 2017, segue alla consegna di un testamento artistico per Mimì, e l'occasione di questo passaggio di consegne è il pretesto del racconto della relazione tra il pittore e Ungaretti:

«Ricordami che te lo devo raccontare», disse. Quindi ci pensò su e mi raccomandò: «Non le scordare le cose che ti racconto, non ti scordare nemmeno di me». Lo rassicurai, non dimenticavo niente (Starnone 2000, 298).

Per quanto l'interpretazione si azzardi verso territori più vicini alla speculazione che non all'analisi formale del testo, forse rientra in un'architettura narrativa più universale che letteraria l'idea che *Via Gemito* esca proprio nel Duemila e che sia proprio questo il luogo in cui Starnone riesce a trasformare la collezione di racconti in una narrazione unica, complessa, quella che si sviluppa pienamente e con molto successo nelle forme del romanzo canonico rispetto agli altri titoli, sia precedenti che successivi; l'unica che abbia un inizio e una fine (e un inizio e una fine corrispondono con gli estremi della vita di Federi). *Via Gemito* si configura perciò come l'unico romanzo possibile per Starnone.

Labilità, che esce sempre nella collana dei Narratori di Feltrinelli, nasce dalla necessità di riprendere alcuni materiali narrativi lasciati da parte nella stesura di *Via Gemito*, come già notato da Caterina Falotico Vitelli³⁴ e per ammissione dello stesso autore:

Labilità è nato sull'onda di *Via Gemito*. È come se fosse quel che era rimasto dopo aver scavato dentro di me in una materia come quella della famiglia, il padre, il modo in cui si cresce, la fatica che si fa. [...] Non ci si libera mai dei genitori, si continua in perpetuo a scrivere di loro³⁵.

A differenza di *Via Gemito*, però, in cui il rapporto più significativo sembra essere quello tra Federi e il figlio, *Labilità* si concentra piuttosto sulla figura della madre³⁶. Come si diceva, *Via Gemito* rappresenta all'interno del *corpus* un'eccezione più che un archetipo: se è vero che certi luoghi e temi restano identificabili nel tempo e validi per discorsi su tutto il resto della narrativa dello scrittore, *Via Gemito* presenta differenze strutturali e soluzioni formali nuove rispetto alle opere che lo precedono e uniche rispetto a quelle che seguiranno.

³⁴ Starnone: la vita e il "piacere guasto della letteratura": <https://doi.org/10.1177/00145858050390022> (2024-11-06).

³⁵ C. De Gregorio, *Domenico Starnone*, in *Almanacco dei Libri - la Repubblica*, 15 gennaio 2005.

³⁶ Anche questo già notato da Caterina Falotico Vitelli «L'abilità riprende il conflitto genitoriale ricomponendolo nell'alveo materno, nel corpo quale arcano biologico e indistinto spazio-temporale, da cui misteriosamente scaturiscono sessualità e scrittura, eros e verbo» p. 650.

Si è detto tanto su questo romanzo – o meglio: l’analisi di questo romanzo ha occupato gran parte dello spazio che la critica ha riservato a Starnone, riconoscendogli il ruolo di vero e proprio *masterpiece*:

In fact, *Via Gemito* is possibly the Ur-text, the archetypal novel containing all others: a veritable masterpiece whose translation will hopefully be in the making soon, to be followed suit by all of Starnone’s narrative work³⁷.

Ferrara non è la prima a occuparsi di *Via Gemito*: il discorso della critica letteraria coinvolge spesso il romanzo sia da un punto di vista laterale, sia dal punto di vista comparativo. È il caso questo del saggio di Simonetti del 2015, pubblicato nel numero 82 della rivista *Textxet*, *Imaginary Films in Literature*, dal titolo *The Quasi-truth: literature and Cinema in Starnone and Piccolo*, in cui vengono evidenziati temi di autorialità e verità del racconto.

Il romanzo rientra a tutti gli effetti nelle categorie di romanzo autobiografico e di formazione: raccontata in prima persona, la storia del figlio di Federi è ambientata nella Napoli del secondo dopoguerra e sembra indubbio che ci siano delle coincidenze rilevanti tra l’io che scrive e l’io che racconta; sebbene l’autofiction sia una categoria attualmente molto usata per l’interpretazione della narrativa contemporanea che si è dimostrata prolifica anche in questo caso (a posteriori: nel 2000 non c’era ancora l’impellenza di definire gli io dentro i romanzi), il dato autobiografico in Starnone è fondamentale, strutturante, ma anche totalmente irrilevante. Si diceva, appunto, che *Via Gemito* rappresenta una prova di capacità narrativa nuova da quella a cui il lettore di Starnone era abituato; i titoli cronologicamente precedenti sono *Denti* – di cui si è detto – e la raccolta di racconti *La retta via*, forme decisamente più brevi e disorganiche. Per quanto la lunghezza di un testo non sia un dato portatore di significato, in questo specifico caso la compattezza dell’opera e la linearità del *plot* sono caratteristiche che se assommate ad altre, lo definiscono in quanto opera diversa dalle altre. Tra le caratteristiche perciò sarebbe bene notare l’assenza di particolari fantastici, che già erano stati evidenziati in *Denti* e l’assenza della porzione di identità di Starnone che coincide con la figura dell’insegnante impegnato. Resta l’abitudine (o la necessità) dell’autore di inserire riflessioni sulla scrittura, anche se in *Via Gemito* si percepisce da parte del narratore una difficoltà nel controllare i suoi interventi e nel rispettare i confini della storia senza aggiungere continuamente nuovo materiale narrativo.

2.2.5 *Labilità*

Fantasmagorico romanzo del 2005 pubblicato da Feltrinelli, in *Labilità* Starnone rischia di precipitare per la prima volta nell’abisso della propria scrittura. La trama intreccia, come diventerà solito, relazioni romantico-erotiche e rela-

³⁷ *Via Gemito: Domenico Starnone’s Ur-Text* <https://readingintranslation.com/2021/10/11/via-gemito-domenico-starnones-ur-text/> (2024-11-06).

zioni d'infanzia mentre l'io si confronta continuamente con le proprie ambizioni e l'importanza delle riflessioni autoriali sul significato della scrittura e sullo sforzo dello scrittore per districarsi tra realtà e finzione. In *Labilità* l'antagonista dell'io narrante è certamente la scrittura, una sirena dal cui canto lo scrittore non cerca mai di salvarsi, nonostante gli interventi delle donne amate, che qui sono sempre salvatrici, nonostante la pressione narcisistica esercitata dagli alter ego insopportabili del protagonista. In *Labilità*, come si può osservare complessivamente rispetto alla maggior parte delle opere di Starnone, l'espedito narrativo, è un oggetto – una versione moderna della madeleine proustiana – e qui è rappresentato dalla *figurina di Boniperti*. Analizzare questo racconto richiede uno sforzo interpretativo massimo, perché i livelli su cui è costruito sono tanti, la struttura è labirintica e il continuo oscillare dell'ossessione realtà/sogno, oltre che tutte le inserzioni metaletterarie rendono l'operazione tanto difficoltosa quanto interessante. Va detto innanzitutto che il romanzo compare a cinque anni da *Via Gemito* e che tra questo e *Labilità* non ci sono stati altri titoli – escludendo *La collega Passamaglia*, racconto confluito nell'edizione per il ventennale di *Ex cattedra* –, ma *Labilità* compare quando prima Galella³⁸ e poi Gatto³⁹ hanno già ipotizzato che dietro l'identità di Elena Ferrante si nasconda Domenico Starnone. La fortuna dell'articolo di Galella è tale che, come Starnone dichiarerà sia esplicitamente nelle interviste, sia implicitamente nei romanzi (affidando all'io di turno considerazioni sul caso), durante le presentazioni di *Labilità* intervenivano persone interessate soprattutto a sapere la verità sull'identità di Ferrante. È vero che già prima di *Labilità* la sostituzione di persona e personaggio e il desiderio di camuffare l'io narrante facevano ben parte del repertorio tematico e stilistico dello scrittore, il cui primo romanzo, infatti, si scioglie nella scoperta della sostituzione narratore-scrittore. Concentrarsi su questi punti, cioè quello dell'identità e della verità, permette senz'altro di poter gestire *Labilità* con i giusti ferri del mestiere: definibile come ideale prosecuzione di *Via Gemito*, se non altro per la mancanza di dati che neghino l'ipotesi rispetto all'abbondanza di corrispondenze che la confermano⁴⁰, *Labilità* abbandona la narrazione di ampio respiro che aveva permesso allo scrittore di imporsi come romanziere e lasciare da parte il ruolo culturale di insegnante della scuola pubblica e risulta essere il primo titolo del filone delle opere sulla scrittura del racconto.

L'ossessione per il racconto prende il via dall'espedito letterario, cioè l'intrusione nel pensiero dello scrittore del ricordo della figurina di Boniperti: si tratta di un inganno messo in scena nel periodo di infanzia che servirebbe a spiegare la storica e quindi naturale predisposizione dello scrittore alla menzogna,

³⁸ *Ferrante-Starnone: un amore molesto in Via Gemito*: http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,27/article_id,0217_01_2005_0015_0029_1661241/ (2024-11-06).

³⁹ *Una biografia, due autofiction*: <https://lospecchiodicarta.it/2016/10/22/una-biografia-due-autofiction-ferrante-starnone-cancellare-le-tracce/> (2024-11-06).

⁴⁰ Si parla qui tanto di ambientazioni quanto di riferimenti specifici, alcuni dei quali sono raccolti nel capitolo sul repertorio.

al cedimento dell'io che crede lui stesso a ciò che si racconta, oltre che, con spietato piglio diminutivo, a sottolineare la mediocrità dell'autore dello sgorbio⁴¹. Come il bambino che, accecato dal proprio auto-racconto, si stupisce alla fine della bruttezza di ciò che ha disegnato per confondere gli amici, così lo scrittore si stupirà del suo tentativo di riproporre la realtà. Il plot di questo romanzo non può definirsi complesso nel senso vero e proprio del termine, eppure risulta non facile riassumerne i punti salienti senza tagliare passaggi cruciali e senza trasformare l'analisi dei temi e della struttura in una sintesi serrata. Il centro dell'universo-*Labilità* è senz'altro l'io che scrive, ma ogni satellite che gli ruota intorno sembra essere stato studiato per permettere un gioco di equilibri a prova di sospensione dell'incredulità. Il meglio che si riuscirà a dire su *Labilità* si ritroverà diffuso nei paragrafi successivi, perché estrarre *Labilità* dal continuum a cui appartiene non è possibile; tutti i romanzi dell'autore possono essere a un certo punto ridotti a romanzi dell'ossessione, e *Labilità* già ne contiene la maggior parte: quella per la scrittura, che qui arriva a diventare malattia del corpo con la sindrome di Erb e della mente con le allucinazioni, quella per l'io, che viene proiettato su Gamurra, quella per il ricordo, che diventa una caccia ai fantasmi degli amici di infanzia e infine quella per il racconto del racconto⁴². In *Labilità* è particolarmente evidente come la strategia narrativa di Starnone consista principalmente nell'accumulo di tensione che si risolve in un nulla di fatto – una firma autoriale. Il nucleo attorno a cui viene costruita la struttura di *Labilità* è il proposito di scrivere un racconto, una storiella d'infanzia in prima persona che parte da un fatto vero – lo sgorbio di Boniperti – e finisce con la finzione che sommerge e isola lo scrittore, allontanandolo dalla realtà.

Labilità è il romanzo sulla scrittura, che dopo essere stata tenuta a bada per decenni, a un certo punto prende il sopravvento e diventa ingovernabile. La descrizione della resa dell'io alla storia che deve assolutamente essere raccontata, non per urgenza di verità ma per urgenza esistenziale, viene descritta come una malattia, e malattia è proprio il tipo di parentela che il protagonista sente di avere con il giovane Gamurra:

Mi sentivo molto agitato, veniva da lì la malattia che avevo temuto fin da piccolo e che ancora mi prendeva ogni volta che precipitavo dentro un racconto (Starnone 2005, 32).

E il dolore che la malattia causa ha una incredibile forza seduttiva:

L'immedesimazione mi sfiniva causandomi gelidi sudori e tuttavia raccontarmi fatti terribili mi piaceva (Starnone 2005, 21).

L'altro aspetto rilevante del romanzo è che il protagonista di *Labilità* nel tentativo di ricostruire fedelmente una storia della sua infanzia, scopre un fatto

⁴¹ Lo 'sgorbio' è il tentativo del bambino di riprodurre la figurina di Boniperti

⁴² «Adoravo il momento dei miraggi. Scrivere un racconto tutto di miraggi. Alla fine si scopre che il racconto stesso è un miraggio» (Starnone 2005, 24).

molto più rilevante della verità sulla sua persona: la finzione è il modo narcisistico che l'io ha trovato per presentarsi al mondo; le storie possono essere, prima ancora che raccontate, prodotte.

Il rasoio in copertina, uno dei tanti oggetti che si ritrovano nelle pagine dei romanzi di Starnone, è un talismano che compare e scompare senza riuscire mai a trovare origine e spiegazione nella struttura narrativa in cui è inserito, ma diventa immediatamente metafora del tipo di operazione letteraria che si prefigura Starnone⁴³, e allo stesso tempo determina una continuità concettuale tra la morte del padre in *Via Gemito* e questo romanzo, pur in assenza dell'oggetto:

Mio padre morì la mattina del 16 novembre 1998, mentre il barbiere dell'ospedale gli faceva la barba. Non so niente della sua morte, nessuno di noi figli era presente. Però ho pensato spesso a quella rasatura bruscamente interrotta, una guancia sì l'altra no, il sapone era ancora sul viso (Starnone 2020, 297).

2.2.6 *Prima esecuzione*

Prima esecuzione compare nei Narratori Feltrinelli nel 2007, è una storia in cui il tema dell'insegnamento torna a vent'anni dall'uscita del racconto *Ex cattedra*, ma in una veste completamente diversa dalla solita. Nel racconto, suddiviso in ventiquattro paragrafi, viene riportata la genesi di un'opera non conclusa, *Domanda di risarcimento*, il cui incipit viene donato, nel 2005, alla casa editrice Fandango per una pubblicazione nata sulla scia della *New Beginnings* di Bloomsbury, una collezione di inizi di romanzi di futura pubblicazione, il ricavato delle cui vendite sarebbe stato donato alle vittime dello Tsunami in Sri Lanka: uscito nel maggio 2005, *Inizi* comprende testi donati da: Margaret Atwood, Alessandro Baricco, Maeve Binchy, Ascanio Celestini, Tracy Chevalier, Harlan Coben, J.M. Coetzee, Erri De Luca, Nicholas Evans, Mark Haddon, Marian Keyes, Stephen King, Leotti, Paolucci, Vicari, Claudio Magris, Alexander McCall Smith, Ian McEwan, Vikram Seth, Paolo Sorrentino, Domenico Starnone, Joanna Trollope, Scott Turow, Sandro Veronesi. Il volume, presentato al Salone del libro di Torino di quello stesso anno contiene effettivamente un incipit di Starnone che nel progetto dell'opera doveva essere quello di un romanzo di futura pubblicazione, ma che ora, confrontandolo con le parti presenti in *Prima esecuzione* appare difforme in più punti. In *Prima esecuzione* vengono utilizzate alcune delle strategie narrative più care a Starnone: il racconto nel racconto è chiuso da una parentesi metaletteraria in cui lo scrittore si dedica alla narrazione del processo di scrittura; mentre i livelli di *Prima esecuzione*, come accadeva già in *Labilità* e in *Segni d'oro* e come accadrà anche in *Spavento*, sono tre: in superficie c'è un io-Stasi personaggio di Starnone che fa i conti con la figura dell'insegnante che è stato; al centro c'è un Io-Starnone che racconta la sua esperienza e il processo creativo dell'opera e alla base di tutto ci sono la storia, i fatti, i

⁴³ «Rasùro, rasóre, rasor, raxuoro, rasùlo. Mi tornò in mente persino il rasoio di Occam, formula filosofica, e così approdai piano piano a un bisogno di pulizia concettuale. Scarnificare, andare all'osso, questo dovevo fare» (Starnone 2005, 27).

documenti; il livello della storia del professor Domenico Stasi ha anche un mezzo piano che lo attraversa, in cui prende la parola un terzo io, rappresentato da Nina, la terrorista, la cui versione dei fatti risolve la trama della storia inventata. In *Domanda di risarcimento* Domenico Stasi è un ex insegnante e deve fare i conti con le strade opposte prese da due suoi allievi: uno entra nelle forze dell'ordine, l'altra viene arrestata per partecipazione a una banda armata. Quando Domenico Stasi decide di collaborare con Nina, la terrorista, si innesca la macchina della trama che porterà il protagonista a dover commettere un omicidio. La scrittura di *Domanda di risarcimento*, però, non procede bene, perché lo scrittore fatica a trovare una sua dimensione di verità e un incastro di eventi che lo soddisfi e specifica chiaramente quali sono i bacini di informazioni da cui attinge per l'imbastimento di una storia:

Stavo costruendo il racconto come al solito, reinventando la mia esperienza.

Per me è normale fabbricare così una storia, ed è normale che, quando oscillo tra realtà e fantasia, un giorno la storia mi sembri vera, il giorno dopo l'impressione del falso prenda il sopravvento e mi passi la voglia di portarla a termine (Starnone 2007, 34).

Il processo di scrittura rappresenta per il narratore quel nucleo di indicibilità della realtà a cui è più interessato. L'insistenza verso l'uso e il riuso di fatti realmente accaduti, pur essendo alla base dell'invenzione letteraria, porta la realtà lontano dalla sua forma originaria:

Mi è sembrato di poter fare un'altra cosa: servirmi di annotazioni, abbozzi, brani già rifiniti per raccontare con fedeltà la prima stesura di ciascun racconto. Una prima stesura è ciò che assomiglia di più alla vita proprio mentre ci piove disordinatamente addosso (Starnone 2005, 55).

Passata ormai la frenesia linguistica che c'era stata con la realizzazione della lingua di *Via Gemito*, il rapporto con la lingua madre è più disteso – stessa impressione che si avrà in *Spavento*, pochi anni dopo. È ormai chiaro che il napoletano sia un ritorno di qualcosa che era stato negato per anni, la rinuncia al cui uso era un addomesticamento sopraggiunto nel momento in cui lo scrittore ha iniziato a comprendere che tra napoletano e violenza era possibile una sovrapposizione, che il dialetto era una lingua oscena:

Quando mi ero addomesticato? Era stato un tirocinio lungo, cominciato già intorno ai dieci anni e continuato accanitamente durante l'adolescenza, quando avevo scoperto con spavento che desideravo ammazzare qualcuno: mio padre, un amico sfottente, il professore di latino e greco, anche un passante maleducato (Starnone 2005, 111).

Non solo:

per le parole della rabbia omicida avevo attinto agli strati profondi della lingua materna: non l'italiano standard degli anni cinquanta-sessanta – gli anni in cui mi ero formato, il mio italiano risaliva a quell'epoca, – ma il napoletano, il napoletano degli anni quaranta, la lingua della mia infanzia: stuchiavechemmèrd, stufigliècàntaro, stustùppolo, stucèssò, oscenità e insulti a occhi insanguinati.

L'esplosione della lingua d'infanzia coincide con un evento che accade nel piano del racconto e che lo scrittore vuole inserire nella sua storia; si tratta di un incontro-scontro con un uomo maleducato che, a seguito dell'evento, svilupperà una grave malattia per cui la figlia andrà a chiedere, appunto, un risarcimento. La questione attorno a cui si intrecciano tutte queste trame, infatti, è una: quanto ha influito il protagonista sulla vita delle persone che ha incontrato?

«Le volevo solo dire una cosa: lei, in *Via Gemito*, attribuisce la colpa della morte di sua madre per cirrosi epatica a suo padre, se lo ricorda?»

«E allora?»

«E allora lei in quel libro ha raccontato come una persona può scatenare il male nel corpo di un altro, se n'è scordato?»

«Signora, *Via Gemito* è un romanzo, i romanzi inventano, esagerano».

Ricordare in continuazione il ruolo dell'invenzione e il piano su cui si muovono i romanzi a partire da *Via Gemito* diventa una specie di missione dello scrittore, che pure conservava la stessa postura dai racconti sulla scuola. Eppure sembra che la pressione su *Prima esecuzione* ma anche su *Labilità* sia maggiore rispetto al passato, e costringa l'autore a rendere ancora più esplicito lo statuto finzionale dei suoi romanzi (racconti):

era difficile, in quel caso specifico, spiegarle che mettere nel racconto qualcosa di ciò che mi era accaduto realmente da un lato mi dava un'impressione di verità che nella scrittura mi incoraggiava, dall'altro mi dava un'impressione di finzione che nella vita mi confortava (Starnone 2005, 141).

Con *Prima esecuzione* si chiude la produzione dello scrittore legata all'editore Feltrinelli, ma, nonostante il cambiamento, le opere dello scrittore, soprattutto in questa fase, risultano molto compatte tra loro (il riferimento è *Labilità – Prima esecuzione – Spavento*) e molto chiara la direzione verso cui sta andando Starnone: la predilezione per il racconto in sé smette di essere un'eco postmoderna e diventa cardine della scrittura realistica dell'autore.

2.2.7 *Spavento*

La pubblicazione di *Spavento* nel 2009 sancisce il passaggio di Starnone dall'editore Feltrinelli a Einaudi. Il racconto viene pubblicato nella collana Supercoralli, collana in cui compariranno tutte le opere successive fino a *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*⁴⁴. *Spavento* è un racconto che precipita nell'ossessione del protagonista per la malattia e la morte, come ben rappresentato dall'immagine scelta per la copertina della prima edizione, una scala a chiocciola vista dal punto più basso, fotografia dell'artista Rod Morris⁴⁵. Il racconto è strutturato in

⁴⁴ A cui seguirà nel 2024 *Il vecchio al mare*.

⁴⁵ La foto fa parte di una serie in bianco e nero in cui le scale sono un tema ricorrente, riprese da più punti di vista. La scelta dell'immagine di copertina funziona doppiamente: sia per-

tre capitoli principali, tutti e tre narrati in una prima persona ambigua, coincidente a tratti con l'autore e a tratti, invece, con quella di un personaggio inventato. Molto simile in alcuni punti al *Peggior sordo*, uno degli otto racconti della *Retta via* in cui l'io ripercorre la sua ossessione per la morte e per gli stadi che ad essa sembrano portare, passando per «un'estinzione a pezzi» (Starnone 1996, 26) che parte dalla scelta infantile di comportarsi come se un braccio fosse paralizzato⁴⁶. Da *Via Gemito* qualcosa per lo scrittore è cambiato: il flusso della scrittura e del processo creativo è stato iperalimentato dall'esperienza personale, e l'esplosione autobiografica a cui si assiste nel romanzo di Federi ha determinato un riassetto della postura del narratore e della funzione del processo di costruzione finzionale del racconto. Ecco perché se in *Labilità* scorre, oltre alla questione di Gamurra doppio del protagonista, la riflessione sull'uso della «storiella di infanzia» legata alla figurina di Boniperti, in *Spavento* la struttura narrativa del testo esplode. Al suo incipit, il secondo si presenta ancora coerente con il testo che lo precede, c'è una prima persona che racconta un malessere, in questo caso un mal di denti, fino a quando l'io non lascia intendere che il primo capitolo non era altro che una bozza di un racconto, *La morte allegra*. Alla fine del secondo capitolo si interrompono sia il racconto su Pietro Tosca che quello sulla malattia reale del narratore, e il narratore stesso interviene spiegandone la genesi e la composizione; parte perciò un *racconto sul racconto*, in cui si individua il nucleo alla base delle storie e gli interventi apportati nel momento in cui l'esperienza ha iniziato a combaciare con la finzione della scrittura. Anche *Spavento*, in un certo senso, rientra nell'insieme degli obiettivi mancati: l'obiettivo, infatti, sarebbe stato *La morte allegra*, un racconto che «fa parte di quei materiali che, per motivi difficili da mettere in parole, non riescono ad arrivare a compimento» (Starnone 2009, 21), anche se la motivazione che porta il racconto a naufragare nell'inconclusenza viene, in realtà, ipotizzata poco dopo:

Dieci anni fa, pensavo l'altra mattina con un pizzico di autoironia, mi interessava molto raccontare quando e come sarebbe morto il povero Pietro Tosca; dieci anni fa, in aggiunta, mi prese una gran voglia di raccontare dell'ingegnere e della sua giovane amante; adesso invece, se devo dire la verità, mi appassiona soprattutto raccontare quale disegno era costretto a rispettare quel racconto, quei racconti (Starnone 2009, 242).

Per Starnone quindi la stesura del racconto oltre ad attraversare un intervallo di tempo di dieci anni, attraversa tre fasi: le prima due sono relative al tema (la morte, l'amore), la terza invece è relativa al progetto letterario dietro il racconto, al processo di scrittura e di creazione piuttosto che alla storia in sé. Lo slittamento dal piano dell'invenzione di per sé a quello della scrittura dell'inven-

ché l'ossessione di Pietro Tosca si spiralizza come la scala, sia perché le scale di Morris sono spesso fotografate non in quanto passaggi ma come soggetti veri e propri; le scale stanno a Morris come la scrittura, in quel senso trasformativo di cui si parlerà, sta a Starnone.

⁴⁶ Secondo quella che in *Labilità* è stata indicata come paralisi di Erb.

zione ha come risolto quello di tematizzare il problema della verosimiglianza del racconto: gli appunti relativi ai dieci anni di gestazione della storia risultano manchevoli di alcuni dettagli che avrebbero certamente fatto da mordente tra invenzione e realtà. Rispetto alla perdita di informazioni, il narratore non si abbatte, essendo il suo prima di tutto un tentativo di rievocare un sentimento e non di ricostruzione. La questione degli appunti riguarda, da un lato, i due temi dell'amore e della morte (riferiti a Tosca e all'ingegnere) e, dall'altro, il tema della lingua. Non passa molto tempo dall'esordio della prima pagina, infatti, che subito il collegamento infanzia, morte, grammatica riempie i pensieri dell'io. Nel suo ragionare sulla paura della morte, il narratore inizia a tenere un atteggiamento di distacco verso la prima persona, trattandola alla stregua di un personaggio altro, associandola alla terza persona grammaticale per darle un significato sganciato da sé:

Io si è rassegnato alla sua funzione puramente grammaticale, ha accettato il suo ricamo trasparente fino all'inconsistenza, e piano piano si è stufato anche un poco di ricamare e ha cominciato a pensare alla morte come a una qualsiasi parola con la sua funzione ambigua nella catena dei discorsi (Starnone 2009, 21).

E la patologia da cui si sente affetto, inoltre, coincide con una sensazione di distacco dalla sua persona:

Avevo – come dire – la sindrome del corpo sfiduciato. Non guido bene, pensavo, perché sto smarrendo la fiducia nella funzionalità del mio organismo: non mi fido di me, non mi fido di questi occhi, di queste mani, di questi piedi, di questo cervello dentro questa testa (Starnone 2009, 24).

Il malessere di Pietro Tosca passa principalmente attraverso l'espulsione di sangue dalle urine e un bruciore allo stomaco e la malattia diventa modo per continuare a dire dell'io, sempre trattato come una persona terza, ciò che normalmente nell'io non viene incluso:

L'io – scrissi – ormai non mette rughe, non sanguina, non si nutre, non caca, non piscia, non gli spuntano macchie scure di vecchiaia, non zoppica, non ansima. A partire dal sesso, tutte le funzioni del corpo sono state allegorizzate e perciò nobilitate. L'io ormai si sente solo verbo ad alto tasso simbolico. Fa e disfa tra sé e sé. Non vuole essere carne mortale che spande parole volatili, ma verbo immortale che crea ogni cosa animata e inanimata, eterna e deperibile (Starnone 2009, 95-96).

Il momento in cui l'ideatore di Pietro Tosca scopre che la malattia è un argomento che lo riguarda direttamente la possibilità che realtà e finzione si avvicinino aumenta, ma non nella direzione della finzione che diventa realistica, al contrario: è finalmente la realtà che comincia ad assomigliare alla finzione e la malattia è anche il momento in cui ritorna prepotente il ricordo della malattia e della morte precoce della madre. La paura di Pietro Tosca nel momento in cui comincia ad accusare un certo numero di sintomi, trova realizzazione perfetta nel ricovero reale a cui il narratore deve sottostare per la cura della *melena*. Men-

tre il ricovero dello scrittore prosegue, prosegue anche la stesura della storia di Pietro Tosca: l'ossessione per la morte e il terrore di essere malato diventano lo stimolo per lasciarsi andare all'imprevedibilità, quindi comincia ad esagerare con l'alcool; l'avventura alcolica di Tosca corrisponde a un'impossibilità del narratore, pur nelle perfette condizioni di simulazione, di parlare del male. La scrittura non ingrana, come se la realtà non bastasse: «Niente da fare, provavo un orrore che cancellava dalla scrittura non solo ogni piacere, ma anche lo svago meccanico di mettere in fila parole così come viene» (Starnone 2009, 128); si allontana dalla malattia, si allontana dall'io che la vuole raccontare. Il problema del corpo malato è che l'identificazione non funziona più quando la paura di morire diventa reale: «Non riuscivo più a vedere le cose come Pietro Tosca. Volevo essere curato, volevo guarire» (Starnone 2009, 168). A questo punto la strategia migliore per rimanere nell'io-Pietro Tosca diventa quella di appropriarsi di alcuni tratti dell'ingegnere, apparentemente disinteressato alla guarigione, per proseguire la costruzione del racconto⁴⁷; prendere informazioni dall'io per costruire un altro io finzionale e credibile per il narratore però non funziona: la realtà richiede una presenza e un impegno che impediscono a chi vive di essere contemporaneamente malato e scrittore di malattia:

Era stato uno stupido inganno credere di avere *un dentro* da riversare per tutta la vita su fogli bianchi, in forma di ghirigori di nero inchiostro. Tutto ciò che veramente contava, *dentro*, era il buon funzionamento degli organi interni (Starnone 2009, 170).

Infatti nel momento in cui la situazione clinica del paziente comincia a dare i primi segni di miglioramento, la voglia di tornare a Pietro Tosca e di occuparsi di lui e della sua giovanissima compagna⁴⁸, di scrivere di un io qualunque per dimenticarsi di sé⁴⁹, ritrova la propria linfa vitale. Accade, però, che lo scrittore a un certo punto si trovi a preferire l'idea di narrare la storia del compagno di stanza, morto tra gli spasmi, piuttosto che di proseguire con la storia di Pietro Tosca:

Per dirla tutta, ormai avevo voglia soltanto di scrivere le cose che avevo visto coi miei occhi, ciò che era capitato all'ingegnere da quando ero arrivato in quella camera fino alla notte scorsa (Starnone 2009, 219).

La guarigione completa allontana definitivamente il narratore dalle vicende di Tosca, ma lo avvicina a questioni di religione e riti, fino a quando l'agonia della gatta e la sua soppressione non lo riportano a tornare e concludere il racconto.

⁴⁷ «Ecco, così sarebbe Pietro Tosca, si comporterebbe come questo ingegnere, sarebbe il prigioniero triste di quello che voleva scansare» (Starnone 2009).

⁴⁸ «Ecco dunque che cosa lo confortava nella malattia, ecco l'affetto dal quale non sapeva prescindere. Amava una donna che aveva quarant'anni meno di lui, che era più giovane del suo figlio più giovane. Dovevo entrare in confidenza con quell'uomo, dovevo cavargli più parole di bocca» (Starnone 2009, 179).

⁴⁹ «Scrivere e scrivere, dimenticarmi di me come quando sogno a occhi aperti, smetterla con quest'ansia di non farcela nemmeno ad arrivare alla tazza del cesso» (Starnone 2009, 189).

Pietro Tosca decide di organizzare una cena luculliana in compagnia della prostituta Olga, come a richiamare *La grande abbuffata* di Ferreri citata all'inizio del racconto (Starnone 2009, 28) e la narrazione si fissa su elenchi di cibi, di ricette, scivola nel vizio; un peccato ne chiama un altro e dall'ingordigia Pietro passa a raccontare a Olga della sua lussuria, di alcuni suoi ricordi d'infanzia⁵⁰, confidando:

Ma questa non è memoria, dissi a Olga, non ti fidare: è invenzione, parole a effetto per ottenere un ordine attraente. In realtà, credimi, non mi ricordo niente, racconto con molti dettagli cose che ricordo poco o niente. Anzi più la vita passa, si indebolisce, si ammala, più si porta via la potenza del corpo e quindi anche la capacità di rappresentarsi senza trucchi la vita passata.

La fuga di Tosca dalla paura della malattia si esaurisce in una rassegnazione dell'uomo all'eventualità che arriverà la morte e riuscirà a fronteggiarla⁵¹. Rispettando la buona tradizione delle storie scomposte e delle trame inscatolate tipiche dello scritto, anche *Spavento* non si smentisce: la sua struttura di doppio racconto si poggia su pochi temi (la morte, il corpo, la scrittura) e si conclude in due finali «a effetto». Sicuramente tra le opere più notevoli dello scrittore, tutta fatta di avvicinamenti e allontanamenti, *Spavento* è quella in cui Starnone riesce meglio a dare uno statuto ontologico all'io diverso dalla somma autobiografica e autofinzionale. L'io è una cosa, un personaggio di cui parlare in terza persona, un animale che si alimenta di sensazioni ed esperienze, e in questo doppio racconto lo scrittore riesce a rappresentare restando a debita distanza (al netto di certi 'segreti' autobiografici, come «le labbra che giocano a imitare il leprotto» (Starnone 2009, 79) che comparivano già in *Segni d'oro*) il procedimento che attua – soddisfacendo quel bisogno che nomina all'inizio del terzo capitolo – per realizzare un racconto e rendere letteratura tutta quella somma di materiali diversi derivanti da esperienza propria e altrui. In ultimo, in *Spavento* si nota un rapporto con il dialetto napoletano più disteso, uno stato di equilibrio consistente in un'assenza quasi totale di conflitto e nel perfetto confinamento della lingua (del racconto sulla lingua) in poche scene legate a ricordi familiari. Anche qui Starnone conferma che il napoletano è la lingua su cui non si esercita controllo e che si manifesta nei momenti in cui chi parla non riesce più a «trattenersi»:

Risi e mi misi la mano sulla bocca per evitare che i passeggeri mi vedessero ridere da solo. Con Bruno, da qualche tempo, tornavamo spesso alla lingua oscena imparata a Napoli durante l'infanzia, alla sua confusione con la lingua della violenza (Starnone 2009, 84).

Con *Spavento* inizia la fase «einaudiana»: la frequenza delle pubblicazioni resta abbastanza alta, e alle nuove uscite si sommano le riedizioni di alcune delle opere già comparse per Feltrinelli.

⁵⁰ «Io parlai di mia madre, lei sapeva fare bene gli struffoli» (Starnone 2009, 272).

⁵¹ «ce la fanno tutti, ce l'hanno sempre fatta tutti, ce la farò anch'io a morire» (Starnone 2009, 290).

2.2.8 Autobiografia erotica di Aristide Gambía

Nel 2011, con *Autobiografia erotica di Aristide Gambía*, Starnone precipita stavolta dentro la lingua e dentro la ricostruzione della propria educazione sentimentale ed erotica. Proprio in quest'opera, inoltre, alla questione erotica si aggiunge quella dell'identità (più precisamente: della corporeità) di Elena Ferrante. *Autobiografia* è suddivisa in quattro parti, *Una vecchia amica di Ferrara*, *La bella compagnia delle donne*, *Mia madre* e *Le irrintracciabili*; le prime due parti sono, diversamente da quanto ci si aspetterebbe sia rispetto a Starnone, sia rispetto a un'autobiografia, in terza persona, mentre la terza e la quarta presentano un rassicurante *io* narrante – con degli *io* diversi. L'ultima parte, come accaduto sia in *Spavento* che in *Prima esecuzione*, è dedicata alla genesi della *Vecchia amica di Ferrara*. Nella prima parte, personaggio speculare a Gambía è Mariella Ruiz, l'amica/amante che dopo anni di assenza ricompare nella vita di Ari proponendogli un ritorno all'infanzia e all'adolescenza attraverso l'uso osceno e libero della lingua originaria di entrambi. Se fino ad ora la questione del dialetto era stata legata principalmente alla questione del controllo, e il napoletano era stato spesso la lingua della rabbia, dell'odio, dei sogni, qui il dialetto si scopre anche come lingua dell'affettività e completa, in una certa misura, l'indagine genetica iniziata seguendo la lingua paterna, arricchendola – sempre sul piano finzionale – della linea materna. L'esistenza della relazione passata tra Mariella e Ari si basa, soprattutto, sui racconti di Mariella e meno sulla memoria di Gambía, e per tutta la durata dei racconti si percepisce una tensione labile tra realtà e finzione, e anche tra finzione e ricostruzione distorta della realtà: definire i confini dei ricordi di Aristide e l'influsso delle parole suggerite da Mariella non è facile: su questo gioco si consuma gran parte delle pagine. Il ritorno di Gambía alla lingua madre passa attraverso una ricerca linguistica di termini osceni appresi durante l'infanzia:

Ari va direttamente a *cazzo*, etimo incerta, forse parola di marinaio greco che si immagina a galla sulla superficie del mare col coso ben ritto verso il cielo come l'albero maestro della sua nave (*akátion*). O nomignolo sarcastico, il marito dell'oca col suo profilo di uccello palmipede, il corpo che sono i coglioni col loro piumaggio, il collo lungo che si curva nella testa e nel becco, pene eretto e il sensibile glande scapocchiato, l'oco insomma, l'ocone, l'ocazzo, lo cazzo, 'o cazz. Gambía sorride. Penna d'oca, penna d'oco, penna dell'ocazzo, penna r'ocazz (Starnone 2011, 30).

Accompagna il recupero delle proprie tradizioni linguistiche anche la riflessione lucida della suddivisione delle aree di uso del napoletano, contro quelle dell'italiano, che non manca di sottolineare quanto la rinuncia al dialetto non sia semplicemente una scelta stilistica, un orpello retorico, ma corrisponde a una rinuncia effettiva di una parte di identità:

Soffrivo, ero spaccato in due. Il dover essere si esprimeva in lingua italiana elevata, anche un po' fiorita, mentre la ruvida materialità del corpo, con le sue pulsioni e i suoi pensieri sgranati, trovava il suo vocabolario nel dialetto, nella cadenza dialettale (Starnone 2011, 89).

Il problema della bipartizione del modo di significare il mondo ha come estrema conseguenza quella di creare dei vuoti di significato, cioè rendere incommunicabili tutti quei concetti per cui non esiste una diretta corrispondenza tra lingua di partenza e lingua di arrivo. Ecco allora che l'immagine di Aristide spaccato in due è particolarmente indicativa: i due universi linguistici non sono in contatto, Aristide è due persone contemporaneamente, cioè l'uomo che *deve essere* e parla in un bell'italiano colto, mentre all'Aristide infognato nel dialetto restano «il fastidio, la rabbia, la lamentela, il sesso». La relazione tra Ari e Mariella prosegue, i due continuano a usare il lessico di Napoli come strumento di seduzione, una seduzione che fa leva sul richiamo di emozioni antiche e sul ritorno costante a un evento accaduto anni prima rispetto al momento del racconto, cioè il primo incontro tra i due, che però Aristide inizialmente non ricorda. Proprio sulla rievocazione di questo incontro sembra avere effetto la presenza di Mariella. Mano a mano che la relazione procede, i ricordi di Aristide si fanno nitidi, ma non è chiaro se sia questo un recupero della memoria o un'invenzione di Ari su stimolo di Mariella⁵².

La seconda parte interrompe brutalmente il dialogo tra i due amanti; sono passati anni, Gambía ormai settantenne si trova a un convegno; il continuo ritorno a eventi archetipici della sua infanzia si condensa nell'immagine dei giochi sotto le lenzuola «a essere Zio Tonino e Zia Luisella» con i cugini e una bambina di nome Carmelina. Questi giochi d'infanzia figurano quindi come il primo contatto fisico tra Aristide e l'altro:

baci e bacini dappertutto alcuni con lo schiocco, poi risate soffocate, una mano che mi prendeva il coso e un odore di piacere infantile che emanavamo tutti e restava imprigionato sotto il lenzuolo, nell'aria sempre più calda. Sudavamo. I capelli si appiccicavano alla fronte e alle tempie. L'odore era dolciastro e il piacere di toccare ed essere toccato era senza urgenza. Pur sapendo che eravamo maschi e femmine, m'è rimasta in mente un'impressione di organismo indistinto con molti piedi, molte mani, maschilfemminile, chiuso sotto il lenzuolo come in una membrana.

La prima esperienza erotica non ha genere né orientamento⁵³, a questa esperienza segue nel racconto il primo incontro erotico con il corpo di Assunta, apprendista sarta della madre di Ari. L'esperienza con Assunta, dieci anni più grande di Aristide, è travolgente e totalizzante, Aristide vuole essere contenuto dal corpo della donna. Con la fine del contatto e dei contatti tra Ari e Assunta si chiude il primo capitolo della seconda parte, a cui segue il ritrovamento da parte di Magda dei quaderni di appunti di Gambía in cui l'uomo raccoglie tutte le sue esperienze di incontri. È proprio grazie a Magda che la natura degli appunti di Gambía e la forma in cui sono presentati viene definita:

⁵² «- Stai inventando. - Tu hai inventato? - Io pochissimo. - E anche io pochissimo. - No: tu stai sovrapponendo il desiderio di adesso a quello di allora. - Non è vero» (Starnone 2011, 117).

⁵³ Cfr. l'episodio del compagno di scuola Fiore.

La vita è narrata di proposito tutta dal versante del sesso. E le parvenze di donna sono volutamente trattate come ombre del desiderio maschile: la madre Margherita, la signora Tiptop, la sorellina di Forra, Isabella, Nera, Ada, Nadia, Nina eccetera (Starnone 2011, 209).

Il catalogo degli amori di Gambía causa sentimenti contrastanti in Magda; se la donna riesce ad inanellare ai ricordi di infanzia di Gambía anche i suoi, non può allo stesso tempo tollerare la postura egocentrata dell'uomo: «Ecco come lavora il vecchio Gambía [...] coniuga ingenuità e oscenità, brutalità del desiderio e gentilezza, i grandi mutamenti e le sue storielle» (Starnone 2011, 232). La storia tra Aristide e la moglie Nina, fatto che si colloca cronologicamente tra il primo e il secondo incontro tra l'editore e Mariella Ruiz, viene riportata con un doppio filtro: quello di Gambía che scrive e quello di Magda che legge. Nella terza parte, *Mia madre*, alla terza persona si sostituisce la prima, è Magda che prende controllo del racconto e parte dalla morte di sua madre, Mariella Ruiz. Quando inizia la lettura dei suoi appunti, il lettore scopre che il narratore che aveva presentato la storia erotica di Gambía nella prima parte di *Autobiografia* è proprio Mariella Ruiz.

La quarta parte ripercorre la genesi dell'opera, il narratore che prende la parola stavolta è Starnone, e richiama immediatamente alla memoria il *piccolo fatto* realmente accaduto che ha innescato il racconto, cioè l'uscita in libreria in seguito alla pubblicazione di *Via Gemito* «un libro a cui avevo lavorato per anni tra mille ansie, smania di redenzione, sensi di colpa, e che adesso era molto letto, molto lodato, molto premiato» (Starnone 2011, 367) e l'incontro con una conoscente del passato, Filomena Barra, che consegna un (ennesimo) racconto allo scrittore. La postura della donna stride con quella della narratrice del racconto, la crudezza della scrittura sembra a Starnone un buon modo di raccontare e inizia la stesura del racconto con Aristide Gambía come protagonista. Manca da dire che l'osceno come scelta formale e paradigma della lingua dell'affettività in *Autobiografia erotica* determina un ritorno all'origine della lingua, cioè a Napoli, cioè all'infanzia:

L'osceno aveva dato un nome a organi, liquidi, melma del corpo, prestazioni, effusioni, molto prima che potessi farne consapevolmente esperienza. Già tra i cinque e i sei anni padroneggiavo bene tutta quell'area linguistica e intorno ai dieci ero tra i più creativi nell'inventare insulti ripugnanti (Starnone 2011, 373).

Aristide Gambía è insomma il risultato di una serie di istanze interne che sono le stesse di Domenico Starnone: l'autoeducazione, l'ideale libresco della lingua, l'origine popolare, il pudore materno; ne viene fuori un personaggio «piccoloborghese colto che ama il sesso senza esagerare» (Starnone 2011, 376). Se la creazione letteraria di Gambía procede senza eccessivi intoppi dell'invenzione, discorso diverso è da farsi per quanto riguarda il personaggio di Mariella, su cui lo scrittore trova difficoltà. In quest'ultima parte di *Autobiografia erotica*, si viene a sapere che l'origine del racconto può collocarsi idealmente tra il 2001 e il 2002, quindi di poco successivo a *Via Gemito*, ma soprattutto precedente a *Labilità*. Alcuni dei materiali sulla lingua e sulle oscenità del dialetto, infatti,

confluiscono proprio in quel racconto. L'impasse creativa in cui allora si trova il narratore sembra senza scampo:

Ma la scontentezza cresceva, c'era qualcosa che non mi faceva lavorare con soddisfazione. Lo sapevo cos'era. Era il sospetto, ormai quasi la certezza, che senza Filomena Barra il racconto si sarebbe arenato (Starnone 2011, 380).

La perdita dell'aggancio al «fatto vero» e alla persona vera dietro la narratrice del racconto sembrano la condanna di morte definitiva per quella storia che non era mai andata da nessuna parte, fino a quando, però, Starnone indovina che la realtà non è ciò di cui ha bisogno ma ciò di cui deve sbarazzarsi; con questa idea si apre la parte in cui lo scrittore, a seguito della pubblicazione di *Labilità*, riceve una telefonata da Luigi Galella riguardo la questione Elena Ferrante:

io – io che stavo lí da anni a dirmi: la mamma non mi viene bene, Mariella Ruiz nemmeno, e non parliamo di Ada, di Magda, di Isabella, di Nera, delle mogli di Gambia, eccetera – secondo «La Stampa» ero l'inventore dei personaggi di donna che animavano i libri di Elena Ferrante (Starnone 2011, 408).

Sulla struttura di *Autobiografia* restano da approfondire alcune questioni: è lo stesso Starnone che si accorge, a un certo punto, che lo sforzo di scrivere le donne lo porta a orbitare intorno alle poche cose che ricorda della madre; sempre lui, inoltre, percepisce l'esistenza di un limite effettivo, quello del punto di vista, e lo accoglie nella narrazione semplicemente per quello che è, non per il difetto che lo scrittore crede che sia. Lo sforzo di dare ad *Autobiografia* una sua autonomia e consistenza in quanto romanzo si esaurisce nel tentativo di, e lo sforzo è la vera storia da raccontare, prima ancora della costruzione dei personaggi di Aristide e delle donne. Cos'è, insomma, *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*? È un catalogo di impressioni di infanzia basate su esperienze sensoriali (il bambino disteso per terra che si fa scavalcare dalla madre, i bacini di Assunta, l'odore dolciastro dei bambini sotto il lenzuolo) filtrate attraverso le oscenità di una lingua associata a un modo di percepire la realtà. Il ritorno, prima di Mariella/Filomena, poi di tutto il repertorio di ricordi, sono l'immagine di un'educazione e una società introiettata, elaborata, digerita, occultata dall'autore e poi riconsegnata alla scrittura. Come la malattia e la paura di morire diventano ossessione in *Spavento*, così in *Autobiografia* l'ossessione è la l'oscenità della lingua e il rapporto complesso tra il sistema di origine (patriarcale, machista) e la società post-Sessantotto, ma pur sempre piccoloborghese. Le relazioni sono approfondite in un unico senso, ma già in *Autobiografia* si intravede il bisogno di studiare meglio le connessioni uomo-donna, i punti di vista sullo stesso oggetto, che diventerà il nucleo principale dell'opera che segue la storia di Ari, l'acclamatissimo *Lacci*.

2.2.9 Lacci

Publicato per i Supercoralli di Einaudi nel 2014, vanta come *Denti* una trasposizione cinematografica a firma di Daniele Luchetti nel 2020 e ad oggi è tra i romanzi più tradotti dell'autore; la traduzione inglese è ad opera della scrittrice

Jumpa Lahiri. *Lacci* è il primo dei tre romanzi che da più parti sono stati definiti come una specie di trittico sulle relazioni familiari; conserva attualmente un riscontro molto positivo sia in termine di gradimento del pubblico che di attenzione da parte della critica. Brevissimo, qualità che da sola basterebbe come prova del fatto che le forme di Starnone sono indubbiamente più simili a racconti che non a romanzi, racconta la separazione tra due coniugi con relativa gestione della prole. In *Lacci* la famiglia – il nucleo – è un oggetto fisico che viene osservato da più punti di vista, e diventa tridimensionale grazie alla scomposizione del fatto narrato, nel senso più letterale del termine. Esempio e eccezionale allo stesso tempo rispetto al tipo di letteratura prodotta dallo scrittore, in *Lacci* questo nucleo viene isolato e i rapporti di forza che si instaurano tra coniugi, tra genitori e figli e tra fratelli destabilizzano continuamente l'equilibrio della composizione senza mai arrivare a un punto di soluzione. *Lacci* si configura perciò come una micro-raccolta di racconti continuamente distruttiva e potenzialmente infinita. Il titolo si riferisce ai lacci delle scarpe e va inteso sia in senso letterale che metaforico⁵⁴. I tre racconti sono ambientati in un arco di tempo che copre dalla metà degli anni Sessanta al presente e i protagonisti sono i membri una famiglia allargata: Aldo, Vanda, Sandro, Anna e Lidia, la giovane amante di Aldo.

Il testo è costituito da tre *libri*, a ciascuno dei quali corrisponde un punto di focalizzazione diverso. Il romanzo si apre con la lettera accorata di una donna che è stata lasciata dal marito e lo prega, ma con un tono perentorio, da cui si percepisce un fastidioso stridore tra richiesta e straniamento, di tornare a casa. Dello scambio epistolare che copre probabilmente più anni abbiamo però solo la parte scritta da Vanda. Il secondo libro è in prima persona, a parlare è Aldo e il tempo è quello presente; i coniugi sono tornati insieme, durante una giornata al mare qualcuno si è introdotto in casa loro, devastandola, e portando via il gatto Labes. Il terzo infine, è ancora in prima persona – una prima persona non sempre singolare, e chi parla è Anna a nome di sé stessa ma anche a nome del fratello Sandro – e ricostruisce la vicenda della separazione e della relazione clandestina del padre filtrata attraverso la realtà percepita dei figli. La potenza di questo romanzo sta nel doppio cambio del punto di vista: la storia è la storia di un io perenne che si sente vittima e si ritrova carnefice, nel senso che ognuno degli *io* tende a costruire una storia in cui sia evidente il proprio statuto di vittima, ruolo che viene prontamente smontato non appena il punto di vista cambia. La distanza stilistica tra un libro e l'altro fa in modo che, pur in uno spazio ridotto, cioè nel giro di pochissime pagine, gli attori della vicenda e le loro azioni vengano descritti in maniera così intrusiva da rendere impossibile non empatizzare di volta in volta con loro e con i loro sentimenti. Tuttavia la struttura di per sé straniante lega tra loro i personaggi e impedisce che chiunque possa venire assolto, dai fatti narrati ma soprattutto da chi legge. Proprio a causa della verticalità di approfondimento di tutti questi io, sembra che le versioni del fatto – la separazione tra i due coniugi – abbiano

⁵⁴ Nel secondo *libro* c'è un episodio in cui Anna, la figlia minore, chiede al padre che le insegni ad allacciare le scarpe come già fatto con Sandro, suo fratello maggiore.

come scopo quello di decidere chi è colpevole di cosa e di tracciare una specie di linea del giusto all'interno della vicenda per restituire alle vittime la dignità della sofferenza e contemporaneamente garantire una sanzione morale ai carnefici. La ricostruzione per certi punti richiama la struttura canonica del poliziesco – a sostegno della tesi il racconto di Aldo alle autorità e la presenza di reati effettivi, ma la forma del romanzo esclude e nega la presenza di un detective – o anche di un giudice – a cui affidarsi per ricostruire una verità oggettiva degli avvenimenti. In *Lacci*, e questo sarà problematizzato anche oltre, è presente sicuramente anche il tema del trauma interiorizzato dai bambini, ma per come è gestito il materiale narrativo, il trauma non giustifica nulla, e neanche i bambini possono essere vittime, ma piuttosto carnefici a loro volta; i ruoli familiari sono così strettamente legati tra loro e le aree di influenza affettiva così confuse, che vengono meno tanto la devozione filiale, quanto l'autorità genitoriale. I ruoli sembrano, insomma, svuotati delle loro caratteristiche principali, l'intento dello scrittore è quello di distruggere ogni possibile legame empatico tra lettore e personaggio. In *Lacci* la forma e il contenuto del testo sono strettamente connessi ed entrambi concorrono alla destrutturazione sistematica dell'idea della famiglia «normale» dove con normale si intende uno stereotipo di famiglia statisticamente molto diffuso in cui i poteri sono squilibrati: a delle figure maschili libertine, traditrici, lontane, corrispondono figure femminili più statiche, legate all'idea di nucleo familiare, che mettono in atto strategie passivo-aggressive di difesa dal dolore. Da una coppia di adulti disfunzionali, ma di fatto tipici, vengono fuori due figli cresciuti nel conflitto che durante il loro sviluppo introiettano i problemi dei genitori e sono pronti nell'età adulta a ripetere gli stessi comportamenti di cui sono stati testimoni. Il centro gravitazionale della famiglia attorno a cui si sviluppa la vicenda è senza dubbio Aldo: contenuto anche strutturalmente dalle lettere della moglie e dal risentimento dei figli, è nella sua persona che si condensano senso di colpa e senso di responsabilità, stati che determinano un'impossibilità per il personaggio di agire proattivamente, costringendolo invece a reagire e basta. Reazioni sempre prevedibili (almeno da Vanda, aspirante suicida per ricatto e sarcastica memoria di famiglia) ma inaccettabili per l'io. La disgregazione del nucleo familiare avviene in due fasi: una prima in cui la separazione è a livello coniugale e impatta direttamente sulla vita affettiva tra moglie e marito, ma solo di riflesso sulla vita dei figli; una seconda in cui i figli vengono coinvolti attivamente nella diatriba tra i coniugi e inglobati dalla madre, che trasferisce su di loro le sue insicurezze e paranoie. La presa in carico dei problemi della relazione tra moglie e marito da parte dei figli genera un corto circuito di responsabilità: i figli si sentono direttamente coinvolti nei problemi della coppia, fino a ritenere di avere voce in capitolo nel momento in cui Vanda opta per il ricongiungimento tra l'ex marito e i figli (Sandro dice «ho insistito io perché tu stavi malissimo»; Starnone 2014, 116).

Dopo la prima separazione, quando Aldo cerca di recuperare vicinanza nel più breve tempo possibile – con l'unico risultato di sembrare un adulto presuntuoso e vanitoso – Anna domanda se è stato il padre ad insegnare a Sandro ad allacciarsi le scarpe in un modo diverso dalla norma. Aldo non era stato consapevole fino a quel momento della *storia dei lacci*, che all'improvviso diventa rappresentativa

di un problema che attraversa il piano fattuale e diventa qualcosa di più, la prova della fallibilità della memoria ma anche di fiducia nel racconto, come già era accaduto in *Autobiografia*:

Decisi di essere onesto: non credo di avertelo insegnato, l'hai imparato da solo, guardandomi. E a partire da quel momento mi sentii colpevole come non era mai successo (Starnone 2014, 80).

Circa verso la metà della narrazione i due coniugi si ricongiungono. Il ricongiungimento, però, non ricomponi il nucleo, ma salda in un unico punto tutti i problemi precedentemente irrisolti. Come si è detto spesso per quanto riguarda l'intera narrativa di Starnone, non esiste un vero e proprio finale al racconto (ai racconti). Le questioni, che hanno sempre a che fare con il disvelamento pubblico di un segreto mal custodito, non si risolvono, restano, anzi, sempre aperte. Inserirei, però, come chiave di volta ermeneutica rispetto agli eventi narrati, il dialogo tra Sandro e Anna e la scoperta che *la storia dei lacci* non proviene affatto dalla capacità dei figli di osservare la realtà che li circonda, ma è frutto del discorso svalutativo continuo che Vanda dedica ad Aldo.

– Va bene, ti dico un'altra cosa. La mattina dell'incontro fu nostra madre a dirti: hai notato in che modo ridicolo tuo fratello si allaccia le scarpe? Colpa di tuo padre, non ne ha mai fatta una buona: diglielo quando lo vedi.

– Questa storia dei lacci ci ha coinvolti tutti. Papà è tornato per mamma, per me, per te. E noi tre abbiamo voluto che tornasse. È chiaro? (Starnone 2014, 116)

Ultimo punto rilevante da tenere in considerazione, riguarda la possibilità di identificare l'autore in uno o più personaggi. Se l'io di Aldo, al netto della sua passività, risulta molto caratterizzato, meno lo è Vanda, di cui, come si dirà, manca una storia personale, una sintesi di infanzia. Il rispecchiamento dell'io nei personaggi di Anna e Sandro, però, è abbastanza evidente in due occasioni, la prima corrisponde al momento in cui la donna deve continuare a parlare della loro infanzia⁵⁵ e la seconda in cui il carattere del fratello viene descritto come «direttamente acquisito dal padre»⁵⁶.

⁵⁵ «Ma io mi metto seduta sul divano e ricomincio con la nostra infanzia».

⁵⁶ «Mio fratello è fatto così, gli piace prendere un dettaglio qualsiasi e ricamarci sopra. Per questa sua chiacchiera è molto amato dalle donne, prima le diverte e poi trasforma tutto in melodramma. [...] Tiene a bada tre mogli. Mogli, sí, anche se si è sposato una volta sola. E ha quattro figli, cosa che di questi tempi è un record: due dalla prima, la moglie legale, e uno da ciascuna delle altre due. In più ha amiche di ogni età che vede assiduamente e alle quali offre volentieri non solo l'orecchio ricettivo ma, se ne hanno bisogno, un po' di sesso. [...] Mogli, sí, anche se si è sposato una volta sola. E ha quattro figli, cosa che di questi tempi è un record: due dalla prima, la moglie legale, e uno da ciascuna delle altre due. In più ha amiche di ogni età che vede assiduamente e alle quali offre volentieri non solo l'orecchio ricettivo ma, se ne hanno bisogno, un po' di sesso. sopravvivenza che ho io. Mio fratello è finto. Finto persino con se stesso. Il motivo per cui gli riesce bene distribuire attenzione e conforto a tante – spesso con tiratine moralistiche che in bocca a lui suonano veramente ipocrite – è che sa mimare bene tutti i buoni sentimenti senza mai provarne nessuno».

Si può considerare *Lacci* come una delle strutture più sofisticate e allo stesso tempo con più capacità di intrattenere di Starnone: un libro sartoriale, cucito attorno a pochi fatterelli e a un personaggio che non ha paura di dire «io».

2.2.10 Scherzetto

Un nuovo tipo di relazione entra a far parte del catalogo di Starnone: quello tra nonno e nipote. *Scherzetto* viene pubblicato nel 2016 e segue la fortuna di pubblico ottenuta da *Lacci*, collocandosi nell'orizzonte di quei «romanzi brevi» che scandagliano i rapporti familiari. A differenza di tutto quanto già comparso a nome di Starnone, *Scherzetto* contiene un'appendice costituita da materiale preparatorio del racconto, *Il giocatore giulivo*, e alcuni schizzi di Daniele Mallarico disegnati per l'occasione; è, differentemente da quanto accade con i testi più prossimi, diviso in tre capitoli in cui il narratore è sempre una prima persona. La relazione tra nonno e nipote, cioè tra due generazioni non direttamente collegate tra loro, è in realtà la somma di una doppia relazione genitore-figlio: l'intermediaria è Betta, figlia e madre, motore delle vicende della storia. Con *Scherzetto* siamo lontani dai drammi emotivi che avevano definito *Lacci* e altrettanto lontani dall'abisso dialettale di *Autobiografia*. *Scherzetto* è un tentativo di comunicazione tra due stazioni che trasmettono messaggi con due codici diversi, con una definita gerarchia di rapporti che implica un dovere interno di cura dovuta da parte dell'adulto; il vero rapporto su cui però bisogna porre l'attenzione, è però quello tra il protagonista e il suo bambino interno, una relazione di confronto tra ben tre infanzie, tutte ugualmente sottomesse all'infanzia originaria dell'io che narra. Nonostante il protagonista di *Scherzetto* si allontani dagli alter-ego di Starnone che hanno abitato i suoi racconti precedenti, anche qui si torna più volte alla questione dell'iniziale vocazione, di una capacità precoce di rappresentazione che poi, con il passare del tempo, viene smussata dall'educazione e dalla cultura acquisita, e il disegno diventa una metafora esauriente della scrittura e del processo di realizzazione dei racconti:

Fu un lavoro frenetico, non mi capitava da tempo di avere una mano così sbrigliata. Disegnai spazi e persone e oggetti del ricordo riproducendo anche, in una sorta di *a parte* – in cima al foglio, in basso, su fogli nuovi –, dettagli, dettagli, dettagli. Se per tutta l'adolescenza mi ero vantato di quella capacità – essa aveva imposto piano piano una direzione alla mia vita: il professore di disegno delle medie era stupefatto, diceva *questo ragazzo è nato imparato* –, in seguito, crescendo, studiando, quel talento del corpo, dell'occhio, dei nervi mi era sembrato rozzo (Starnone 2016, 18).

La rapidità della rappresentazione viene meno proprio quando il disegnatore prova a ridisegnare sé stesso più giovane, che non riesce a raffigurare gli anni di crescita, ma riesce, molto bene, a rappresentare Betta, la figlia, come se fosse Ada, la moglie morta. L'operazione di accudimento sposta il protagonista dalla sua casa di Milano alla casa originaria di Napoli, che viene, così, riabitata e insieme ad essa anche la città e la lingua tornano ad essere reali dopo essere state

a lungo esclusivamente un ricordo. La questione della lingua di Starnone non tarda a manifestarsi nemmeno in *Scherzetto*, e i due caratteri principali del napoletano, quello violento di *Via Gemito* e quello di cura di *Autobiografia*, finalmente riescono a stare nella stessa rappresentazione:

Le parole del dialetto mi appartenevano e insieme erano una catena di suoni estranei. L'uomo e la ragazzina ne facevano un uso benevolo, quasi sdolcinato, ma la tonalità di fondo era la stessa della violenza. Solo in questa città – pensai – le persone sono così genuinamente disposte a soccorrerti e così pronte a tagliarti la gola (Starnone 2016, 36).

Lo scherzetto del titolo fa riferimento a una scena che si trova nel secondo capitolo in cui l'escalation della violenza infantile inflitta da Mario a Daniele prelude all'evento che definirà l'intero racconto; l'impossibilità della comunicazione a cui si accennava prima si riferisce soprattutto a una comunicazione paraverbale basata sulla percezione dei confini di liceità: piccole cattiverie del nonno (il giudizio *chiari* rispetto ai disegni del bambino – opposto allo *scuri* ricevuto –, i buffetti con l'indice e il medio sulla spalla del nipote) sono atti che provocano fastidio in Mario, ma vengono definite da Daniele come scherzetti; con lo stesso intento di infastidire, quindi, Mario si dedica a scherzetti con cui torturare il nonno, senza avere gli strumenti cognitivi necessari per nascondere la cattiveria che le sue azioni manifestano:

Lui sorrise, sembrò contento. Esclamò: scherzetto, e mi colpì più forte sulla gamba. Quindi prese a gridare, ridendo: scherzetto, scherzetto, scherzetto, e ogni volta mi colpiva con il suo animalaccio, sempre più forte, a raffica. Finché passò a: muori, muori, e io cercai di parare i colpi, ora mi facevano male. Ma lui mi colpì anche il dorso della mano con cui mi proteggevo, sentii la lacerazione causatami dalle corna del mostro, gli afferrai il braccio mentre stava per colpirmi ancora (Starnone 2016, 124).

Il terzo capitolo è completamente incentrato sul gioco finale a cui Mario sottopone il nonno, chiudendolo fuori dal balcone, con spietata lucidità, e rifiutandosi di riammetterlo in casa, sottraendosi a tutte le richieste di aiuto con l'unica giustificazione di essere piccolo (Starnone 2016). Se il fastidio era la dimensione del gioco definito scherzetto dal nonno, allora tutta la situazione è, per il bambino cresciuto con un perfetto lessico standard, un unico gioco. L'isolamento sul balcone immobilizza Daniele e gli causa un senso di impotenza tale da portarlo a ripensare a tutte le aspettative familiari riversate sul suo sé bambino, all'eccezionalità percepita, alla mutazione antropologica che aveva generato una cultura di massa dell'eccellenza che ridimensionava, allora, le capacità di Daniele, bloccato sul balcone, che si rende conto che: «Il mio corpo era stato vuoto sempre, fin dall'adolescenza, fin dall'infanzia, fin dalla nascita» (Starnone 2016). In alcuni momenti Mario è molto simile al bambino amico di Matilde, la bambina del *Salto con le aste*, campione di salti, che fa del coraggio la sua qualità più evidente.

Scherzetto è forse tra tutti i racconti di Starnone quello in cui il finale non porta con sé il solito tasso di distruzione della speranza, ma anzi, sembra quasi

un lieto fine. Superato il momento di massima tensione, cioè la perdita di controllo da parte di Daniele e la disperazione di Mario, la storia si ricompone in un disegno armonico in cui ogni sentimento ritrova il suo spazio più consono: il rapporto nonno-nipote si stabilizza in un'ammirazione reciproca ed affetto incondizionato, i conflitti tra Betta e Saverio sembrano sanati, le colpe di tutti vengono cancellate. Tuttavia, la leggerezza del finale non cancella gli atti di cieca crudeltà che hanno definito fino a quel momento tutti i rapporti tra i personaggi del racconto e in prospettiva si nota una persistenza di quel sentimento agrodolce che caratterizzerà anche *Confidenza*.

2.2.11 *Confidenza*

Publicato nel 2019 per Einaudi, è una delle opere ibride di Starnone, sfumata cioè tra il romanzo breve e il racconto lungo, da cui nel 2024 è stato tratto l'omonimo film di Daniele Lucchetti. Suddiviso in tre racconti, *Confidenza* è la storia della relazione tra Pietro e Teresa, legati da un amore esplosivo che si risolve nello scambio reciproco di un segreto che li incastra in una relazione di codipendenza che dura per tutta la vita. Il primo racconto ha come punto di vista quello di Pietro Vella, mentre nel secondo la voce narrante diventa quella della figlia di Pietro, Emma; il libro si chiude, invece, con il racconto di Teresa. Racchiuso da un incipit ad alto tasso di lirismo ([l'amore] è una lava di vita grezza che brucia vita fine, un'eruzione che cancella la comprensione e la pietà, la ragione e le ragioni, la geografia e la storia, la salute e la malattia, la ricchezza e la povertà, l'eccezione e la regola; Starnone 2019, 3) strutturato come un monologo in cui predominano come strategie retoriche la ripetizione, l'elencazione e l'endiadi, un discorso in cui la rapidità del sopraggiungere dei pensieri rende bene la trasformazione del sentimento in ossessione. Di questo attacco sintatticamente potentissimo il soggetto è l'amore inteso come sentimento e mai come relazione: l'oggetto d'amore è lontano dal soggetto, la relazione si risolve sempre solo nell'io. Di Teresa, la ragazza di cui Pietro Vella si invaghisce durante i suoi anni di insegnamento, invece, si dice poco, la relazione viene raccontata con meno lirismo e decisamente più lucidità, senza mai glissare sugli attriti. La fine dell'amore travolgente, in netto contrasto con l'attacco, è narrativamente risolta in poche battute⁵⁷. In *Confidenza* la tensione narrativa resta sempre alta fino all'ultima pagina e la strategia messa in atto dallo scrittore per riuscire a dare questo senso di irrequietezza e di attesa consiste nel non rivelare mai quali siano i due segreti scambiati dagli amanti. L'ossessione di Pietro Vella è rappresentata, però, dalle conseguenze che lo smascheramento avrebbe sulla

⁵⁷ «-Ti voglio bene.
- Anch'io.
- Ma io tanto.
- Io tantissimo.

Pochi giorni dopo, senza litigare, anzi con un formulario cortese che non avevamo mai usato tra noi, ci dicemmo che la nostra relazione era ormai esaurita e di comune accordo ci lasciammo».

sua vita e soprattutto, sulla sua reputazione; la descrizione di come la sua vita cambierebbe in negativo se il segreto venisse rivelato occupa la maggior parte dello spazio a disposizione per questo io, benché l'angoscia derivante dallo smascheramento si accompagni a una vita, tutto sommato, di successi, ma di fatto una vita non godibile perché strettamente connessa alla paura della fine. Lo iato tra cosa succede dentro Pietro e cosa succede a Pietro è massimo, e quanto più la vita personale e professionale sembra andare bene, tanto più la paura del ritorno di Teresa e della rivelazione del segreto originale si manifesta come catastrofe imminente⁵⁸; il climax emotivo è ben rappresentato dalla transizione ansia-preoccupazione-paura.

Per quanto *Confidenza* sembri il racconto delle sensazioni che abitano il paranoico e insicuro Pietro Vella, ha una sua ragione anche soffermarsi sulla figlia di Pietro, Emma e sul suo racconto. È stato già accennato che nella trasmigrazione genetica dei caratteri e degli anti insegnamenti genitoriali, a richiamare l'ereditarietà familiare concorrono anche le colpe da scontare: Emma identifica sé stessa come un problema e giustifica la sua natura con tre argomenti che sarebbero il suo carattere, l'educazione ricevuta e il mestiere⁵⁹. L'intreccio del romanzo si risolve in una soluzione quasi sadica, cioè nella richiesta perentoria di Emma che il padre venga inserito nell'elenco dei notevoli come ricompensa per l'impegno di una vita, con l'intento di vederne i meriti riconosciuti⁶⁰; il punto è che il riconoscimento del merito per Pietro Vella coincide invece con la massima esposizione della vergogna e il suo sforzo di restare fuori dalla vita si contrappone come forza opposta la volontà dei figli di farne un esempio di moralità assoluta⁶¹. L'esigenza di Emma, il prodigarsi affinché il padre abbia un riconoscimento pubblico e, soprattutto, istituzionale, è un sigillo di valore che lei vuole apporre al suo passato, la prova di un'origine a cui, diversamente da quanto avviene per gli io in cui Starnone si infila, il protagonista è legato da un sincero sentimento di orgoglio. Orgoglio e vergogna, nel secondo racconto di *Confidenza*, funzionano in maniera specchiata rispetto alla norma narrativa a cui siamo stati abituati dallo scrittore. L'io donna orgoglioso del padre coincide specularmente con l'io uomo innamorato della madre, e il vanto dell'origine non

⁵⁸ «Potevano esserci cento spiegazioni tutte diverse, per quel frammento infinitesimale di silenzio perplesso, ma qui importa solo che pensai: forse Teresa le ha rivelato qualcosa di sgradevole su di me, ed è questo il motivo per cui ha esitato».

⁵⁹ «Io sono un problema. Lo sono per carattere, per l'educazione che ho ricevuto e per mestiere. Queste tre cose insieme hanno messo in fuga nel corso degli anni due mariti, mi hanno procurato l'amore tiepido e l'odio sempre divampante delle mie quattro figlie – ho fatto solo femmine –, mi hanno trasformata nella croce di tutte le redazioni in cui ho lavorato e nella delizia dei lettori che amano i giornalisti in trincea» (Starnone 2019, 107).

⁶⁰ «Lui ha combattuto sempre perché i meriti non fossero mai ignorati, soprattutto quelli infinitesimali che però sono il frutto di grandissimo impegno. Perché allora non pretendere che ora, in vecchiaia, siano riconosciuti anche i suoi, che sono grandissimi e soprattutto indiscutibili?».

⁶¹ La nostra vita di figli è tuttora un tentativo disperato di assomigliargli, o almeno di non fare niente che possa, specialmente ora che è vecchio, addolorarlo.

è altro che l'altra faccia della vergogna di Mimì per il padre pittore e ferroviere, per la lingua napoletana da cui non ci si può staccare.

Non è del tutto vero quello che Starnone ha fatto dire di sé ai suoi personaggi sulla sua capacità di costruire io-donne: per quanto le donne siano sempre splendidi oggetti in questo *corpus*, ci sono anche dovute eccezioni. L'io femminile, per esempio in *Confidenza*, in cui viene costruito come opposto dell'io maschile ha una riuscita narrativa e retorica di personaggi diversi dal solito uomo di mezza età ossessionato dall'infanzia e dal desiderio, e risulta abbastanza convincente – segno che forse era sufficiente trattare le donne come soggetti e non solo come oggetti d'amore, spingendo un po' sull'acceleratore dell'interpretazione; se per Starnone è stato necessario inventare la madre (scomparsa per malattia, come viene raccontato in *Via Gemito*), lo stesso sforzo non era necessario per tutte le altre donne. Ma certo: prima bisogna estirpare la madre dal femminile raccontato, liberarsi di un'altra ancora di realtà.

2.2.12 *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*

Alla data di chiusura di questo studio *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* non risulta essere l'ultimo titolo narrativo pubblicato da Starnone, e viene qui considerato come punto di arrivo provvisorio della brillante carriera dello scrittore – oppure, più semplicemente: come confine cronologico del materiale analizzato. La prima considerazione da fare è che il racconto esce per i Supercoralli, in un formato eccentrico per gli standard della collana: *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* è un racconto lungo presentato in una veste ridotta, materialmente più minuta degli altri titoli presenti nella stessa collana. La storia è una ricomposizione del passaggio dall'infanzia all'età adulta segnata da alcuni eventi importanti: la morte di una bambina amata, l'abbandono del dialetto e il suo successivo recupero involontario, il rapporto con la nonna, il confronto con l'amico-specchio⁶². Speculare in un certo senso a *Scherzetto*, in cui il rapporto tra prima e terza generazione viene però visto dall'alto, cioè dal punto di osservazione del nonno, *Vita mortale e immortale* recupera quella crudezza prosaica del rapporto nonni-nipoti a cui Starnone aveva già dedicato un cospicuo numero di parole e minuscole crudeltà, senza che questo, però, rovinasse la genuinità di certi rapporti e la relazione di affetto incondizionato. L'ultima storia pubblicata da Starnone è però tesa tra la figura della bambina di Milano e quella della nonna, con uno sbilanciamento, non segnalato dal titolo che, anzi, è quasi fuorviante rispetto allo storico dello scrittore, ma soprattutto si allontana dal duello interno alla storia tra verità e finzione, tra reale e fantastico. L'attaccamento per il vero, segnalato dalla presenza della glottologia come strumento di indagine per la ricostruzione di un patrimonio tradizionale altrimenti non indagabile e non conservabile, procede fianco a fianco – ingaggiando un duello

⁶² Si basa, per ammissione stessa dell'autore, su tre piccoli fatti veri: la bambina, la nonna, l'esame di glottologia: https://www.youtube.com/watch?v=Jz7wmR_IgNk&t=102s (2024-11-06).

– con l'apparato fantastico che si costruisce sul mito personale della fossa dei morti e su quello letterario di Orfeo e Euridice.

Il procedimento a cui lo scrittore fa riferimento in *Labilità* rispetto al rasoio e alla scarnificazione progressiva che consente di arrivare all'osso, è in *Vita mortale e immortale* particolarmente evidente: singoli fatti presenti altrove, dispersi in titoli e interventi, vengono ritagliati con precisione e ricomposti in questo racconto, in cui lo scrittore sembra avere, a differenza di quanto succede in titoli precedenti, totale controllo sull'uso del fatto, del ricordo, della significatività degli eventi e dei personaggi. Idealmente, infatti, quest'ultimo lavoro dello scrittore può essere una prosecuzione ideale proprio di *Labilità*, con cui si evidenziano dei punti combacianti che vanno oltre i fatti autobiografici, il repertorio di figure, e si impernano su considerazioni che hanno a che fare con la costruzione del racconto, lo statuto della finzione e con il rapporto tra l'io e i suoi doppi – le vere fondamenta della scrittura di Starnone. Il rapporto tra l'io e il suo doppio, che in *Labilità* era diluito nelle due figure di Gamurra e Silvestro, in *Vita mortale e immortale* viene ripreso e condensato nell'amicizia ambigua con Lello, e acquisisce corporeità la figura della nonna (di una nonna? Di una somma delle due nonne?) di Mimì, che in questo romanzo appare come unica depositaria del patrimonio linguistico dello scrittore, di un napoletano puro, mai contaminato dall'italiano. È proprio l'assenza della conoscenza dell'italiano da parte della nonna di Mimì che la rende soggetto di indagine glottologica ideale, e infatti diventa in *Vita mortale e immortale* l'anello di congiunzione tra origine e autodeterminazione.

La morte della bambina di Milano ha un significato che straripa dai margini di questo singolo racconto, vale la pena metterla in prospettiva e utilizzarla per la costruzione di un sistema di interpretazione delle opere di Starnone come *unicum* narrativo. Lo smascheramento di quel trauma originario, che consiste da una parte nel reinserimento nel piano della realtà di un fantasma che cercava la sua collocazione da anni⁶³ grazie alla rivelazione della nonna sulle cause reali della morte e soprattutto sull'origine della bambina, che rende possibile in questo modo una letteratura «alta» e napoletana allo stesso tempo, smentendo in qualche modo il preconetto del protagonista secondo cui la napoletanità sia un ostacolo alla realizzazione letteraria e spostando il fulcro del discorso su una differenza sociale, verticale, piuttosto che geografica e orizzontale. La scrittura è una continua decostruzione delle credenze, che in *Vita mortale e immortale* appartengono esclusivamente all'infanzia, ma che il narratore suggerisce facciano parte di un ragionamento che si estende fino agli anni della maturità, e suggerisce l'idea, che in realtà è già cardine di tutto ciò che è stato narrato da Starnone, che l'infanzia duri molto oltre le famose febbri della crescita e la morte della bambina.

⁶³ Cfr. Il repertorio.

Il repertorio

L'exkursus cronologico attraverso la produzione narrativa di Starnone ha permesso di individuare un notevole tasso di intertestualità tra le opere, che riguarda principalmente temi e figure. Non si tratta solo di intertestualità, e questo capitolo proverà a dimostrare che alla base delle scritture narrative di Starnone esiste un repertorio unico di immagini che compaiono in modo sistematico in tutti o quasi tutti i libri dell'autore e a interpretare il complesso sistema di richiami tra opere. L'argomento non è stato ancora affrontato da nessuno studio specifico sull'autore: le similarità risultano trattate come semplici tracce autobiografiche, la maggior parte delle quali individuate in quanto somiglianze macroscopiche (come nomi dei personaggi e identificazione con persone che fanno realmente parte della vita dello scrittore, o nomi di luoghi specifici dei romanzi, come per esempio le vie, o anche come le descrizioni degli ambienti domestici). Interessante citare a questo proposito uno studio che è andato involontariamente molto vicino alla questione del repertorio, cioè il risultato del laboratorio linguistico Tuzzi-Cortelazzo (2018) su Elena Ferrante, in cui con obiettivi molto diversi da quelli di questa ricerca, è stata addirittura quantificata la vicinanza tra testi. Da questo studio risulta che i romanzi di Starnone sono i più simili... ai romanzi di Starnone. La conclusione, che sembrerà banale, in realtà porta con sé più significato di quanto non si pensi: da cosa è data la somiglianza dei testi di Starnone? È un fenomeno linguistico o stilistico? La risposta a questa domanda non può che essere vaga e non escludere nulla: di certo il vocabolario di Starnone è il risultato di una meticolosa costruzione di lingua

Lara Marrama Saccente, University of Siena, Italy, lara.marrsacc@gmail.com, 0009-0002-1830-1664

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Lara Marrama Saccente, *Vero per finta. Scrittura e invenzione nella narrativa di Domenico Starnone*, © 2024 Author(s), CC BY-SA, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0538-2, DOI 10.36253/979-12-215-0538-2

letteraria e, come già è stato spiegato, alcune delle sue peculiarità stilistiche preferite (penso innanzitutto all'elencazione e al mescolamento di discorso diretto e indiretto) fanno della sua scrittura una scrittura fortemente riconoscibile, ma non è solo questo. Un altro studio che si pone il problema della vicinanza tra testi è quello di Gatto a proposito dell'*Amore molesto* in cui la ricerca delle similarità assume un ruolo più centrale e meno laterale, pur riguardando purtroppo due autori distinti e non Starnone soltanto. Si può quindi dire che l'argomento delle somiglianze tra i romanzi di Starnone sia stato affrontato sempre lateralmente, di sbieco, non badando alla possibilità che il repertorio non sia una svista, una traccia di realtà, un indizio sull'identità di una scrittrice, ma un vero e proprio catalogo di immagini da cui la letteratura prende avvio. Non è mai stato considerato che dietro lo sforzo autofinzionale dello scrittore potesse esserci il desiderio di avvicinarsi al sé stesso preferito, invece che quello di allontanarsi dal sé stesso che tutti conosciamo. Alla raccolta di questo catalogo di figure seguirà il tentativo di interpretazione del sistema, cioè si proverà a dimostrare che dietro l'azione meccanica di recupero di certi dettagli esista un repertorio inconscio di immagini a cui lo scrittore attinge quasi involontariamente ogni volta, su cui non ha particolare controllo e che abbandona nelle pagine dei romanzi senza preoccuparsi troppo di nasconderle nelle trame, evidenziandole invece che camuffandole. L'inconscio che agisce, se agisce, servirà da base per il discorso sull'importanza dell'infanzia per la sua scrittura, che si affronterà successivamente. Gli elementi intertestuali saranno presentati in questo paragrafo seguendo un criterio di classificazione soggettivo basato sull'importanza e sull'impatto che hanno rispetto al *corpus* totale.

I fatti autobiografici

Come fare a distinguere un fatto autobiografico da una figura del repertorio? La domanda sorge spontanea nel momento in cui si decide di selezionare solo alcuni tra i numerosissimi e microscopici collegamenti autobiografici raccolti. La risposta non esaurisce di certo l'interrogativo, ma punta almeno a separare il trattamento dei dati autobiografici, per cui si nota un interesse qualche volta esagerato da parte sia del pubblico dei lettori che della critica, già da prima della pubblicazione di *Ex Cattedra*. La differenza tra un fatto autobiografico e un dato da repertorio non è ontologica, quindi non parliamo di due categorie di 'fatti' distinte, ma dipende dall'uso narrativo che ne fa lo scrittore. La differenza principale, riducendo la questione ai minimi termini è questa: un elemento di repertorio viene isolato dal substrato della memoria di cui fa parte e manipolato per essere poi reintrodotta nel testo, mentre un dato autobiografico semplicemente c'è; l'opposizione sta perciò nel carattere dinamico-esplosivo dell'uno e statico dell'altro. I fatti del repertorio, inoltre, sono riconoscibili perché non sono semplici particolari all'interno di racconti che spesso hanno *altro* come tema principale, sono immagini di cui il racconto si nutre e attraverso cui si struttura. Definire la differenza tra repertorio e autobiografia ha un fine, per quanto riguarda lo studio dell'opera di Starnone: porre le basi per parlare di poetica, di verosi-

miglianza, di intertestualità. Un esempio di un fatto autobiografico, per iniziare a indagare sulla questione, è il racconto dell'amicizia con Fiore, che compare in due opere diverse e nonostante la presenza intertestuale non viene inserito nel catalogo del repertorio: nei due passaggi evidenziati si riconosce la persona di Fiore (tenendo presente che il nome stesso potrebbe essere il dato meno vero della descrizione), anche se in uno è menzionato per nome e nell'altro no, il ruolo del personaggio resta fine a sé stesso almeno a livello narrativo; un altro dato biografico può essere la presenza, per esempio, del cinema Imperiale che si registra sia nella *Retta via* che in *Fare scene*. Oppure si può rintracciare come antecedente autobiografico della paralisi di Erb in *Labilità* la dichiarazione sempre nella *Retta via*¹: «avevo otto o nove [anni] quando decisi di togliere la vita al mio braccio sinistro e portarmelo in giro morto più morto di un ramo secco di tiglio» (Starnone 1996, 26), a cui, inoltre, si aggiunge un'occorrenza in uno degli scritti critici confluiti nell'*Umanità è un tirocinio* (Starnone 2024). Certo: potrà essere utilizzato il primo rapporto di amicizia e sintonia come termine di paragone per i rapporti di amicizia che riguarderanno lo Starnone futuro (dall'amico di *Labilità*, al rivale di *Confidenza*), ma questo episodio resta, appunto, solo un episodio che lo scrittore cita la prima volta per stupire il lettore con un colpo di scena e usa una seconda volta per ribadire l'essenza di documento della memoria: non c'è altro, nel senso di trama, tensione, significato profondo, effetto. Su una linea di demarcazione più labile tra fatto autobiografico e repertorio, invece, si posiziona la questione della *Glottologia*, che in *Solo se interrogato* viene nominata come materia tanto interessante quanto inservibile², mentre in *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* riesce a realizzarsi come espediente letterario per riunire nonna e nipote nello studio del napoletano. Con i fatti del repertorio accade grossomodo il contrario: da particolari poco rilevanti come sembrano singolarmente, acquisiscono invece un significato più complesso se riuniti e messi in connessione tra loro; nel riuso di questi particolari, che possono anche essere 'fatterelli' si evidenzia una forza inconscia che li tiene attaccati al testo: scampoli di realtà in cui la realtà viene però debitamente manipolata per essere narrativizzata. La collezione delle immagini del repertorio restituisce l'idea che dietro tutta la scrittura di Starnone ci sia un sistema, un'architettura generale in grado di sostenere la sua idea di letteratura.

I lacci

Ben prima della pubblicazione di *Lacci*, l'immagine di un uomo che si allaccia le scarpe in un modo diverso dalla norma esiste già nel catalogo di figure dello scrittore: precisamente la prima comparsa si attesta addirittura nel *Salto con le aste*:

¹ *Il peggior sordo*, p. 44.

² «All'inizio mi sembrò che la glottologia fosse la mia vocazione ma, sostenuto l'esame, non sapevo cosa fare per seguitare ad approfondire la materia e lasciai perdere» (Starnone 2020, 409).

Notate tra l'altro come s'annodava i lacci, questo qui. Mi slaccia le stringhe per poi riannodarle in modo anomalo, ingarbugliato, con gesti buffi: un pasticcio in cui si imprigiona le dita e si lamenta: ohi, ohi (Starnone 2018).

In *Lacci* il modo di allacciarsi le scarpe viene per due volte descritto in modo analogo a quello del *Salto con le aste*:

1. Mentre Anna mi disse: se le allaccia in un modo ridicolo, non ci credo che anche tu te le allacci così (Starnone 2019).
2. Ogni tanto diceva: però è ridicolo allacciarsi i lacci così (Starnone 2019).

La distanza editoriale che intercorre tra le due immagini è di venticinque anni, eppure si ritrova una linearità tra i due eventi, grazie anche all'uso degli aggettivi *buffo* e *ridicolo* che connotano indubbiamente l'azione e la presentano come un'anomalia, un particolare che non passa inosservato. Nel *Salto con le aste* la scena è a metà tra il fantastico e il surreale, sospesa nella rappresentazione di un duello immaginario tra la bambina Matilde e il temibile signor Ottavio – impersonato dal protagonista del libro. Dopo aver ricevuto immaginarie coltellate dal giovane Ernesto, lasciato a sgocciolare sangue contro un muro, Deborah, la studentessa fidanzata di Ernesto, deride l'accollato e ne depotenzia la spaventosità agli occhi di Matilde mostrando il modo buffo in cui le scarpe erano allacciate. In *Lacci*, invece, la situazione è molto diversa: in questo caso, come nel *Salto con le aste*, in scena ci sono un adulto e più bambini; l'adulto è la figura che viene messa in ridicolo ed esposta a causa delle proprie stranezze: è proprio la continuità semantica che avvicina i due quadri più di quanto non faccia l'azione in sé. Il rapporto interrotto tra generazioni, quella dei padri e quella dei figli, pare essere alla base del modo ridicolo di allacciare le scarpe del padre, figura fuori tempo e incomprensibile. La derisione bambinesca della prima scena, però, cerca un completamento nella seconda: la richiesta della figlia maggiore di imparare, di potersi inserire in un processo evolutivo che non nega ma comprende il padre è una specie di realizzazione emotiva, di superamento di un ostacolo di comunicazione e comprensione tra genitori e figli; superamento, appunto, ad opera dei bambini e non dell'adulto, che sia nel primo che nel secondo esempio reagisce passivamente, confermando l'immobilità esistenziale di tutti i personaggi del *corpus* non più bambini.

Il verde iperonimo

Si rincorrono nel *corpus* immagini di madri che potrebbero far riferimento a un unico archetipo – a una madre vera – identificata da una vestaglia verde. Sia che si tratti di una madre viva, sia che ci si riferisca invece a un fantasma che abita nella memoria del narratore. Sono state raccolte qui tutte le occorrenze in cui una figura di donna appare sulla scena indossando una veste verde.

- *Eccesso di zelo*: Quando sollevai lo sguardo, vidi mia madre che passeggiava sul cornicione della palazzina di fronte. Aveva la sua vecchia vestaglia verde e non era contenta. Le nuvole poggiavano nere sui pini e i palazzi. Pioveva (Starnone 1993).

- *Denti*: «Fai sentire» disse mia madre all'improvviso inserendomi un dito tra i denti; poi esclamò ahi come se glielo avessi staccato. La vidi per un attimo dentro una vestaglia larga e spiegazzata di colore verde; ma non tutta: una parte del corpo – la spalla, la gamba sinistra fino all'inguine – era sguosciata via in sottoveste azzurra e oscillava, appesa al cancello di Gullo, come se stesse sul balcone ad asciugare (Starnone 1994).
- *Via Gemito*: Lei aveva questa capacità. Dopo la sua morte, per un po' l'avevo vista dappertutto. Una volta camminava persino in cima a un palazzo, su un cornicione, con la sua vestaglia verde. Di lì faceva smorfie di sofferenza. Chiusi gli occhi, li riaprii, mi incamminai per via Paisiello (Starnone 2000).
- *Labilità*: La volta, infine, che erano passati gli anni, vivevo a Roma, ormai, non più a Napoli, e uscii di casa, era mattina presto, e sollevai lo sguardo e la vidi che passeggiava sul cornicione della palazzina di fronte, aveva la sua vecchia vestaglia verde, non era contenta, le nuvole poggiavano nere sui pini e i palazzi (Starnone 2005).
- *Prima esecuzione*: Nascosi la pistola e la foto in una tasca dell'accappatoio che tenevo proprio di lato alla cabina della doccia. Mi sembrò un posto sicuro: chi mai andrebbe a frugare nella tasca di un accappatoio verde stinto? (Starnone 2007).
- *Spavento*: Mi sistemai su una panca. Presto nell'ambiente illuminato fiocamente, nell'aria pesante di malattia e cera bruciata, non restò che il ronzio fastidioso di un condizionatore e il mormorio di un'ombra di donna che girava nervosamente per la cappella lanciando baci a immagini sacre, segnandosi di continuo con l'acqua santa. È il suo modo di sedarsi, pensai, visto che i sedativi chimici sono palesemente insufficienti ed essendo femmina non ha nemmeno la possibilità di identificarsi a pieno coi tormenti del crocifisso, maschio. Aveva una vestaglia verde su un magro sorretto da gambe sottilissime, e a ogni passo pareva prossima a perdere le pantofole. Che disagio, che ansia vederla così: il corpo offeso, l'anima che smotta sempre più in angoscia. A che serve la resurrezione, è solo uno spavento in più. Serve casomai una buona morte definitiva, corpo e anima, corpo-anima. Tornai a guardare il Cristo in croce, la donna che sbaciucchiava di tutto. Fedeli, dicono i preti. Pazienti, dicono i medici. Riesaminai Tosca. Pietro si rifiuta di essere paziente, non vuole essere fedele. Vuole, ora che sente la malattia mortale in arrivo, imparare a morire senza troppo dolore, galleggiando su relitti di piacere. Signora – dissi a bassa voce per rispetto al luogo sacro, – lasci stare, venga via, non faccia così. Ma la donna nemmeno mi senti e seguitò coi suoi riti frenetici (Starnone 2009).
- *Lacci*: Tutto qui, niente di più, niente di meno. Sono passati pochi minuti e Vanda è venuta fuori dalla cucina con un grembiule verde che le arriva quasi ai piedi. Ha aperto la scatola, ha attaccato alla presa l'alimentatore, ha controllato che il generatore funzionasse (Starnone 2014).

Quanto si nota dalla collezione di occorrenze è che l'immagine della donna con la vestaglia compaia nei romanzi sia manifestandosi in quanto madre del nar-

ratore, sia, come capita in *Spavento*, in quanto figurina estemporanea, quasi come un cameo cinematografico, un *easter egg*³. La donna che si aggira per l'ospedale non è la madre del protagonista di *Spavento*, e la sua presenza sembra inspiegabile, come, del resto, appare sibillino il pensiero «Che disagio, che ansia vederla così: il corpo offeso, l'anima che smotta sempre più in angoscia. A che serve la resurrezione, è solo uno spavento in più. Serve casomai una buona morte definitiva, corpo e anima, corpo-anima» (Starnone 2009, 184). Se però ipotizziamo che la donna che cammina per l'ospedale sia il fantasma della madre che non riesce a lasciare la letteratura di Starnone, allora il pensiero sulla morte e sulla resurrezione (intesa qui come un modo qualunque per tornare tra i vivi) acquisisce significato e diventa una considerazione sulla difficoltà del narratore di lasciar andare immagini di infanzia, che con il tempo invecchiano, si rovinano, quasi come se la memoria non fosse un modo per preservare, cristallizzare qualcosa, ma l'occasione per permettere al ricordo di subire le conseguenze del tempo che subisce la materia.

In *Labilità*, invece, la questione della vestaglia verde è decisamente più complessa. Tenendo presente che in questo romanzo il piano di realtà e quello del sogno/allucinazione si confondono spesso, smarginandosi, rientrano a pieno titolo nel repertorio ben più occorrenze di quelle inserite nell'elenco precedente, ovvero:

- a. Lui, nel suo angolo della grande stanza grigia, era in piedi di profilo, i pantaloni abbassati, e stava coprendo con un cappuccio giallastro il pesce lungo e teso ma così sottile che pareva un chiodo nero. Lei si era tirata su la gonna di un tailleur verdesmeraldo, aveva le mutandine bianche con laccetti ai lati che erano scivolote sotto le ginocchia e mostrava un fitto ciuffo di sassifraga fulva e luminosissima tra le gambe sottili (Starnone 2005, 90).
- b. Da dove viene la violenza. Lì, nella stanza fresca, di lato al balcone che dava sulla spiaggia abbagliante, sul mare, sulla schiena di Clara che leggeva al sole sdraiata sopra un asciugamano verde, cercai di mettere in parole come avevo cominciato a scoprire il bisogno di distruggere il corpo vivo di Silvestro (Starnone 2005, 105).
- c. Avevo appunto tra le dita un biglietto dell'autobus ridotto a un rotolino consunto dall'attrito di ore e dal sudore, quando vidi Nadia venire giù per una gradinata bianchissima con passo agile, saltellando, il corpo flessuoso, i seni liberi che rendevano viva la stoffa verde dell'abito leggero (Starnone 2005, 138).
- d. Mia madre era sdraiata sulla pancia, giovane, non più di trentacinque anni, aveva addosso una camicia da notte verdesmeraldo senza maniche, tutta aperta sulla schiena e annodata intorno al collo con un laccio a fiocco (Starnone 2005, 216).
- e. Dal corridoio mi arrivò il solito ticchettio di gatti che si inseguivano per il parquet. Poi si aprì la porta dello studio, comparve mia madre con la sua ca-

³ Il concetto di *easter egg* viene mutuato dall'informatica. Corrisponde a una specie di firma nascosta che inseriscono gli sviluppatori all'interno dei loro prodotti. Nella cultura di massa i fruitori di prodotti di intrattenimento vanno a caccia di *easter eggs* per dimostrare di far parte di un pubblico d'élite che riesce a comprendere un'opera nelle sue strutture più profonde. Si parla di *easter eggs* soprattutto in ambito videogiochi e serie tv.

- miciola verdesmeraldo, graziosa ma sicuramente inadatta alla stagione fredda (Starnone 2005, 217).
- f. Sollevò la gamba destra, poggiò il piede nudo sul legno della sedia. Mi accorsi solo allora che dalle dita dei piedi le uscivano unghie lunghe ad artiglio, così lunghe che le punte si erano incurvate come una capsula protettiva della pelle. Chinò in avanti il busto stretto nella camicia verdesmeraldo, rivolse gli occhi foschi d'orientale alla caviglia nuda e protese il braccio destro, la mano munita di rasoio, con un movimento che riconobbi subito. La lama corse leggera sulla pelle radendo la peluria nera (Starnone 2005, 219).
- g. Le fissai l'ascella nerissima sopra il verdesmeraldo della camicia, una fossa profonda nella carne. Poi mio padre la chiamò dall'altra stanza, lo fece con la sua voce esigente (Starnone 2005, 221).
- h. La volta, infine, che erano passati gli anni, vivevo a Roma, ormai, non più a Napoli, e uscii di casa, era mattina presto, e sollevai lo sguardo e la vidi che passeggiava sul cornicione della palazzina di fronte, aveva la sua vecchia vestaglia verde, non era contenta, le nuvole poggiavano nere sui pini e i palazzi (Starnone 2005, 249).
- i. Nadia ne uscì raggiante, i capelli sciolti, un festoso vestito verde scuro a fiorellini gialli. Mi abbracciò, la tirai in casa per paura che i vicini ci vedessero dallo spioncino (Starnone 2005, 164).
- l. Aveva un vestito aderente che saliva a bustino sul corpetto verde con righe brune. Era curatissima, voleva assomigliare a Veronique Passani, la seconda moglie di Gregory Peck. Attraversò la stanza e solcò in fretta il corridoio verso l'ingresso, dicendo in dialetto: «Non hai sentito il campanello?».
- m. «Uscirò con l'arma di Severo,» le anticipai, «forse anche col tuo rasoio chiuso in una custodia verde, e cercherò strada per strada chi confonde la politica con l'orrore e gli taglierò o gli taglierò la gola» (Starnone 2005, 290).

Sono undici le occasioni in cui il colore verde compare in *Labilità* in contesti diversi da scene di tipo naturalistico, connotando capi di abbigliamento femminili, ma anche oggetti, come per esempio un asciugamano e una custodia. A prescindere da cosa sia verde/verde scuro/verdesmeraldo, il colore si associa a immagini che richiamano la figura della madre, la figura dell'amante e anche un'idea di violenza. Infatti se a essere verde è la vestaglia del fantasma di Rusinè, lo sono anche i vestiti di Nadia, lo è il tailleur dell'amante di Kafka, lo è pure la custodia dell'arma di Severo. Partendo quindi dalla vestaglia verde materna, la connotazione del colore è di volta in volta erotica o violenta: erotica perché fa riferimento sia a una madre giovane, ancora nel pieno delle forze, sensuale, e perché diventa il colore indossato dalle amanti; violenta quando si associa, come nelle citazioni *b* e *m* consciamente o inconsciamente a delle azioni violente. Nella citazione *m*, la custodia dell'arma è verde e l'arma serve a uccidere Silvestro, la scena è una promessa di aggressione di tipo violento; invece, pagine prima, cioè nella frase citata in *b*, la violenza è la cornice sfumata di un momento di intimità tra i due coniugi. L'attacco sospeso *Da dove viene la violenza* segue un ricordo d'infanzia che vede protagonisti oltre al narratore anche Sandra e Silvestro, l'amico/nemico di infan-

zia. Dopo la truffa dello sgorbio del Boniperti, Silvestro reagisce alla presa in giro inseguendo il giovane Mimì e lanciandogli sassi. L'aggressività di Silvestro, però, non è il fulcro del pensiero, è solo l'occasione: il bisogno che nasce in Domenico dopo aver richiamato alla mente l'episodio è quello di indagare, attraverso la scrittura, l'origine del suo desiderio di violenza nei confronti del bambino e probabilmente non è un caso che l'unico attributo presente nel periodo sia proprio il verde dell'asciugamano su cui l'inconsapevole Clara è stesa. Si può pensare che l'asciugamano sia una traccia? Ci sono indizi che portano a credere di sì, che non sia casuale la presenza del colore normalmente associato alle vesti della madre in una situazione diversa, per esempio si può far riferimento alla libera associazione freudiana che interverrebbe per spiegare come mai proprio in una situazione intima, a basso tasso di trauma, il narratore senta una spinta che muove verso l'indagine dell'origine della violenza. La linea di continuità ideale tra la madre e l'amante si conferma individuando altri punti interessanti in *Labilità*:

poi s'era addormentata e anche io mi ero addormentato sul lettino di lato al suo, una giusta distanza, e tuttavia me l'ero sentita stretta accanto e mi ero svegliato bagnato ma senza repulsione, perché avevo accettato senza scandalo quello che mi era accaduto nella testa [...] il futuro ci è ignoto, figlio mio, e finché non si rivela è meglio vivere come si può, prendendo ciò che capita, senza temere, perché è cosa comune nei sogni degli esseri umani cercare la vagina della madre, una parvenza di vulva, una menzogna di coito, un imbroglio del sonno a cui non bisogna dare troppo credito, se si vuole vivere tranquilli (Starnone 2005, 218).

Tuttavia questa continuità madre-amante-violenza può essere ridotta al binomio amore-violenza, e tornando di nuovo al testo:

Tormentiamo, asserviamo, adoriamo, uccidiamo, amiamo corpi vivi che usiamo come fantocci remissivi e complici, posti tra noi e altro, un altro sfuggente che non si lascia tormentare, asservire, adorare, uccidere, amare come vorremmo i pupazzi che siamo, anche nel gioco d'amore (Starnone 2005, 125).

La traccia verde prosegue anche al di fuori di *Labilità*, tenendo come discrimine per la raccolta di occorrenze i casi in cui il verde faccia parte di una descrizione per esempio ambientale e anche, in maniera più estesa, di tutto ciò che non può che essere verde. Restano un collant verde scuro e un tailleur dello stesso colore⁴ appartenenti a due diverse donne e un'inferriata che nasconde il corpo di una giovane studentessa⁵ in *Autobiografia erotica*, per proseguire sulla pista dell'eroticismo. Mentre per quanto riguarda quella della violenza, notevole è un momento di *Scherzetto* in cui il nipote Mario impone una penna verde al nonno

⁴ «Le passò lo sguardo sul seno, sulle ginocchia strette in un collant verde scuro, e gli piacquero le sue labbra sull'orlo del bicchiere, il tremito della gola che mandava giù un sorso di vino».

⁵ «simulazione che però non impedisce di sentire davvero la pelle giovane, la carne elastica segnata dalle sbarre di ferro verniciate di verde. La nudità di questa studentessa copre, tiene caldi, e insieme suggerisce il freddo, il fastidio del ferro contro la pelle, la noia delle mosche, delle zanzare».

per firmare un disegno. La firma in verde, più coerente, a detta dello stesso protagonista, lo trascina in un desiderio di distruzione⁶. Seguire un colore e attribuirgli un significato qualunque è chiaramente un azzardo interpretativo, una costruzione di un sovrasenso assolutamente non necessario, eppure, spostando l'attenzione anche su *Prima esecuzione*, la tinta torna presente in scene importanti:

Nascosi la pistola e la foto in una tasca dell'accappatoio che tenevo proprio di lato alla cabina della doccia. Mi sembrò un posto sicuro: chi mai andrebbe a frugare nella tasca di un accappatoio verde stinto? (Starnone 2007)

C'è un'arma, come in *Labilità*, nascosta stavolta in un accappatoio di un verde «stinto»; non per aggiungere anche il carico della sfumatura, ma forse il verde stinto richiama inconsciamente qualcos'altro? Poco dopo lo sguardo del narratore ritorna sull'accappatoio e ritorna sul colore, provando un immediato senso di fastidio proprio al solo pensiero del verde, scelto da Carla anni prima, anche per sé⁷. Sempre in *Prima esecuzione*, oltre alla precedente traccia pseudoerotica che rimanda a Carla, ci sono altri due momenti in cui il verde diventa un tratto predominante della scena e si associa a qualcosa di violento. Il primo è un ricordo di infanzia, nonna e nipote si trovano in cucina e il giovane Domenico deve per la prima volta tagliare la testa ai capitoni e pulirli; riesce a portare a termine l'operazione provando orrore e reagendo con violenza ai tentativi di fuga dei pesci⁸; il primo a cui riesce a tagliare la testa ha il corpo verdastrò. Il secondo, invece, è un episodio della maturità che richiama sicuramente l'esperienza infantile per ammissione stessa del narratore; tra i dati più rilevanti oltre all'associazione con il ricordo del capitone si segnala l'assenza del rosso del sangue, sostituito proprio dal verdastrò. La violenza della scena, che si potrebbe definire *un po' pulp*, non si realizza con uno spargimento di sangue rosso, ma con una minaccia verdastra e l'urgenza di separare la testa del collo, relitto di ricordo:

Ma questo mi obbligava ad assistere alla vita che scivolava via, alla morte lenta che avevo avviato. Cominciai a sentire la smania di finirla, la gallina stava lordando di una melma verdastra il marmo. [...] La bestia si dimenò con le zampe legate, agitò la testa, la cresta, perse altra poltiglia verdastra, chiuse e aprì l'occhio

⁶ «Mi stavo accingendo a firmare il suo disegno con lo stesso pennarello, quando mi bloccò, disse: non con il rosso, col verde. Firmai *nonno* col verde, aveva ragione, era più coerente con gli altri colori. Ma intanto l'umiliazione stava montando dal fondo della testa. Mi sembrò un sentimento intollerabile e per liberarmene esclamai: adesso che il gioco è finito, distruggiamo tutto».

⁷ Feci la doccia, nello specchio vidi un corpo consumato, mi nascosi in fretta nell'accappatoio. Trovai per la prima volta fastidioso il verde stinto della stoffa spugnosa, lo aveva scelto Carla anni fa, lo stesso colore per me e per lei.

⁸ Allora con un gesto rabbioso ne schiacciai uno poco sotto la testa, col palmo aperto, contro il fondo del lavandino, come se volessi punire non lui, ma me che non facevo il mio dovere. Poi lo artigliai, lo tirai su guizzante, frustai l'aria col suo corpo vivo, verdastrò, lo sbattei sul ripiano del lavandino, un colpo violento, e cercai di fissarlo contro la pietra per incidergli la carne con la lama del coltello. Devo tagliargli la testa, pensai col cuore che mi faceva male in petto, e affondai il coltello.

terrorizzato. Urlò, un vero terribile urlo che mi travolse. Basta basta basta, cominciai a segarle il collo. Come mi era successo anni prima col capitone, sentii l'urgenza di separare il corpo dal capo.

Non è casuale che ci sia un'associazione verde-rosso: già in *Fuori registro* c'è prima di uno slittamento semantico in cui il verde inizia a contenere anche il rosso, una citazione pascoliana – storpiata – di *Pianto antico*. Proprio il verde melograno è il colore che viene ripetuto più volte, fino a quando il narratore non decide di scomporre l'immagine:

quel verde melograno che situavo sopra il crocefisso appeso alla parete insieme a un ramoscello polveroso d'olivo della Pasqua passata, non rinverdisce or ora come rinverdiva allora.

E un altro verde che, anche se si scrive allo stesso modo, allo stesso modo non me lo sgrano più nella testa, contratto dall'ansia, come se fosse un colore sgranocchiabile, fatto di chicchi rossi chiusi in una rigida camicia giallina di sapore amarognolo. Nessun verde assomiglia più a quel verde commestibile e terrorizzato - colore dell'Italia quando grattai via il pastello rosso e passai diligentemente a quello verde - da pronunciare sotto gli occhi della maestra arcigna.

È forse questo l'episodio primitivo in cui Starnone (l'io di Starnone che di volta in volta racconta) associa inconsciamente più significati a un solo significante? Se fosse così, allora, il verde iperonimo troverebbe sicuramente una sua ragion d'essere negli usi estesi che si incontrano successivamente, tra cui l'utilizzo, tanto in *Fuori registro* quanto in *Ex cattedra*, del verde come marca emotiva e del verde invisibile per definire l'aria di marzo⁹.

Per concludere, anche a proposito del verde iperonimo ci sarebbe una controprova del fatto che *Via Gemito* sia un caso particolare del *corpus* di Starnone e non l'ur-romanzo: in una scena in cui Federi cerca di tagliare la testa a un pollo che viene descritto in modo iperrealistico senza alcuna traccia del verdastro trovato altrove (cresta rossa, nero sangue)¹⁰ – scena che sicuramente può esse-

⁹ Fuori registro: 1. Forse La luce di marzo è verde come quando la vista si appanna per un malore. 2. Marzo sta per finire, ma la luce è sempre più verde. 3. Resta nell'ombra soltanto Alessia, che però è verde per sua natura o forse per lo scontento di portare il nome che ha. *Ex Cattedra*: 1. a non appena ha aperto la porta ha gridato; *aaaaah!*, perché la collega Serino Maria Teresa era lì, verde, che si lavava le mani nell'orinatoio per maschi. 2. Un folto gruppo di allieve circonda invece con espressione da funerale Martinelli Stefy avvinta al termosifone bollente, la faccia sul verde tipo formica del banco. 3. Questi diventano verdi, fanno lo stomaco gonfio a forza di panini al tonno e coca cola, per l'assidua permanenza a scuola assumono stabilmente il tanfo di piedi sporchi, gesso e fiati delle aule.

¹⁰ «O lo afferrerà per il collo e agirà come ha agito solo due mesi fa, quando, perché la moglie potesse bere un brodo rinforzante dopo le fatiche del parto, è andato a comprare un pollo vivo e poi ha cercato di ucciderlo con un coltello, ma la bestia si dimenava con l'occhio sbarato e agitava la cresta rossa e contraeva le zampe gialle e si spennazzava per lo sforzo di liberarsi, e lui, il padre nell'esercizio delle sue funzioni sacrificali, era bianco come un morto ma cercava ugualmente di seargli il collo facendo sgocciolare il nero sangue nel lavandino di pietra, e poiché non ci riusciva, lasciava cadere il coltello con una smorfia di ribrezzo, come

re sovrapposta a quella di *Labilità*, in cui però Domenico è sostituito dal padre. I piani sono diversi: l'immagine archetipica di riferimento, quella che conserva le connotazioni più realistiche, esclusivamente fattuale e neanche in misura minima metaforica, è quella a cui Domenico assiste da bambino. L'immagine, invece, riproposta e farcita di significati è quella del pollo di *Labilità*. Una linea unica di violenza unisce così tre generazioni: la nonna, il padre, l'io narrante.

Il salto dalla finestra

Un'altra immagine che sembra far parte di un repertorio di ricordi infantili è quella del salto dalla finestra. In ordine cronologico, la prima comparsa¹¹ del salto dalla finestra, o per meglio dire il tentativo di, è già nel *Salto con le aste*, dove la bambina Matilde, dopo un lungo e silenzioso allenamento in compagnia dell'amichetto Camilli¹² si posiziona sulla finestra del bagno, pronta a saltare:

- Come sei bella, – mi complimento.
- Sono la principessa di Salerno che ha messo l'abito della fata.
- Vieni giù, per favore. Fa no con la testa.
- Gli salteremo addosso, – dice.

[...]

Cristina ci spinge da parte e tende a sua volta le braccia per afferrarla, convinta di averle così lunghe da poterla prendere restando ferma. Poi finalmente si muove e tira via la figlia dal davanzale con fatica, come se fosse incollata al marmo (Starnone 1989).

È però in *Confidenza* che la scena viene ben contestualizzata e riportata a una probabile esperienza infantile:

Intorno ai sette o otto anni ero stato spesso sul punto di saltare dalla finestra. [...] Io mi chiudevo nel bagno, mi sporgevo sul davanzale stretto – nei momenti di massima determinazione, addirittura mi ci sedevo con le gambe penzoloni – e guardavo in alto il cielo [...]. Con tutta probabilità ero un bambino infelice, anzi lo ero di sicuro, ma escludo di aver mai voluto in tutta consapevolezza morire. Al contrario ero certo che se fossi saltato di sotto non mi sarei fatto assolutamente

se gli fosse scappato casualmente di mano, e il pollo si liberava e sprizzava sangue dal collo e scappava ora correndo ora volando ora tornando a correre per la casa».

¹¹ «Prima dei salti dalla finestra ci sono stati almeno due tentativi di salti non realizzati, il primo in apertura della Retta via: [...] volentieri mi sarei esposto a [...] un salto oltre l'abisso, p. 7; nel racconto Otto con della raccolta La retta via: il 12 agosto del 1995 sono salito in cima a un trampolino, incalzato e preceduto da ragazzi con trent'anni di meno. Ho raggiunto l'estremità, mi sono affacciato su una piscina gremita, ho fatto anche mezzo saltello per sentire la tavola che si fletteva e oscillava, ho allargato le braccia. Dentro mi sentivo il tuffatore. Poi non mi sono tuffato» (Starnone 1996, 25).

¹² «– È sicuro. Saltiamo.
– Saltiamo? – sobbalzo io, e comincio a leggere più velocemente. Sì, è proprio così: Matilde sta macchinando da un pezzo di saltare dal primo piano insieme a Federico Camilli».

niente, nemmeno un osso rotto, e anzi il salto mi avrebbe causato un grandissimo piacere. Tuttavia, pur essendo stato mille volte sul punto di lanciarmi, non lo feci mai. A farmi desistere, credo, fu un'incongruenza: la certezza assoluta dell'invulnerabilità conviveva, nella mia testa, con la certezza altrettanto assoluta che, se si fosse spalancata all'improvviso la porta del bagno e qualcuno per gioco mi avesse dato uno spintone mentre sedevo sul davanzale, l'impresa avrebbe perso il suo incanto, sarei precipitato di sotto e sarei morto (Starnone 2019).

Si evidenziano anche qui una serie di costanti e varianti: la costante principale è che il soggetto del salto è sempre un bambino, e che il luogo deputato al salto sia la finestra del bagno. Varia, d'altra parte, il punto di vista. Nel *Salto con le aste* Matilde è la figlia dell'io narrante, in *Confidenza*, invece, il racconto è in prima persona e la questione del salto è un fatto privato che non coinvolge attori esterni, anzi, viene paventata una possibile intrusione. Il salto viene scomposto nelle sue caratteristiche minime e rimodellato per essere adattato alle circostanze narrative di riferimento; andando oltre l'ordine cronologico di pubblicazione dei romanzi, è chiaro che il primo salto sia quello di Starnone-bambino, di cui si ha già traccia anche in *Via Gemito*: «Lo facevo soprattutto io, quel gioco del salto dall'armadio: allora, nei primi mesi del 1948, gli altri due miei fratelli erano troppo piccoli per riuscirci». Nel 1948 Starnone ha cinque anni, il salto dall'armadio è un gioco e una sfida con cui può misurarsi facilmente; nel paragrafo riportato direttamente da *Confidenza*, invece, l'età dell'io-saltante è di circa sette o otto anni, idealmente perciò dovremmo essere nel 1950-1951, ma lo stesso ricordo di *Via Gemito* si trova raccontato in *Fare scene*, del 2010, in cui l'età è la stessa dichiarata in *Via Gemito*, mentre la dinamica pare esattamente quella di *Confidenza*¹³. La spinta a saltare, cioè a riuscire nell'impresa, era dovuta da una cieca fiducia nell'assenza di un rischio effettivo fisico tale da mettere in pericolo di vita il bambino. Anzi: l'unico ostacolo all'immortalità del corpo è rappresentato dal terrore paralizzante che qualcuno entrando in bagno potesse scoprirlo, interrompere l'incanto e condannarlo così a morte certa. L'idea di salto e di seduzione che il salto nel vuoto esercita nei confronti dell'io si ritrova, sorprendentemente, anche in appendice a *Scherzetto*, negli appunti del *Giocatore giulivo*:

Spencer ne ha terrore, sospetta che l'altro sia dietro una porta chiusa che invece dovrebbe essere aperta, e pur di evitare il confronto, apre una finestra al quarto piano, è pronto a saltare. Sempre più spesso la via per salvarci da noi stessi è l'abisso¹⁴.

¹³ *Fare scene*: «io per qualche tempo ho perfino progettato di lanciarmi dal davanzale della finestra di casa, al secondo piano, e prendere quota ruotando forsennatamente il braccio. Una volta mi sono seduto sul davanzale con le gambe penzoloni, ero sicurissimo di farcela. Poi non so perché ho rinunciato».

¹⁴ Negli appunti si fa riferimento a un racconto di Henry James che in Italia si trova pubblicato per Einaudi in *Racconti di fantasmi*, dal titolo *l'Angolo prediletto*. Il protagonista di quello che tra i racconti di James è certamente tra i più autobiografici, è costretto a un incontro forzato con un suo alter-ego mostruoso. Nel racconto lo *spannung* viene raggiunto quando Spencer

Il protagonista del racconto di James, Spencer, ha trovato come funzionale *exit strategy* per il confronto con sé stesso, o con una parte di sé stesso, saltare e sfraccellarsi al suolo per evitare la vergogna di una scoperta scomoda. Per quanto io non sia del tutto convinta che il salto di Matilde dalla finestra del bagno abbia le stesse ragioni, cioè la fuga dalla realtà, il racconto di James è ben collegato, invece, non solo al salto dalla finestra ma soprattutto al tema della vergogna che alimenta l'intreccio narrativo di *Confidenza*: essere svelati per la loro vera natura è il terrore dei due protagonisti che passano la vita a scappare e proteggersi, fino al finale-non finale in cui, con il fiato sospeso, la narrazione si interrompe e la sorte della reputazione (la possibilità dell'ignominia) è come nell'esperimento del gatto di Schrödinger, sia definita che no. Il discorso di Teresa è la paura di Pietro che la porta del bagno si apra e riveli la realtà, impedendogli di continuare a credersi immortale.

La Signora Tip-Top

Si passa ora alla presentazione di due figure, una è quella della signora TipTop, l'altra, invece, quella della bambina di Milano. Va fatta una distinzione iniziale tra le due: la prima è certamente un riferimento a un personaggio che ha abitato non solo i ricordi, su cui capacita manchi la garanzia di realtà, ma anche la vita di Starnone, il cui significato nel tempo resta sempre coerente. Possiamo perciò definirla un personaggio lineare con due livelli di interpretazione: uno che diventa repertorio narrativo e l'altro metaforico che resta, invece, come metafora delle emozioni provate dallo scrittore, confermando l'ipotesi che l'importanza dell'esperienza non sia mai un dato oggettivo ma il risultato soggettivo di un modo personale di elaborarla. La signora TipTop è esteticamente il contrario delle donne napoletane da cui Starnone è circondato a partire dalla prima infanzia e presenta, infatti, tratti nordici tipici anche come si dirà poco oltre, di uno standard di bellezza quasi stilnovista, che consiste nei canonici capelli biondi e occhi azzurri. Il riferimento estetico viene ovviamente da un ricordo di infanzia di cui si parla in *Autobiografia erotica* a cui il narratore attribuisce il ruolo di immagine originale del desiderio erotico:

Le parlò del fascino che avevano esercitato su di lui le donne del nord, sempre, fin da piccolo. Le raccontò di una signora slava, amica di sua madre, che si chiamava la signora Tiptop, gli pareva meravigliosa (Starnone 2011, 80).

si rende conto che se avesse trovato la porta aperta, e quindi avesse avuto la certezza che la sua versione mostruosa fosse di nuovo padrona della casa, non avrebbe avuto altra scelta che buttarsi in strada. «Chi l'avrebbe coperto di vergogna (poiché il colmo dell'ignominia era per lui la vergogna) si trovava nuovamente in libertà e padrone del luogo; e l'azione a cui l'avrebbe condotto incombeva cupa e torva dinanzi ai suoi occhi. Si sarebbe diretto verso la finestra che aveva lasciato aperta e da quella finestra - ci fossero o no la lunga scala a pioli e la fune sospesa - egli vedeva se stesso incontrollabilmente insanamente fatalmente buttarsi in strada.» Il tema della vergogna e della paura dello smascheramento è ben presente in Starnone, sia a livello autobiografico che finzionale: la prima vergogna è rappresentata dalla lingua di Napoli, la seconda è il senso di terrore che aleggia in *Confidenza* all'idea che i segreti dei deuteragonisti vengano svelati pubblicamente.

La bellezza nordica risalta proprio per opposizione alla figura materna¹⁵, e sempre in *Autobiografia* si trovano le parole di una zia ad Ari «la mamma non è femmina» che separano la donna/madre dalla donna/amante grazie ai connotati estetici differenti dallo standard partenopeo, e grazie alla carica erotica in quanto semplice donna e non anche madre che può esercitare nei confronti di Mimì. La figura occupa due posti diversi nel romanzo, viene nominata la prima volta nel capitolo sull'amica di Ferrara e ripresa in un secondo momento in *La bella compagnia delle donne*. La prima apparizione fa parte di un elenco di figure rilevanti che Ari consegna oralmente a Mariella con l'intento di costruire un catalogo dei riferimenti erotici della sua vita. Nella seconda apparizione, proprio il carattere di figura erotica viene approfondito; l'amica della madre è una donna che esercita molto fascino sul piccolo Mimì, lo bacia, lo inebria di odori e profumi, si siede al tavolo consegnando alla memoria del bambino l'immagine seduttiva del piede seminudo che dondola sotto il tavolo con il sandalo appeso alle dita, che occuperà per sempre l'immaginario erotico-sentimentale di Ari-Domenico. Prima della comparsa in *Autobiografia*, c'è traccia del personaggio della signora TipTop anche in *Via Gemito*; l'amica slava della madre viene coinvolta in un progetto imprenditoriale gestito da Federi, che puntava ad aprire un negozio di sartoria di buon livello. L'operazione di miglioramento della sartoria TipTop prevedeva un preliminare cambio di nome che sottolineasse il carattere e l'ambizione internazionale del progetto¹⁶, a cui però Federi è costretto a rinunciare per via dei costi troppo elevati. È così che l'idea di aprire il Lady's Fashion naufraga: «Quella boutique, anzi, non ebbe nessuna fortuna» (Starnone 2000). In *Denti*, primo romanzo in cui il personaggio si manifesta, la signora dal nome di «cavalla leggermente claudicante» è rumorosa e canticchia canzoni in lingua straniera, accompagnando il canto con l'oscillazione del piede¹⁷. Sempre in *Denti* compare un lungo elenco di personaggi che affollano la testa del narratore, sono sia persone reali che personaggi della letteratura, la signora TipTop viene inclusa nell'elenco e fa compagnia tanto a madre e padre, quanto al personaggio tolstojano di Pierre Bezuchov in una frenesia in cui «tutto si scriveva e si leggeva in modo molto appassionante» (Starnone 1994) frase sibillina che fa pensare che la realtà non esista solo di per sé, ma soprattutto esista per essere trasformata in letteratura. Insomma, che faccia parte di un autentico ricordo

¹⁵ In *Fare scene* lo scrittore guarda una foto di famiglia in cui la madre gli appare elegante e seducente «che non ha nulla della giovane donna affaticata, com'è in ogni mia memoria infantile» (Starnone 2010).

¹⁶ «Il negozio della signora slava, tanto per cominciare, propose di ribattezzarlo «Lady's Fashion» (in origine si chiamava «Tip Top»), perché - diceva alle due donne - dobbiamo pensare in grande, dobbiamo puntare alla dimensione internazionale».

¹⁷ «La signora si chiamava Tiptòp, almeno così era scritto sul negozio dove le camicette poi le rivendeva: nome da cavalla lievemente claudicante, altro suono dotato più di magia che di senno. Era rumorosa e scomposta. Canticchiava canzoni in lingua straniera e faceva oscillare le gambe avanti e indietro sicché, mentre le forbici facevano trock trock, il tavolo a quel dondolio reagiva con ze-è ze-è».

autobiografico o meno, la signora TipTop è la prima donna che Mimi/Ari può desiderare e da cui può sentirsi sedotto. La scoperta dell'esistenza del sesso si accompagna anche alla consapevolezza che il desiderio originale non sia completamente narrabile, che ci sia un punto di mistero in certi ricordi così carichi di vitalità da renderli non adatti alla letteratura, secondo Starnone indicibili a causa dell'innocenza con cui il bambino vi si è avvicinato. Il tassello di comprensione mancante¹⁸, come per esempio la voce della signora TipTop che non rimane nella memoria dello scrittore¹⁹ fa parte di ciò che è necessario perdere della memoria per poter trasformare il ricordo in scrittura. Tuttavia non sembra possibile fidarsi ciecamente della memoria e non è mai certo che la realtà ricordata corrisponda alla realtà effettiva, senza che questo determini una minore nitidezza nel pensiero di chi scrive. L'episodio correlato a questa riflessione è una lunga parentesi in *Autobiografia erotica* in cui al narratore pare di ricordare di essere stato accompagnato in bagno da lei – ma il ricordo sembra incoerente con la realtà: a cinque anni Ari sarebbe già dovuto essere in grado di andare in bagno da solo; tuttavia il ricordo si interrompe con i pantaloncini abbassati di Ari e la signora TipTop che si siede davanti al bambino per urinare. Non ci sono rumori nel ricordo – ma anche prima: la voce della signora TipTop non è stata registrata dalla memoria, non c'è abbastanza materiale per poter dire se la ricostruzione sia plausibile o totalmente inventata, i buchi di ricostruzione lasciano credere che la difficoltà sia dovuta al fatto che non si è più in grado di stabilire con certezza se il ricordo sia di un fatto o di un sogno. La conclusione, però, è che nonostante sia impossibile stabilire l'origine di un'immagine che ossessiona lo scrittore, quell'«Immagine vera o falsa che sia, è qui».

La bambina di Milano

Fino ad ora sono state presentate delle situazioni archetipiche che si ripetono a distanza di anni in più opere di Starnone. In questo paragrafo, però, verrà presentata la figura più problematica e interessante del repertorio e si tenterà di darle un posto di rilievo all'interno di questo studio, cercando di rispettare la delicatezza con cui sistematicamente è stata inserita nei romanzi. La «scoperta» della bambina di Milano è stato il primo indizio inequivocabile che i testi di Starnone fossero legati da qualcosa di ben più profondo di un autobiografismo parzialmente mascherato e di una serie di temi ricorrenti, la prima motivazione per cui si è scelto di definire l'insieme di certe somiglianze intertestuali come un vero e proprio repertorio più che come semplice riferimento a un nucleo esterno di realtà malleabile. Per ricostruire la figura della bambina di Milano bisogna partire dalla fine, dall'ultimo romanzo breve che Starnone ha pubblicato nel 2021, in cui la presenza della bambina trasborda e si ritrova ad occupare

¹⁸ «Cosa rende quei momenti non veramente narrabili. Forse l'irriproducibilità di quel sapere senza sapere, capire senza capire» (Starnone 2011).

¹⁹ «Peccato che non mi ricordo né cosa diceva né il suono della sua voce».

tutto lo spazio narrativo a disposizione. Compare già a poche righe dall'inizio del racconto e viene immediatamente descritta per sommi capi da Mimì:

La cosa era cominciata in marzo, una domenica. Le mie finestre si trovavano al terzo piano, la bambina aveva un grande balcone con parapetto di pietra al secondo. Io ero infelice per costituzione, la bambina sicuramente no. Da me non batteva mai il sole, dalla bambina, mi pareva, sempre. Sul suo balcone c'erano molti fiori colorati, sul mio davanzale niente, al massimo lo straccio grigio che mia nonna appendeva al ferro filato dopo aver lavato il pavimento. Quella domenica cominciai a guardare il balcone, i fiori e la felicità della bambina, che aveva capelli nerissimi come Lilít, la moglie indiana di Tex Willer, un caubboi dei fumetti che piaceva a mio zio e anche a me (Starnone 2021, 4).

La bambina si contrappone nettamente a Mimì (lui infelice/lei no), ha i capelli nerissimi e porta le trecce:

Passai la mattinata alla finestra, morendo dalla voglia di buttar via me stesso e migrare tutto rifatto, bello, pulito, con dolci parole poetiche di sillabario, sul balcone là di sotto, dentro quelle voci e colori, e vivere per sempre con la bambina, e ogni tanto chiederle compíto: per favore, posso toccarti le trecce (Starnone 2021, 4).

La fontanella aveva un getto deciso, a piombo, un lungo ago bianco che si spuntava gorgogliando monotono, con una schiumata, in una vasca sporca di foglioline, pietrisco, cartacce. La bambina ne abbracciò delicatamente il corpo metallico, inclinò il busto, la testa. Non aveva le trecce – mi resi conto – come Lizzie, la sorella di Kit, protagonista del fumetto *Il Piccolo Sceriffo*, ma nemmeno i capelli sciolti come Flossie, che di Kit era la fidanzata. Qualcuno le aveva fatto un taglio corto, forse in vista dei primi caldi. Era tutta scura: i capelli, le sopracciglia, la pelle esposta al sole del balcone, le pupille. Ma quando aprì la bocca mostrò denti così bianchi, così ben modellati, che mi sono brillati nella memoria per tutta la vita. L'acqua le si spezzò sulle labbra, gocciolò per il mento, mentre mi fissava con occhi lunghi, forse maliziosi o forse solo incuriositi. Bevve per un tempo che mi sembrò un segno di gran sete, ma per quel che mi riguardava poteva bersi tutta l'acqua della fontanella, immobile, per sempre, tanto era bello guardarla (Starnone 2021, 55).

Mimì è rapito dalla visione della bambina, che viene paragonata alle figure di ragazze incontrate nei fumetti, e se ne innamora istantaneamente. Il ruolo che ricopre in *Vita mortale e immortale* è stato già analizzato nel paragrafo dedicato, ma l'ipotesi che si vuole presentare ora è che la bambina di Milano sia figura di altro in Starnone e che solo in questo racconto riesca a trovare una realizzazione definitiva. Fino ad ora l'intertestualità della bambina di Milano non è stata notata dai numerosi esegeti dello scrittore, pur avendo per l'opera tutta e per l'identità letteraria dello scrittore un'importanza sacra: da sola rappresenta sia l'infanzia che il racconto dell'infanzia²⁰ e incarna il modello di oggetto-d'

²⁰ Cfr. Capitolo 4.

amore (e di narrazione) perfetto; ma non solo: c'è la possibilità che l'immagine della bambina non sia solo letteraria, ma che sia più di un ricordo per lo scrittore, forse uno di quegli eventi che segnano il modo di percepire la vita e di intendere l'amore, e che la morte della bambina di Milano si associ anche alla morte della madre: due perdite irrimediabili di oggetti d'amore. È possibile rincorrere la bambina di Milano e cercarne tracce in opere precedenti, facendo ricorso allo stesso metodo di catalogazione che è stato usato fino a ora. Il primo scritto di Starnone da considerare è perciò *Il salto con le aste*, in cui Matilde viene descritta in un modo molto simile a quello utilizzato da Mimì in *Vita mortale e immortale*, paragonandola a una ballerina che piroetta su sé stessa²¹. Se fisicamente Matilde sembra richiamare la bambina di Milano, non si può dire lo stesso della relazione che la lega all'io narrante: al rapporto tra coetanei si sostituisce nel *Salto con le aste* il rapporto padre-figlia. Pochi anni dopo, in *Fuori registro*, accanto al giovane protagonista c'è «una bambina bruna, apparecchiata esattamente come la sposa» che non rivedrà mai più; perché questa comparsa sia rilevante è ben specificato più avanti²²: non corrisponde affatto all'ideale di bellezza inseguito dal piccolo protagonista, essendo esattamente l'opposto di Fiore, il compagno di classe amato dai «capelli molto biondi e occhi turchini»²³ – che oltretutto è fisicamente connotato come la Signora Tip-Top – con cui Mimì avrebbe voluto sposarsi. Prima dell'exploit di *Via Gemito* vive in Starnone una reticenza al racconto di sé senza filtri di invenzione che diventa un vero e proprio muro alzato tra l'esperienza e la scrittura, a meno che l'esperienza non sia quella scolastica e non sia *utile* a dimostrare qualcosa di socialmente rilevante: è un io che fa fatica a riconoscere sé stesso, si trova in continuazione a riprogrammarsi e a negare istanze interne in favore di un io più *narrabile*. Non stupisce, allora, che la *bambina bruna apparecchiata come la sposa* sia esattamente l'opposto di Fiore, e che Fiore sia la massima aspirazione estetica e romantica dell'io pre-viagemito, ma con una specificazione, cioè che l'opposizione assoluta di caratteristiche non serve a definire un modello di oggetto d'amore e quindi a generare due diversi riferimenti per la bambina amata, ma un soggetto amabile: Mimì aspira a una comunione assoluta con Fiore, una sovrapposizione perfettamente combaciante, in cui a definirsi è lo standard estetico e intellettuale di un bambino che an-

²¹ «La bambina si accorge di noi e ruota su se stessa con destrezza. Si muove come quando vuole farsi ammirare e aspetta che le diciamo come sei bella. Movenze da ballerina sulle punte, disegnate contro la parete dell'edificio di fronte. Ha indossato l'abito azzurro» (Starnone 1989).

²² «Durante il percorso, osservai a lungo la mia compagna col sospetto che ci stessi sposando anche noi: era bruna, paffuta, aveva sopracciglia nere e occhi neri. Non mi piaceva. Allora mi piaceva Fiore, che era di struggente bellezza, aveva capelli molto biondi e occhi turchini.» La descrizione di Fiore si avvicina molto più a quella della signora TipTop nominata nel paragrafo precedente, esempio di bellezza nordica.

²³ È giusto segnalare che in *Fuori registro* c'è un'altra bambina degna di nota, cioè Cecilia dei *Promessi Sposi*. Per quanto ci siano anche in questo caso evidenti correlazioni tra la bambina di Milano e la bambina di Manzoni, è stata considerata una comparsa collaterale e contestuale, non direttamente utile per l'ipotesi che si cerca di dimostrare.

cora non percepisce l'implicazione sessuale nei legami uomo-donna (innesco dell'idea di matrimonio è infatti il matrimonio della zia Carmela), ma semplicemente la comunità di intenti, la somiglianza di due soggetti, meglio ancora: il contenimento assoluto dell'uno nell'altro, tenendo separato dal discorso dell'immaginazione l'idea della madre/donna. E infatti a distanza di anni e di titoli, l'immagine della bambina non coinciderà mai con l'estetica di Fiore, ma ricorderà sempre la bambina bruna che viene associata a Mimì apparecchiata come una sposa; l'essenza della bambina dopo essere passata attraverso i personaggi di Matilde resiste e approda, proprio nel romanzo su Federi, a una forma molto vicina a quella del ricordo poi utilizzato per *Vita mortale e immortale* che non a quella dell'oggetto d'amore ideale:

Al primo piano del nuovo palazzo comparve a un certo punto una bambina, giocava in primavera su una loggia che le invidiavamo, dalle nostre finestre sempre in ombra pareva un posto allegro, continuamente bianco di sole. Poi venne l'estate, la bambina andò al mare, morì annegata non si sa come. Una brutta sorpresa. La vita prima c'era e poi non c'era più. Figure vere diventavano di colpo fantasie a occhi aperti. La loggia persino, cos'era? Vuota, le persiane abbassate. Feci qualche passo avanti, mi girai a cercarla con lo sguardo, era in effetti un balconcino squallido (Starnone 2000, 145).

In *Labilità* la bambina non è connotata da nessun attributo, non danza, non ha capelli di un certo colore, non può essere direttamente collegata alle bambine dei racconti precedenti, se non per caratteristiche minime di poca gravidanza. Manifesta, però, il suo carattere di meteora assimilabile a quello della bambina bruna: compare in una scena solo per scomparire subito dopo e non essere più nominata; apparizioni che sembrano coltellate della memoria, che interrompono pensieri e si intromettono tra lo scrittore e la scrittura, sono ricordi che bucano la struttura narrativa come se il narratore facesse fatica a tenerli fuori dalla trama, e venissero tirati fuori da una forza assimilabile a quella dell'inconscio. Il ricordo che sopravviene e l'urgenza di integrarlo nella scrittura è presente dai primi scritti di Starnone, fa ormai parte della sua poetica e del suo stile narrativo, e in *Fuori registro* stile e contenuto si realizzano nell'intrusione di un ricordo d'infanzia su un testo da copiare, in cui si parla di una bambina avvelenata dalla Belladonna²⁴; similmente in *Fare scene* c'è un'ennesima bambina reale, stavolta con un nome proprio, Annamaria, che gioca con Domenico e Geppè e interpreta Virginia Mayo delle Avventure del Capitano Hornblower;

²⁴ «Ma quante cose conserva la memoria. All'improvviso, abbandonato lí in aula a un'ansia che tendeva a slittare misteriosamente in apatia, di quelle righe me ne sono tornate in mente alcune in cui una bambina andava nel bosco e mangiava la belladonna. Non l'avesse mai fatto. Un disastro. La poveretta metteva schiuma alla bocca, stralunava gli occhi, digrignava i denti, si torceva nel suo letticciolo, e tentava persino di arrampicarsi alla parete; onde fu d'uopo legarle mani e piedi. Cosí diceva il testo. E tale orribile stato durò finché la morte non venne a liberarla: quando arrivò il medico, ella era spirata. Parola piú, parola meno. Forse ho un po' esagerato, forse no»; Starnone 2020.

nella rappresentazione dei due fratelli il più giovane notifica la malattia dell'amica a Domenico, diagnosticando una febbre gialla²⁵. Proprio in *Labilità c'è* un'altra immagine di bambina che è indubbiamente prodotta dall'inconscio: si tratta dell'allucinazione di Domenico che, rimasto solo a casa, trova in camera da letto cinque bare, come se la stanza fosse stata trasformata in un obitorio: in una di queste c'è una bambina²⁶. La descrizione netta, l'indicazione specifica dell'età non servono però a identificarla: la visione resta una parentesi delirante, un momento di poca lucidità dello scrittore. I capelli bagnati, il viso gonfio e giallo, due particolari che consentono di immaginare un legame tra questa bambina e quelle di *Via Gemito* e di *Vita mortale e immortale*, morte per affogamento. Il quadro interpretativo ha senso solo una volta che viene osservato da lontano: i particolari da soli non restituiscono una struttura narrativa o un centro di verità attorno a cui sono state costruite delle storie; è l'interconnessione tra le diverse bambine, la continuità minima tra personaggi e comparse che le tiene vicine, che le fa combaciare tra loro almeno per un punto in comune. Accanto alle bambine verosimili dei romanzi, ci sono specifici riferimenti a figure della tradizione letteraria, è stata già nominata la Cecilia di Manzoni, ma a questo repertorio si aggiunge un'altra bambina, che compare nella prefazione alla riedizione di *Cuore*, scritto ora inserito in *L'umanità è un tirocinio* con il titolo *Paura di Franti*, in cui compare una bambina da salvare e un salvatore che si sacrifica per lei:

Piangevo, morivo e mi piaceva: i lettori, specialmente se bambini, sono masochisti. Poi raccontavo a mio fratello [...] Lo facevo in dialetto e usando l'imperfetto dei giochi e dei sogni. Il gioco, soprattutto, permetteva di rifare ciò che avevo letto. Quando giocavamo ero spesso Mario, che nell'ultima storia di *Cuore* intitolata *Naufragio* prima mette in salvo la bambina Giulietta e poi cola a picco insieme alla nave sommersa dai flutti. Mentre accadeva, facevo l'acqua che sale con la mano destra messa di taglio. Me l'appoggiavo al petto, al collo, alla bocca, al naso. Stavo annegando. Ero morto (Starnone 2024, 26-27)

In questo scritto, in cui Starnone approfondisce la sua relazione con il libro *Cuore* e con le impressioni che quei racconti di scuola hanno lasciato sulla memoria, una parte è dedicata all'individuazione di un personaggio di *Cuore* con cui Starnone non riesce a identificarsi, ma piuttosto, di cui, come suggerisce il titolo, ha paura. Franti è lo studente che non può mai essere eroe delle storie raccontate in *Cuore*, ne è proprio *estraneo, l'incarnazione dell'infrazione* (Starnone 2024, 43), perché a differenza degli altri bambini non è un bambino-martire. Starno-

²⁵ la bambina Annamaria faceva Virginia Mayo e Geppe interpretava una specie di subcomandante che mi veniva a chiamare di corsa per dirmi che Annamaria non stava bene. Mi faceva strada, mi portava nella cabina in fondo al corridoio di casa nostra e io, in quanto capitano Hornblower, esaminavo l'ammalata diagnosticando con tono grave: febbre gialla.

²⁶ Nella seconda c'era una bambina di dieci anni, tutta vestita di bianco come per la prima comunione, aveva un viso gonfio e giallo, capelli corti molto arruffati che parevano lavati da poco e strofinati con l'asciugamano.

ne stiracchia la figura di Franti fino a farlo diventare il protagonista di *Naufragio*, con un risvolto molto meno tragico di quello raccontato da Mimì al fratello:

E, quanto a *Naufragio*, se fosse stato l'eroe di questo racconto, Franti avrebbe atterrato con un pugno la ragazzina sua compagna di viaggio e avrebbe preso il posto di lei sulla scialuppa di salvataggio: tanto, cosa avrebbe potuto fare quella bambina nella vita, se non la mamma, la sorella, la «Figlia dei militari», l'infiorettatrice di bambini-lavoratori, di vedette lombarde, di salvatori al valor civile? (Starnone 2024, 45)

Poste ora le basi per l'esistenza di una bambina e della relazione che i diversi personaggi possono instaurare con lei, cioè porsi come salvatori-martiri o, quando antagonisti dell'io preferito delle narrazioni, decidono di non salvarla, allora diventa molto interessante introdurre degna la bambina di Tolstoj che appare portando con sé una somma di significati in *Labilità*:

Il meglio è l'invenzione della bambina. È lì il colpo di genio. La bambina che devo salvare scopro che non è dolce, non è tenera, non muove a pietà come dovrebbero le bimbe in pericolo. La bambina è antipatica, mamma, la bambina è scrofolosa e malaticcia. La prenderò in braccio, la porterò via, ma solo a toccarla proverò un senso di disgusto simile a quello che si prova quando si tocca una bestiola. La salverò ma con repulsione, e quando non troverò più i suoi genitori, odiosi quanto lei, la mollerò a estranei.

La bambina a cui Starnone fa riferimento in chiusura del romanzo proviene da un episodio di *Guerra e pace*, quello in cui Pierre Bezuchov, che si aggira per una Mosca sotto assedio con l'intento di assassinare Napoleone, salva dalle fiamme la bambina di una famiglia sconosciuta²⁷; le parole utilizzate dal narra-

²⁷ «Pierre si voltò a guardare e vide, alle finestre della casa, dei francesi che avevano buttato giù il cassetto di un comò pieno di oggetti di metallo. Altri soldati francesi, che stavano giù, si avvicinarono al cassetto.

«Eh bien, qu'est ce qu'il veut celui-là?» gridò, contro Pierre, uno dei francesi.

«Un enfant dans cette maison. N'avez-vous pas vu un enfant?» disse Pierre.

«Tiens, qu'est ce qu'il chante celui-là? Va te promener?» si alzarono alcune voci e uno dei soldati, temendo evidentemente che Pierre avesse l'intenzione di portargli via l'argenteria e i bronzi che stavano nel cassetto, avanzò verso di lui con fare minaccioso.

«Un enfant?» gridò dall'alto un altro francese. «J'ai entendu piailler quelque chose au jardin. Peut-être c'est son moutard au bonhomme. Faut être humain, voyez vous...»

«Où est-il. Où est-il?» domandò Pierre.

«Par ici! Par ici!» gli gridò il francese dalla finestra, mostrando il giardino dietro la casa.

«Attendez, je vais descendre.»

Ed effettivamente un momento dopo il francese, un ragazzone dagli occhi neri e con una macchia su una guancia, in maniche di camicia, saltò fuori dalla finestra del pianterreno e, battuto un colpo sulla spalla di Pierre, corse con lui in giardino.

«Dépêchez-vous, vous autres,» gridò ai suoi compagni, «commence à faire chaud.»

Sbucato dietro la casa, su un viottolo ricoperto di sabbia, il francese tirò Pierre per un braccio, indicandogli uno spiazzo rotondo. Sotto una panchina in terra, giaceva una bambina di tre anni con un vestitino rosa».

tore sono le stesse espressioni che si ritrovano in Tolstoj, la sovrapposizione tra ideale protagonista-Pierre è ovvia, ma non è tutto: la bambina di Tolstoj ricopre un ruolo ben più significativo rispetto alla semplice irruzione nella linearità della trama. Lo scopo della bambina di Tolstoj è distrarre Pierre Bezuchov dal suo intento omicida, anzi, la bambina esiste perché Tolstoj possa scriverne. Nel dialogo tra il fantasma della madre e il figlio, l'attenzione è sempre posta sull'alienazione a cui l'io narrante si riduce nelle sue fasi immersive di scrittura, che spaventano la madre. Il vero attrito, però, non è mai tra madre e figlio, ma tra io e scrittura, tra io e finzione. Il tentativo di Rusiné di entrare in contatto con la scrittura del figlio è un'intuizione portentosa: «Scrivere è salvare una bambina antipatica?» (Starnone 2005, 297) Provocazione a cui Mimì risponde prontamente, senza indugio:

«L'antipatia della bambina è un miracolo,» mormorai, «un miracolo che ha fatto Tolstoj. La buona letteratura è piena di questi miracoli. Ho scritto disperatamente, per più di quarant'anni, augurandomi soltanto che mi toccassero miracoli come quello. Essere Tolstoj alla sua scrivania, essere Pierre Bezuchov. Aggirarsi per Mosca in fiamme con una pistola pronta a sparare su Napoleone. Finire invece per dimenticarmene salvando una bambina antipatica. Esattamente così.»

Recuperare il passo di Tolstoj in cui Pierre salva la bambina significa forse trovare il reale significato di questa figura che occupa uno spazio, all'interno della produzione letteraria di Starnone, ben più importante di quanto non sia stato notato fino ad ora, e la bambina è probabilmente tanto un ricordo che fatica a restare lontano dalla scrittura, quanto la figura del tipo di letteratura che vuole scrivere Starnone. L'origine, quindi, è il capolavoro di Tolstoj; il ruolo della bambina inizialmente è secondario: incarna un *topos* letterario ed è sempre mezzo, mai fine; la presenza della bambina evidenzia sia le capacità dell'eroe, sia, soprattutto, le capacità dello scrittore. A cosa servono la Cecilia di Manzoni e la bambina scrofolosa di Tolstoj se non a rivelare la bravura di uno scrittore che lascia spazio alla vita che si manifesta attorno alla sua trama? La domanda

«*Voilà votre moutard. Ah, une petite, tant mieux,*» disse il francese. «*Au revoir, mon gros. Faut être humain. Nous sommes tous mortels, voyez-vous,*» e il francese con la macchia sulla guancia tornò indietro di corsa verso i suoi compagni.

Ansimando per la gioia, Pierre si lanciò verso la bambina e fece per prenderla in braccio. Ma, alla vista di quell'estraneo, la bambina - scrofolosa, bruttina, malaticcia, somigliante alla madre - si mise a strillare e scappò via. Pierre tuttavia riuscì ad afferrarla e la prese in braccio; strillando con voce disperata e rabbiosa lei, con le piccole manine, si strappava da dosso le mani di Pierre e le mordeva con la sua bocca mocciosa. Pierre fu preso da una sensazione di orrore e di disgusto, simile a quella che tante volte aveva provato al contatto di qualche bestiola. Facendo sforzo a se stesso, non si lasciò sfuggire la bambina e corse con lei verso la casa. Ma ormai non si poteva più tornare indietro per la stessa strada; la ragazza, Aniska, non c'era più e Pierre, stringendo a sé come più teneramente poteva, con una sensazione di pietà e di ribrezzo, la bambina fradicia di sudore e scossa da penosi singhiozzi, attraversò di corsa il giardino cercando un'altra via d'uscita».

Tolstoj (2018).

di Rusinè è tutt'altro che ingenua, fa parte anch'essa del complesso sistema di fatti involontari che innescano la grandezza letteraria di un'opera. Rusinè non può parlare con Domenico adulto, né può esistere un ricordo di lei legato ai momenti di immersione di lui. Il soggetto che si fa domande sul senso profondo della propria scrittura è sempre Starnone, per quanto banale possa sembrare quest'affermazione. Funziona qui come nell'interpretazione dei sogni in cui tutti i personaggi sono in realtà l'io sognante: Starnone è sé stesso, ma in quel momento è anche la madre e vuole essere allo stesso tempo Tolstoj e Pierre Bezuchov. Non c'è soluzione di continuità nell'io durante l'azione della scrittura, l'io è anche nella figura della bambina. Allora salvare la bambina brutta significa disperdere l'io nella realtà e registrare fatti casuali per dar loro un senso, un fine. Qual è perciò il processo che nobilita la figura della bambina brutta e la consacra come idea stessa di letteratura? Non è facilmente definibile in tutti i suoi passaggi – e non sarebbe, forse, neanche utile provare a farlo, ma si può senz'altro ricostruire l'origine del fascino esercitato da una specie di «bambina primordiale» sullo scrittore e ragionare non tanto sul significato assoluto delle apparizioni e sparizioni di queste bambine, ma sull'impatto di certi eventi per la formazione di Starnone. Siamo di fronte a un'archeologia fantastica dei sentimenti, un tentativo esercitato continuamente con sforzo inesauribile di ricostruire finzionalmente un substrato di sentimenti originari a partire da cui l'uomo si può definire per ciò che è. Un romanzo esteso di formazione in cui però la formazione è continuamente rivisitata attraverso il filtro dell'invenzione e manipolata per mezzo della scrittura. *Autobiografia erotica*, insieme il romanzo più vero e più falso dell'autore, contiene, non differentemente dagli altri libri, una parentesi sull'impossibile bambina di Milano:

Le raccontò di una bambina milanese che aveva conosciuto a tredici anni – lei ne aveva dieci – su una spiaggia a pochi chilometri da Napoli, nel 1953. Ah che bella lingua parlava, quella bambina. E che costumino elegante aveva. Ne ricordava gli occhi nerissimi e i denti perfetti mentre beveva a una fontanella e l'acqua le urtava sulla lingua e sgocciolava dalle labbra lungo il mento. Quanto l'aveva amata senza darlo a vedere, atterrito dall'idea che i genitori di lei lo cacciassero via. La bambina aveva il bagliore che avvolge le dee dell'*Iliade*. Vederla, sentirsela accanto sul bagnasciuga, fu importante. Fu importante il contatto breve con la sua cadenza, del tutto diversa da quella delle ragazzine che conosceva. Fu importante anche che si baciassero, un bacio leggero con le labbra appena schiuse. Che senso di potenza gli diede quel bacio. Poi la vacanza finì e lei risalì a Milano. Però la smania di Aristide di diventare *di più* era cresciuta anche – questo gli sembrò certo – grazie a quella bambina-lampo (Starnone 2011, 81).

Scivolano su binari dell'invenzione la maggior parte dei particolari che la definiscono: l'età è un intervallo abbastanza ampio che va dall'inizio della prima infanzia e arriva quasi alla pubertà; la sparizione dalla vita dello scrittore è tanto più traumatica quanto più il legame con la bambina viene narrativizzato. *Autobiografia* è l'unico romanzo in cui le vite dei due si intrecciano intimamente e il contatto potentissimo è il bacio a labbra socchiuse: l'impatto della bambina-

lampo sulla formazione del protagonista non è più immaginato, come era stato fino ad ora, ma dichiarato. Supera *Autobiografia* per impatto sul totale solo l'ultimo romanzo breve, *Vita mortale e immortale*, che pur rinunciando all'innesco del bacio e alla promessa di erotismo della pubertà, ammette chiaramente che la sparizione (la morte) della bambina sia la fine dell'infanzia, quindi possibilmente l'inizio del periodo di rielaborazione di tutto ciò che era avvenuto prima (di quest'idea del nesso tra scrittura e infanzia se ne parlerà soprattutto nel capitolo successivo). Ci sono, è chiaro, più versioni di come la bambina-lampo entri nella memoria dei diversi Starnone-protagonisti e diventi parte attiva nella costruzione di una narrazione convincente, ma alcune caratteristiche restano comuni a ogni variante. Alle qualità fisiche ricorrenti, tra cui si annovera principalmente la costante del nero, occhi neri, capelli neri, una similarità tra figure che avvicinano il personaggio più a Rusinè che non all'ideale di bellezza stilnovista di Fiore, si somma anche il particolare sulla lingua parlata, e quindi l'immediata continuità tra la bambina di *Autobiografia* e quella di *Vita mortale e immortale*: la lontananza netta dal dialetto la rende definitivamente aliena rispetto agli amici coetanei e la lingua parlata è un'assenza e non una presenza; la lingua parlata, che si definisce milanese ma forse milanese non è, però, come spesso accade quando lo scrittore si trova a dover maneggiare italiani connotati, è raccontata piuttosto che riprodotta mimeticamente. Mimi trova la lingua della bambina bella, e questo basta per allontanarla dal napoletano, lingua volgare, violenta, non estetica e mai letteraria. Sembra però che nessuno si fosse accorto²⁸ prima che il personaggio dagli occhi nerissimi aveva già abitato le pagine dell'autore e, in un certo modo, già manifestato la sua forza in quanto figura della letteratura, prima ancora che dell'infanzia e della lingua, come è sostenuto da Ferrara nell'estratto di *Reading Domenico Starnone* pubblicato sul sito leparoleelecose.it:

Diventato adulto, il narratore si ritrova a fare i conti con il perdurare del suo sentimento nei confronti della bambina di Milano – primo «calco» dei suoi amori – mettendo a nudo un processo di idealizzazione in base al quale identifica la ragazzina con la nobile cultura scritta in lingua italiana²⁹.

In realtà non esiste nessuna identificazione tra nobile cultura scritta in lingua italiana e la bambina, al contrario: la supposizione che la lingua sia «milanese» non deriva da una connotazione e quindi da una presenza, ma piuttosto dall'assenza di qualcosa nell'espressione, in questo caso delle parole del dialet-

²⁸ Alcune recensioni: <https://www.criticaletteraria.org/2021/11/starnone-vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-einaudi.html> (2024/11/06); <https://www.culturamente.it/libri/vita-mortale-e-immortale-bambina-milano-starnone-recensione/> (2024/11/06); <https://www.illibraio.it/news/dautore/starnone-vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-1411131/> (2024/11/06); <https://www.leparoleelecose.it/?p=42687> (2024/11/06); <https://laletteraturaenoi.it/2022/03/25/vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-una-storia-che-si-lascia-amare-anche-da-chi-non-ricorda-benissimo-dante-e-leopardi/> (2024/11/06).

²⁹ <https://www.leparoleelecose.it/?p=42687> (2024/11/06).

to napoletano. Ciò che colpisce di questi passi è che la bambina guadagni uno spazio via via più importante sulla pagina passando da minuscola comparsa – in ordine cronologico la prima apparizione sarebbe quella in *Fuori registro* – a ossessione. La figura della bambina-lampo nel corso del tempo si evolve e viene continuamente rimaneggiata, si assiste a un aumento del tasso di figuralità di cui è indubbiamente portatrice e allo stesso tempo diminuisce la resistenza di Starnone nel tenerla fuori dalle sue scritture. La necessità dello scrittore-bambino (e quindi del narratore adulto) è quella di rendere la bambina un *topos* perfettamente letterario, una figura di pura immaginazione infantile, che possa, come un fantasma, diventare il mezzo di realizzazione della narrazione. La bambina fa parte del racconto, è figura dell'invenzione letteraria, ma conserva un significativo aggancio con l'esperienza reale dello scrittore:

Naturalmente sia che mia nonna tornasse con un abbondante materiale ultraterreno di prima mano, sia che tacesse per sempre confermandomi il Niente, contavo di scrivere un racconto indimenticabile dentro cui, nel caso, avrei ficcato in forma di ormai sbiadita fantasima anche lei, la bambina di Milano.

Ecco che il vero tema letterario diventa innanzitutto la bambina e la possibilità di trasformare l'esperienza in letteratura, qualora l'espedito narrativo del fantastico (la fossa dei morti, la doppia fila di denti, le allucinazioni) non risultasse sufficiente per imbastire una storia degna di essere scritta. Per concludere il discorso sulla bambina di Milano, resta da parlare della reazione del protagonista alla sua scomparsa; quando la bambina Manuela/Emanuela in *Vita mortale e immortale* muore, Mimì alla notizia sviene e da quel momento iniziano per lui le «febbri della crescita» e, come è stato già notato³⁰, con la morte della bambina di Milano finisce effettivamente l'infanzia del protagonista; la fine dell'infanzia, come si dirà ampiamente nel prossimo capitolo, coincide con un progressivo allontanamento dal dialetto napoletano e un avvicinamento scolastico a un italiano che definiremmo «standard». Le bambine-lampo³¹ precedenti insieme con quelle tolstojana e parzialmente anche quella manzoniana, muoiono o comunque spariscono improvvisamente dalla narrazione: appaiono nella narrazione come meteore, lasciando più spesso al lettore che non allo scrittore il compito di interpretarne il ruolo letterario. La bambina-chiave, però, è sicuramente quella di Tolstoj in *Labilità*: come riportato nel passo, Pierre Bezuchov in *Guerra e pace* si trova nella situazione di dover salvare una bambina dalle fiamme; la caratterizzazione della bambina è molto forte nelle parole di Tolstoj e per calco anche in quelle di Starnone, a partire dal fatto che non esiste di per sé ma esclusivamente come espedito narrativo, il suo scopo letterario è

³⁰ Enrica Maria Ferrara [https://readingintranslation.com/reading-domenico-starnone/\(2024/11/06\)](https://readingintranslation.com/reading-domenico-starnone/(2024/11/06)).

³¹ Fino ad ora ci si è riferiti alla bambina di Milano con l'epiteto bambina-lampo, con riferimento alla citazione estratta da *Autobiografia erotica*; il 28 novembre 2021 Starnone ha presentato *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* al Forum Monzani, definendo la bambina un «lampo della memoria». https://www.youtube.com/watch?v=Jz7wmR_IgNk (2024/11/06).

far brillare il protagonista³², e l'ispirazione è Pierre Bezuchov, che invece di andare in cerca di Napoleone per ucciderlo, indugia per salvare una creatura, così come il protagonista di *Labilità* salverà la figlia di una donna negli scontri a fuoco con la polizia – scontri di cui, però non si ha traccia nel resto del romanzo e che dovrebbero essere proteste (forse un nesso con il g8 di Genova? Con il passato comunista dello scrittore? Più verosimilmente anche cortei dei pacifisti che seguono alla guerra ingaggiata dagli Stati Uniti dopo gli attentati dell'11 settembre), ciò che è sicuro è che il clima della Mosca assediata da Napoleone e messa a ferro e fuoco non è assolutamente riproducibile in un racconto verosimile – un'assenza pari a quella del racconto deludente della nonna di ritorno dalla fossa dei morti – uno strappo tra esperienza e invenzione che obbliga lo scrittore a fare i conti con la lateralità del reale rispetto alla potenza dell'immaginazione. La fortuna di Tolstoj non è quella di poter dare un'arma a Pierre Bezuchov per permettergli di uccidere Napoleone, anzi, al contrario: è quella di distrarre Bezuchov dall'intento e di sottrarlo alla storia reale, di tenerlo lontano dai fatti e proteggerlo nell'invenzione, consentendogli di diventare un eroe immaginario e non un martire per il bene comune. La linearità della Storia non viene turbata dall'invenzione, e non è necessario fare parte delle grandi narrazioni per scrivere una letteratura eterna. Tolstoj non muta nulla, eppure nella risoluzione di Pierre c'è già tanta forza quanta ne servirebbe davvero per uccidere Napoleone. L'omicidio non viene compiuto grazie alla bambina brutta. La partecipazione del protagonista di *Labilità* agli scontri, per similitudine quindi con l'episodio di Bezuchov, non ha neanche bisogno che esista un nuovo Napoleone da assassinare, ma può realizzarsi semplicemente nell'atto eroico di salvare madre e figlia dalla violenza della polizia:

Nel pieno degli scontri – dissi – mi si parerà davanti una donna magra, coi denti superiori lunghi e sporgenti. Questa donna piangerà disperatamente, quasi mi si butterà ai piedi, griderà qualcuno mi aiuti, la mia bambina, mia figlia, è in pericolo, e insulterà il marito dicendogli mostro, non hai cuore, e lo accuserà di essere fuggito abbandonando la figlioletta alla furia degli sbirri. Allora io mi dimenticherò di cercare un'icona di imperatore da trasformare in bersaglio per la mia pistola e mi getterò nella mischia, cercherò la bambina, la strapperò alla suola degli anfi, agli scudi di plexiglass, ai manganelli (Starnone 2005, 297).

Il ruolo dell'io narrante va valutato contrapponendolo al ruolo del marito della donna, che pur avendo una relazione con lei e con la bambina non riesce a entrare nella storia per farne parte. Contemporaneamente Starnone dichiara di poter sostituire un'icona di imperatore con quella del marito della donna brutta, il confronto tra 'pari' non solo ha più rilevanza del confronto tra terrorista e idolo, ma si configura come fine ultimo dell'azione: salvare la bambina è il vero scopo letterario di Pierre Bezuchov, Napoleone non esiste più. Ma, secondo i piani del narratore, la bambina deve essere salvata, però, come accade in

³² Franti, infatti, sceglie di brillare piuttosto che di sacrificarsi come avrebbe fatto Domenico.

Guerra e pace, in cui la salvezza è solo un'illusione, perché il destino della bambina non viene affatto migliorato dall'intervento di Pierre, che la abbandona con disgusto, subito dopo averla recuperata, nelle mani di sconosciuti. Cos'è dunque un atto eroico, e perché allora il protagonista di *Labilità* vuole emulare l'azione pseudoeroica di Bezuchov? La sorte delle bambine-lampo nei romanzi di Starnone non corrisponde a quella della bambina di Tolstoj, pur conservandone lo stesso ruolo di oggetto narrativo; l'uso che Starnone fa dell'incontro con le bambine nella scrittura è apparentemente quello di costruire uno standard di bellezza desiderata nell'oggetto d'amore, utile poi a misurare la bellezza e l'aderenza delle donne di volta in volta amate all'archetipo originale³³. Dove sta quindi l'azione eroica del salvataggio che vediamo in Tolstoj? La consegna sacra del ricordo alla scrittura è il modo in cui Mimì salva le bambine consegnandole a sconosciuti (i lettori) e continuando poi la propria narrazione come se nulla fosse successo. Credo perciò che la bambina sia figura della letteratura e che la variazione di spazio dedicato al racconto di queste bambine-lampo sia l'avvicinamento di Starnone a un modo di fare letteratura sicuramente più tolstojano: il miracolo della bambina di Tolstoj è sempre stato replicabile da Starnone, addirittura c'è sempre stato il nesso tra realtà e scrittura imprescindibile che fa da 'aggrappante' per la finzione, Starnone non deve inventare la bambina e dimenticarsi di Napoleone, ma recuperare la bambina³⁴ e trasformare lei e il suo ricordo nell'unica letteratura possibile, ricordo e ossessione di tutto quello che la scrittura non ha salvato.

In questo capitolo, che non vuole chiaramente essere esaustivo riguardo alle similitudini intertestuali dei romanzi di Starnone, sono stati analizzati alcuni esempi di ciò che credo costituisca per lo scrittore un vero e proprio repertorio di immagini. A partire da un catalogo minimo di occorrenze si può avanzare l'ipotesi funzionamento del processo di scrittura per Starnone e soprattutto sulla possibilità che esistano dei veri e propri *trigger* della memoria che l'autore non riesce a tenere lontano dal testo. È chiaro che il punto dell'analisi non siano mai gli oggetti – dove per oggetto si intende solo ciò che si contrappone al soggetto – ma la relazione che l'io instaura con questi. Tutta la realtà di Starnone è una realtà di relazioni, così come la scrittura e la letteratura di Starnone sono relazioni con sé stesso. La caratteristica che rende simili i lacci al salto dalla finestra al piede della signora TipTop è che questi oggetti sono così saldamente ancorati al testo che è difficile credere che facciano parte di un repertorio inventato appositamente per la produzione letteraria, ma allo stempo tempo l'insistenza sui particolari esclude che possano essere solo ricordi. I ricordi di infanzia del protagonista possono, con buona pace di chi si ossessiona sulla corrispondenza

³³ In *Fare scene*: E in seguito, alle donne della mia giovinezza, ho chiesto spesso di farsi trecce che scendessero dalle orecchie almeno fino al petto, a meno che non ce l'avessero già ben torte e annodate con elastici colorati fin dal momento in cui me n'ero innamorato.

³⁴ Era di Napoli come me e te, e morì insieme a suo nonno, il professor Paucillo. Finirono sotto a una macchina mentre stavano tornando dal mare in bicicletta.

tra scritto e vissuto, essere considerati veri anche se presentano, come abbiamo visto, minime incongruenze. L'uso che si fa di certi ricordi è la manifestazione della poetica di Starnone, difficile ora dire se il peso specifico delle occorrenze presentate sia dovuto a un valore soggettivo che hanno per l'autore, o se siano piuttosto il risultato di un'operazione di registrazione casuale; è legittimo pensare che alcune delle immagini dei romanzi provengano direttamente da diari, quaderni, lettere, materiale che prima di essere letteratura si definisce documento. Alcune delle immagini di questo capitolo sono disturbanti, come per esempio quella del pollo sgozzato, o anche della bambina nella bara e interrompono le trame con una violenza impreveduta, la stessa violenza con cui probabilmente si inseriscono tra il ricordo e la scrittura, rendendo la forma del narrare quasi accidentata. È come se la scrittura di Starnone combattesse continuamente contro sé stessa per ricacciare indietro antiche ossessioni ed evitare di disperdersi nel ricordo (d'infanzia, del sogno, non cambia niente finché per raccontarselo l'autore usa l'imperfetto). L'eroticismo percepito della Signora TipTop, la figura della donna che si aggira per l'ospedale, sono tutte immagini che arrivano a bucare la trama per chiedere di essere raccontate. L'ultimo romanzo è un'esplosione di significato proprio per questo motivo: lo scrittore non ha più resistito alle istanze dell'inconscio e ha dato spazio a un personaggio che lo reclamava da tempo. Sulla bambina di Milano, che è stata la prima costante macroscopica di cui mi sono accorta, trovo che ci sia molto più di quanto non sia stato detto fino ad ora e che sono quasi certa che la sua presenza in tutti i romanzi che precedono *Vita mortale e immortale* sia al limite del casuale, cioè non faccia effettivamente parte di un progetto letterario per più opere, ma che trovi naturalmente spazio in ognuna di queste. E resta il dubbio sulla centralità che ha la bambina nell'ultimo romanzo, dovuto al fatto che la messa in evidenza del personaggio è dovuta principalmente al titolo e non proprio al contenuto effettivo del libro. La bambina avrebbe potuto conservare una posizione laterale e necessaria come la bambina di Tolstoj, lasciare lo spazio al protagonista di non realizzarsi nella storia, ma il titolo lo impedisce. Mi pare che l'ultimo romanzo, con questo titolo ad effetto, abbia letteralmente esaurito la potenza narrativa del personaggio, rivelandone l'importanza per il protagonista e aprendo la strada per l'elaborazione di un possibile evento traumatico che aveva esteticamente accompagnato alcune delle pagine più belle scritte da Starnone. Non credo che limitare il ruolo di una possibile Emanuela/Manuela a quello di catalizzatore narrativo sia una mancanza di rispetto nei confronti di una realtà crudele e di un ricordo doloroso: la trasformazione del sogno, dell'incubo, del ricordo in letteratura è per Starnone il senso stesso dell'esistenza, la fortuna è, insomma, l'invenzione continua della bambina.

Infanzia

Com'è stata l'infanzia vera in via Gemito?

«Sono nato quando i miei genitori erano sfollati fuori città perché su Napoli infuriava la guerra più spaventosa, ma quello che so è integralmente filtrato attraverso il racconto epico di mio padre, protagonista assoluto, che ingigantisce i fatti, parte col calesse per cercare il medico che mi farà nascere e offre cifre enormi a chi lo aiuta, mentre la partoriente resta nello sfondo... Come vede, anche il racconto biografico ha componenti letterarie. La memoria, più che un imbroglio, è la prima forma di racconto e *Via Gemito* è orchestrato attorno a un tema essenziale per la letteratura: raccontare bugie per cercare la verità»¹.

Scrivono Francesco Orlando nel 1966 che da tempo l'infanzia non figura più in letteratura come semplice tema, ma in quanto presupposto primario (Orlando 1966, 3) e determinante della condizione umana, portando come primo esempio Rousseau che «fece accedere per primo al livello della narrazione autobiografica simili esperienze prive di ogni funzionalità causale e razionale rispetto al resto» (Orlando 1966, 3); lo studio di Orlando, che si appoggia su una campionatura di testi, individua come segnale di fine dell'età infantile «le prime apparizioni nel racconto autobiografico d'un desiderio o d'una esperienza

¹ *Intervista a Domenico Starnone*, https://www.corriere.it/cronache/20_novembre_29/non-sono-io-elena-ferrante-ma-ora-non-mi-arrabbio-piu-3be0aa1c-3276-11eb-832d-b62d64755cfe.shtml (2024/11/06).

sentimentale-sessuale». Lo studio di Orlando è attualmente il migliore e il più completo per quanto riguarda il trattamento del ricordo d'infanzia, ma bisogna tenere presente che il genere letterario a cui fa riferimento in queste pagine è la memorialistica e non la fiction: una specificazione necessaria se si deve partire da un presupposto di verità che innesca la narrazione. In questo senso è memorialistico il modo di Starnone di richiamare e usare i ricordi nella scrittura. Nelle opere di Starnone, mancando l'intento memorialistico, non si può determinare una gerarchia dei ricordi: l'obiettivo non è mai la completezza di una ricostruzione biografica fedele, ma la possibilità che il ricordo entri e sia utile alla narrazione. È ovvio che se in Orlando i testi di riferimento sono memorialistici, la selezione non viene fatta con l'obiettivo di far funzionare una trama... anche se tutto ciò che da ricordo diventa opera letteraria, lo diventa con un obiettivo, una finalità narrativa ben specifica. Quindi cosa effettivamente distingue ciò che scrive Starnone dalla memorialistica? Che Starnone, quando ha un nocciolo di ricordo reale può aggiungerci la polpa, cioè la fiction, limite che la memorialistica, almeno teoricamente, non può superare. Nel capitolo precedente è stato presentato il catalogo degli elementi intertestuali che costituiscono un vero e proprio repertorio di immagini-base della narrativa di Starnone. Il dato comune a tutti questi elementi enormemente diversi tra loro, che comprende tanto figure quanto azioni, per inglobare addirittura un modo specifico di interpretare i colori, è che hanno come riferimento esperienziale qualcosa accaduto durante il periodo dell'infanzia. In questo capitolo si parlerà di infanzia non solo in quanto primo e fondamentale periodo di formazione umana e sentimentale, ma anche come categoria interpretativa. Una prima parte sarà dedicata alla rappresentazione dell'infanzia, cioè all'analisi delle figure infantili presenti nel *corpus*, sia che si tratti del protagonista, sia che si tratti di personaggi satelliti rispetto alla narrazione, si esplorerà anche la possibilità di utilizzare la categoria del romanzo di formazione per interpretare soprattutto alcune opere dello scrittore. Successivamente verrà presa in esame in maniera specifica la questione del narratore bambino, e cioè delle narrazioni in prima persona a cui verranno contrapposte quelle in terza. Infine, si rifletterà su come l'infanzia dei personaggi di Starnone si profili come un vero e proprio filtro attraverso cui la realtà viene percepita e restituita al lettore. Oltre a questa iniziale funzione ermeneutica, verrà presentata anche l'ipotesi che il racconto dell'infanzia non serva solo in prospettiva autobiografica o pseudoautobiografica, ma anche come base di costruzione dei rapporti romantici e erotici tra l'io e l'altro. L'infanzia in Starnone più che un tema è una *conditio sine qua non* per l'esistenza della scrittura: se non esistesse la dimensione del ricordo, dell'associazione e della ricostruzione talvolta finzionale di certi eventi, non sarebbe possibile nessuna invenzione letteraria, non esisterebbe lo scrittore.

La bibliografia di riferimento per questo argomento è, nonostante l'importanza del tema, carente da più punti di vista. Nonostante sia stata studiata l'infanzia in sé in ambito letterario e anche linguistico e nonostante l'infanzia sia considerata come un vero e proprio filtro interpretativo che permette di avere un certo tipo di visione del mondo e della realtà (visioni di infanzia della violenza,

più generalmente del male, dell'erotismo, ecc.) e sia stato dato spazio a quelle narrazioni in prima persona, sia autobiografiche che finzionali, manca, ancora, uno studio aggiornato che si occupi del ricordo d'infanzia protratto oltre l'età infantile. È difficile, inoltre, costruire un *corpus* di letteratura ultracontemporanea, che copra cioè un arco temporale che comprenda opere pubblicate dagli anni Novanta, cioè dalla fine dell'esperienza postmoderna a oggi: accanto a titoli classici, pur oggetto di studi (*l'Isola di Arturo*, *Aracoeli*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Lessico familiare*, *Il mare non bagna Napoli* ecc.) cosa inserire in questo ipotetico *corpus*? Troverebbero ragione di presenza romanzi come *Seminario sulla gioventù* di Busi, ridotto al capitolo Barbino; si potrebbero, inoltre, inserire opere come *Io non ho paura* di Ammaniti, il primo volume dell'*Amica geniale* di Ferrante, *La straniera* di Durastanti, *L'arminuta* di Di Pietrantonio, *Leggenda privata* di Mari, ma anche parte della poesia di Magrelli, una enorme quantità di opere letterarie in cui, insomma, l'infanzia non è solo un periodo transitorio a livello narrativo, ma contagia struttura e retorica di tutta la costruzione testuale.

Oltre alle opere di stampo narrativo vanno menzionate quelle saggistiche, che coprono l'argomento con più aderenza rispetto alla narrativa, come per esempio i due titoli di Benjamin (*Infanzia berlinese* e *Bambini, abbecedari e giocattoli*). Recentemente è uscito per gli struzzi di Einaudi un ibrido di Agamben, *Quel che ho visto, udito, appreso*, in cui l'autore recupera opere e scrittori sintetizzandone alcuni pensieri soggettivamente rilevanti. Non è di certo la prima volta che Agamben tratta l'argomento, anzi, ma in questa ultima opera ci sono tre occasioni in cui l'infanzia torna legata a due autrici importanti e a un concetto caro anche a Starnone. La prima autrice nominata è Anna Maria Ortese, a cui viene riconosciuto il merito di aver insegnato che scrivere è uscire dalla vita adulta per ricostruire il paradiso infantile², la seconda, invece, è Morante, a cui corrisponde l'idea che l'unico modo di recuperare l'innocenza e l'infanzia ferita sia attraverso la parodia³. Chiude i pensieri sull'infanzia una riflessione che invece spiega il rapporto indissolubile che Starnone crea con l'infanzia, Napoli e scrittura:

Dall'infanzia: che la parola è la sola cosa che ci resta di quando non eravamo ancora parlanti. Tutto il resto lo abbiamo perduto – ma la parola è la reliquia ancestrale che ne custodisce il ricordo, la piccola porta attraverso la quale possiamo per un attimo farvi ritorno⁴.

Trovo che i due nomi, Ortese e Morante, stiano molto bene nel discorso che riguarda l'infanzia in Starnone. Di Ortese, prima ancora che i temi, è bene richiamare anche le forme, mi riferisco soprattutto a uno dei racconti del *Mare non*

² «Da Anna Maria Ortese: che si scrive per uscire dalla vita adulta e ricostruire il paradiso infantile. Ma che quando, alla fine, ritroviamo e sillabiamo le filastrocche puerili, questo ci fa diventare nuovamente, amaramente adulti» (Agamben 2022).

³ «Da Elsa ho appreso anche che l'innocenza è possibile solo come parodia e che questa è anche l'unica possibile riparazione per l'infanzia ferita. E che se fai della finzione la tua sola realtà, allora trovi la certezza, ma perdi la speranza».

⁴ *Ibidem*.

bagna Napoli, Un paio di occhiali: Eugenia è una bambina fortemente miope, a cui finalmente una zia decide di regalare un paio di occhiali. L'azione misericordiosa della donna rende l'acquisto degli occhiali un fatto pubblico, sociale, ed espone la bambina ai commenti di varie comparse. Il racconto si conclude con lo svenimento di Eugenia, a cui la madre toglie i costosissimi occhiali appena ricevuti per risparmiarle la visione della nitidezza della realtà. Il finale brusco, lo spaesamento della bambina e il suo senso di colpa, hanno sì un sapore neorealista ma sono anche molto vicini a scenari di Starnone, in cui compaiono adulti lontani e bambini lasciati da soli a vedersela con la propria rappresentazione del mondo, e allora lo svenimento di Eugenia è quasi simile allo svenimento di Mimì che scopre la morte della bambina di Milano, entrambe esperienze di conoscenza forti quasi in senso dantesco, che portano via i sensi.

L'inizio dell'infanzia, se utilizziamo il materiale del *corpus* di Starnone, coincide con i primi ricordi, ma perlopiù si addensa attorno ad avvenimenti che accadono quando i bambini hanno tra i sette e i nove anni. Trascinandosi e mischiandosi con la preadolescenza, l'infanzia si interrompe nel momento in cui il dialetto napoletano viene abbandonato in favore di un italiano standard. Il punto di interruzione paradossalmente non coincide con lo sviluppo o con la scoperta dell'eros (che solitamente per quanto riguarda i personaggi di Starnone avviene ben prima della preadolescenza), ma è rappresentato dal rapporto con il dialetto: il napoletano può essere integrato con l'italiano, che è la lingua della scuola; le parolacce del napoletano da oscenità vaghe diventano oscenità con un significato; i bambini iniziano ad usare le parolacce con cognizione di causa. Identificare il punto in cui l'infanzia per l'io narrante e per i personaggi di Starnone finisce non è semplice: se in opere come *Vita mortale e immortale* c'è un evento che determina la fine dell'età dell'innocenza, cioè lo svenimento dopo aver appreso la morte della bambina a cui seguono le febbri della crescita, il confine è molto labile e spesso è un punto medio che unisce morte, eros e lingua.

Non sapevo più quando erano finite quelle evocazioni di parvenze fabbricate con parole e irrequietezze puberali. Non sapevo nemmeno quando il fiotto di sperma si era mutato in frenesia di inchiostro.

È difficile trovare il luogo giusto in cui inserire l'episodio raccontato in *Via Gemito* in cui Federi chiede al figlio di leggere la parola che suona «come uno schiocco di dita appiccicose, il suono di un piacere inconfessabile fatto di sussulti e precipizio» (Starnone 2000, 305) perché si colloca esattamente nell'intersezione tra infanzia e lingua e porta con sé una quantità cospicua di significati. L'episodio della parola impronunciabile è il raccordo evidente tra l'infanzia trascorsa in *Via Gemito* e la vita che viene dopo, tra i giochi dei bambini e l'esplosione del desiderio, tra la percezione del napoletano come significato e non più come suono. L'anno è il 1954, che coincide in *Via Gemito* con il momento in cui Mimì ha undici anni e dalla finestra vede dei ragazzi scrivere con il gesso su una saracinesca la parola *pucchiacca*. È questo il momento in cui, alla presenza del padre, Mimì riempie di significato la parola che riesce a leggere solo mentalmente, ma non può pronunciare di fronte al padre: alla percezione del significato segue un

senso di esposizione e vergogna e Mimì immagina di essere osservato da tutta la famiglia, dagli amici, mentre pensa ma non dice *pucchiacca*. Dopo le insistenti richieste del padre e il rifiuto di Mimì a prestarsi a questo gioco sadico la vita del bambino cambia e lo fa molto rapidamente, mettendo definitivamente fine all'infanzia del bambino⁵ che coincide con l'esordio della malattia di Rusiné, la prima comunione e si esaurisce con l'innamoramento per Nunzia, mentre in *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, la fine dell'infanzia può essere controllata dall'intervento informativo degli adulti rispetto alla natura umana, cioè allo svelamento del segreto della morte: «È giusto. Se sai della morte, non cresci più» (Starnone 2021, 128).

Nel *Romanzo di formazione* di Moretti viene preso in esame il personaggio poliparadigmatico, quello cioè che non ha più un ruolo definito nella storia, non è identificabile da una singola azione⁶ e questo inizialmente viene riferito a un tentativo del romanzo di avvicinarsi alla realtà. La selezione, cioè, di ciò che riguarda la descrizione dell'eroe poliparadigmatico dipenderebbe non esclusivamente dal bisogno mimetico di adesione del racconto al reale, ma, citando Moretti: dall'«aver deciso che un certo aspetto dell'esistenza era più significativo di altri, e poteva quindi svolgere una funzione particolare nell'organizzazione del racconto» (Moretti 1986). Ma all'avvicinamento alla realtà, e quindi a una narrazione della quotidianità, subentra il problema dell'inserzione di elementi tipicamente romanzeschi a prima vista in contraddizione con la ripetitività della vita normale, reale. A questo punto, quindi, Moretti utilizza l'episodio proustiano delle madeleines per sottolineare come dentro l'apparente monotonia del racconto di un giorno feriale qualunque si possa inserire la *scintilla romanzesca*⁷. La capacità di trasformare il normale in eccezionale dipenderebbe perciò dalla personalità del personaggio poliparadigmatico, che è in grado di creare, così, una terza dimensione temporale, in cui in cui nulla può esser dichiarato a priori del tutto insignificante, e nulla assolutamente significativo (Moretti 1986). Questa considerazione che prende in prestito un pensiero di Moretti si rivela di importanza fondamentale per l'interpretazione del *corpus* intero, perché riconosce l'esistenza della dimensione del ricordo nella narrazione e la lega più che alla riuscita della trama alla capacità del protagonista di rendere rilevante o meno un evento rispetto alla sua personalità e non al suo ruolo. Nei romanzi in esame, che pur presentano un input di trama sempre molto potente – è già

⁵ Conto gli anni di quella turbolenza omicida, annoto gli eventi importanti di allora: mio fratello Geppe si ammalò di nefrite; mia madre mostrò sintomi crescenti di malessere; mio padre cominciò a dipingere vedute di Parigi copiandole da Utrillo; cambiammo casa abbandonando per sempre via Gemito; io scoprii il ballo, feci la prima comunione, per la prima volta mi innamorai.

⁶ Moretti riferisce: il mercante, il pastore, la madre.

⁷ il grigiore della quotidianità moderna dimostra di custodire entro di sé le «domeniche mattina» dell'infanzia («e tutti i fiori del nostro giardino e quelli del parco di Swann, e le ninfee della Vivonne e la buona gente del villaggio e le loro casette e la chiesa e tutto Combray...»): per restituircele in un momento qualsiasi, insignificante, prosaico, dalle profondità domestiche «della mia tazza di tè». E il lievito di tutto il processo è appunto l'opera – volontaria o meno – della personalità.

stato detto del ricorso all'elemento fantastico in *Denti e Labilità* e del finale che coincide con uno *spannung* in *Confidenza*, l'infanzia si inserisce più come interruzione e ostacolo che non come pretesto, non è l'infanzia che spiega la realtà, ma il presente che restituisce significato all'infanzia. Nella tensione tra ricordo e speranza (cioè per dirla con Moretti tra passato e futuro) lo sbilanciamento è sempre in favore del ricordo: il «presente individualizzato» di Starnone contiene sia maturità che infanzia, si manifesta tutto insieme e contemporaneamente⁸ e si riduce alla registrazione di fatti che, secondo Agamben, non riescono a farsi esperienza. Manca, poi, quasi completamente, la proiezione della narrazione verso il futuro: tutti i romanzi sono pieni di ricerche causali, contestualizzazioni, libere associazioni, ma si fa fatica a trovare e parrebbe proprio non essere ricercata la dimensione del futuro. Se il futuro si manifesta è solo per rappresentare la proiezione delle paure e delle ossessioni e dell'io⁹, e non riesce a inserirsi in questo discorso il futuro della scrittura. L'obiettivo conoscitivo dello scrittore è, insomma, anticronologico: la conoscenza avviene nel senso opposto rispetto a quello dello scorrere del tempo, è una conoscenza ricostruita a posteriori ma che non vuole ricomporre il passato, cioè, non ha mai carattere di indagine e di ricerca della verità – basti pensare per esempio all'incipit di *Via Gemito*, in cui la versione del racconto del padre potrebbe o non potrebbe coincidere con il ricordo del figlio e la questione viene semplicemente superata¹⁰ o anche alla ricomposizione del nucleo familiare in *Lacci*, ottimo correlativo oggettivo di un'azione che raccoglie ma non riunisce. Nei paragrafi dedicati alle singole opere si evince come nessuna narrazione dell'adulto e sull'adulto riesca a prescindere da flashback, intrusioni di ricordi, correlazioni con il periodo di vita che va grossomodo dai 3-4 anni e arriva alle porte della pubertà¹¹, che resta da identificare

⁸ *Spavento*: «Sentii solo che mi si stavano scaricando dentro i miei sessantanove anni come se avessi premuto un tasto sbagliato del computer. Franava una massa di microeventi arruffati che solo un ragioniere della memoria poteva catalogare come infanzia, adolescenza, studio, lavoro, conflitti, soldi, odi, responsabilità pubblica e private follie, paure, fantasticherie, sgo-mento, amori, sesso, Silvia, figli, nipoti, vero, falso. Di fatto era il trionfo della compresenza – tutto in questa stanza, ora – e mi sembrò che la vera malattia grave fosse proprio lo sforzo inutile, ma che avevo compiuto per tutta la vita, di darmi un ordine».

⁹ «con Teresa dovevo stare sempre sul chi vive, c'era il pericolo che intervenisse e mandasse in rovina ogni cosa» Starnone (2019).

¹⁰ Sempre in *Via Gemito* c'è anche la questione del giorno di nascita del secondo figlio, che viene riproposta più volte, senza mai trovare soluzione. Le due date sono semplicemente presentate insieme per tre volte consecutive: «a pochi giorni dalla nascita del suo secondo figlio, il 28 aprile 1945 o il 1° maggio»; «La mattina del 28 aprile 1945 (o se si vuole del 1° maggio)»; «Sicché adesso, la sera del 28 aprile o del 1° maggio 1945».

¹¹ È stato recentemente pubblicato uno studio sulla rivista *JNeurosci* (<https://www.jneurosci.org/content/42/20/4164>; 2024-12-06) che ha individuato grazie all'analisi delle risonanze magnetiche il primo marker di neuroimaging dello sviluppo adolescenziale. Secondo questo studio è intorno ai 12 anni che le aree dell'appagamento smettono di rispondere allo stimolo della voce della mamma e a partire, invece, dai 16 anni le stesse aree risulterebbero più sensibile alle voci di persone importanti per l'adolescente ma non direttamente collegate a lui da un legame di tipo familiare.

dove si collochino. L'infanzia per i personaggi di Starnone sembra finire un po' prima degli undici, dodici anni e questo, come si evince da alcuni scritti può essere dovuto a diversi fattori, identificati spesso nella perdita di una persona (la mamma, la bambina di Milano), nell'avanzamento scolastico, nell'abbandono del dialetto come lingua principale per gli scambi ma anche per la presa di coscienza del proprio desiderio sessuale.

Quando Orlando scrive il suo saggio giovanile su Rousseau, individua due strategie narrative attraverso cui l'infanzia viene rappresentata:

1. lo sguardo dal basso straniante del bambino verso il mondo adulto,
2. lo sguardo all'indietro del memorialista anziano verso il sé stesso bambino.

Entrambe le modalità sono state analizzate da Zinato nel suo articolo su infanzia e letteratura del secondo Novecento (Zinato 2012), in cui l'autore sottolinea che, per esempio, l'infanzia compare nell'ultima parte della *Coscienza di Zeno* sotto forma di «materiale onirico» e nei sogni predomina lo «sguardo dal basso». Le strategie attraverso cui il narratore realizza il racconto di infanzia prevedono quindi una modalità in simultanea (lo sguardo dal basso¹²) e una a posteriori. Chiaro è che nel narratore si condensino le capacità ermeneutiche del bambino o dell'adulto e che la selezione di una delle due dipenda dal tono, dal ritmo e dal senso che si vuole dare al racconto.

Nei romanzi di Starnone il racconto dell'infanzia non è mai realizzato con la tecnica dello sguardo dal basso, perché la presenza dello scrittore adulto è sempre rilevante nella narrazione e lo sguardo del bambino può essere eventualmente solo mimato, ma viene il più delle volte evitato: da una parte c'è l'identità adulta che per opposizione o coincidenza deriva in maniera diretta dall'esperienza infantile – proprio le corrispondenze mancate o ritrovate sono oggetto di scrittura – dall'altra ci sono temi che riguardano prettamente la vita degli adulti (sesso, linguaggio, colpa, morte) che si incardinano sulle esperienze dei primi anni di vita e da quelli, successivamente, si sviluppano. La ricostruzione a posteriori del periodo infantile e della prima adolescenza si innesta nella narrazione prevalentemente secondo due modalità complementari, l'associazione casuale e il racconto intenzionale. A ciascuna modalità corrisponde una reazione emotiva del narratore e un modo diverso di gestire il ricordo, giocando finzionalmente sul binomio inconscio/conscio e sulla possibilità, perciò, di controllare e misurare ciò che viene inserito nella scrittura del racconto. A seconda della modalità di narrazione cambia anche il rapporto tra l'io-narrante e l'io-narrato, e cioè: a una narrazione intenzionale del ricordo coincide spesso una separazione interna, cioè il narratore mette una distanza tra sé e il passato, spesso confutando i suoi stessi ricordi o invalidandone continuamente l'accuratezza, mentre una narrazione basata sulla libera associazione, cioè un modo, per azzardo, i freudiano, di gestire il racconto, farebbe in modo di saldare l'io presente all'io passato, cioè a

¹² Esempio magistrale di sguardo dal basso è *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti a cui si può aggiungere l'omonima trasposizione cinematografica.

una prosecuzione dell'impressione di un sentimento che ricostruisce lo strappo tra infanzia e maturità. Quindi, riprendo le categorie conscio/inconscio, il vero – inteso come autentico – non è mai controllabile e sopraggiunge travolgendo l'io, mentre la parte conscia non solo è controllabile ma va anche circoscritta, contenuta, ridimensionata per evitare che l'impressione originaria fagociti il narratore e gli impedisca la rielaborazione dell'esperienza.

A questo punto per organizzare meglio il discorso torna utile dividere tra i bambini che possono dire io e quelli che non corrispondono a nessuna voce narrante, ma si presentano come bambini altri, esterni all'io, provenienti da infanzie altre, che si verificano lontano in termini di tempo dall'infanzia del protagonista. L'importanza di soffermarsi anche su queste figure esterne è dovuta al fatto che il trattamento delle figure infantili diverse dall'io-bambino dei protagonisti è sempre radicalmente diverso dal trattamento dedicato ai bambini assimilabili dell'io. Sembra, cioè, che conti un solo tipo di infanzia, quella vissuta in prima persona e non l'infanzia come periodo in sé, che tutta la storia genealogica dei protagonisti si esaurisca nel rapporto genitore-figlio dove l'io, però, è sempre figlio e mai padre. I figli dell'io, ad esclusione della bambina Matilde che può intendersi quasi come un ribaltamento del protagonista (un io che si guarda da fuori) sono lasciati ai margini del racconto e non riescono mai a prenderne parte in maniera attiva, se non come prepotenti antagonisti: è il caso di Anna e Sandro in *Lacci*, ma anche di Mario in *Scherzetto* e di Emma in *Confidenza*. Il rapporto che si instaura tra il padre e i figli è di solito freddo, fatto più di mancanze e abbandoni che non di affetto ma anche questo tipo di relazione presenta un preciso sviluppo cronologico nella produzione di Starnone, e si può pensare che mano a mano che nello scrittore si delineano i veri rapporti di forza tra il sé e la scrittura, così accade nella percezione delle relazioni. *Denti* è un esempio in cui la questione figli viene sviscerata tanto da capire che nella trasmissione di patrimoni, genetici e affettivi, sia inevitabile trasmettere anche antiche sofferenze¹³: «Ah, lei è quel tale che ha abbandonato i tre figli» (Starnone 1994); per esempio Michela – personaggio perlopiù muto, sembra ereditare i denti dal padre e si profila qui l'ipotesi che la trasmissione di una caratteristica sia in realtà la trasmissione di una colpa¹⁴, a cui si associa la consapevolezza di una mancanza di rispetto per l'infanzia altrui e la percezione che il silenzio dei bambini sia un vantaggio per il protagonista, che così riesce a coprire i suoi tradimenti¹⁵. Altrove viene spesso sottolineato come tra genitori e figli resti un senso incolmabile di profonda estraneità, un altro indizio che concorre a rafforzare l'ipotesi che l'unica persona grammaticale che può essere usata per parlare d'infanzia sia la prima singolare. In *Autobiografia erotica* Aristide espone la distanza emotiva tra sé e Iole: una figlia che lo aveva messo sempre a disagio come un'estranea, e il senso di

¹³ «I figli – mormorai – oltre a rifarci nel corpo, rifanno le ragioni della nostra sofferenza» (Starnone 1994).

¹⁴ «Mi sentivo oppresso dalla diagnosi di Lotto e dai sensi di colpa nei confronti di Michela».

¹⁵ «Per ciò avevo trascinato i miei figli di qua e di là senza nessun rispetto per l'infanzia, libero all'improvviso dalla schiavitù dei cromosomi. Tutt'e tre. Li avevo trascinati per la città a mo' di copertura, una falsa identità».

estraneità tra genitori e figli si ritrova anche nel secondo racconto di *Lacci*, nell'episodio da cui il libro prende il titolo¹⁶. Mariella, invece, deuteragonista di *Autobiografia*, prende le distanze dal figlio malato ammettendo che durante la malattia di lui e dopo la sua morte, la sua vita erotica non ne ha risentito, anzi, la ricerca del piacere è diventata un'azione di rivalsa¹⁷. Ci sono due momenti in cui a parlare sono i figli del protagonista, in ordine cronologico: Anna, la figlia di Aldo e Vanda in *Lacci* e Emma, che invece è la figlia di Pietro in *Confidenza*. Entrambi i romanzi hanno la stessa struttura: una storia viene tridimensionalizzata scomponendo la narrazione in tre momenti diversi, ciascuno dei quali affidato a un narratore. I capitoli in cui prendono la parola i figli del protagonista¹⁸ presentano delle similarità tra le due voci, ma soprattutto, delle divergenze: in *Lacci* a parlare è Anna, la primogenita del protagonista e il capitolo (libro¹⁹) si apre così:

Nostra madre ci lasciò a pochi metri dal bar. Io quanti anni avevo? Nove? Sandro ne aveva compiuti tredici da qualche mese, me lo ricordo perché mamma e io gli avevamo preparato la torta e lui, di fronte alle candeline accese, aveva detto che se riusciva a spegnerle tutte con un soffio, voleva realizzare un desiderio. Quale, gli aveva chiesto nostra madre. Incontrare papà, aveva risposto. Così, per colpa sua, eccoci davanti a quel bar. Ho paura. Di mio padre non so niente, una volta gli volevo bene ma da parecchio non gliene voglio più. All'idea di incontrarlo mi viene mal di pancia, non gli voglio dire che devo andare al gabinetto, mi vergogno. Perciò sono molto arrabbiata sia con mio fratello, che detta legge su tutto, sia con mia madre, che alla fine fa sempre quello che vuole lui.

In *Confidenza*, invece, il capitolo che si apre con la voce della figlia di Pietro ha questo incipit:

Io sono un problema. Lo sono per carattere, per l'educazione che ho ricevuto e per mestiere. Queste tre cose insieme hanno messo in fuga nel corso degli anni due mariti, mi hanno procurato l'amore tiepido e l'odio sempre divampante delle mie quattro figlie – ho fatto solo femmine –, mi hanno trasformata nella croce di tutte le redazioni in cui ho lavorato e nella delizia dei lettori che amano i giornalisti in trincea. Ho capito che sarei stata ancora una volta una complicazione quando una persona che mi è cara, e di cui non dico né il nome né la carica pubblica, mi ha fatto sapere che era in calendario una giornata nazionale dedicata alla scuola di ogni ordine e grado e che una commissione creata apposta dalla presidenza della Repubblica stava buttando giù un elenco di professori per individuarne tre da premiare per l'occasione.

¹⁶ *Lacci*: Ma non erano semplicemente diversi: mi sembrarono sconosciuti che mi guardavano come uno sconosciuto.

¹⁷ «Facevamo l'amore, mentre nostro figlio soffriva e noi soffrivamo per lui. Quando il ragazzo è morto e mi sono separata, il bisogno di rivalsa è diventato ancora più forte».

¹⁸ Uso il singolare, ma per quanto riguarda *Lacci* bisogna parlare al plurale, i figli sono di Aldo e Vanda.

¹⁹ *Lacci* è diviso in tre libri.

Analizzando i due differenti attacchi si nota che il primo parte con un ricordo la cui narrazione si realizza attraverso l'uso del passato remoto che si trasforma in un presente; nel secondo, invece, chi parla si presenta subito come la risultante di qualcosa – la somma di un certo tipo di carattere, educazione e mestiere. In *Lacci* chi parla è ancora, sicuramente, legato a uno specifico trauma di infanzia, mentre in *Confidenza* la donna – pienamente adulta – non si presenta come figlia, ma, anzi, come madre (*l'odio sempre divampante delle mie quattro figlie – ho fatto solo femmine*).

L'attacco del III libro di *Lacci* è sicuramente più vicino ai diversi incipit starnoniani che utilizzano l'infanzia come primo espediente narrativo, esempi lampanti ne sono *Via Gemito* e *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*:

Quando mio padre mi disse di aver picchiato mia madre una volta sola durante i ventitre anni del loro matrimonio, nemmeno gli risposi. Era parecchio che non obiettabo più niente ai suoi racconti pieni di avvenimenti, date e dettagli tutti inventati. Da ragazzo lo consideravo un bugiardo e mi vergognavo come se le sue bugie mi appartenessero. Ora, da grande, mi sembrava che non mentisse affatto. Credeva che le sue parole fossero in grado di rifare i fatti secondo i desideri o i rimorsi (Starnone 2000).

Tra gli otto e i nove anni mi proposi di trovare la fossa dei morti. Avevo appena imparato, nell'italiano della scuola, la favola di Orfeo che era andato a riprendersi la fidanzata Euridice, finita sottoterra a causa del morso di una serpe. Progettavo di fare lo stesso con una bambina che disgraziatamente mia fidanzata non era, ma che avrebbe potuto diventarlo se fossi riuscito a riportarla da sotto a sopra la terra, incantando scarafaggi, moffette, topi e toporagni. Il trucco era non girarsi mai a guardarla, cosa per me difficile ancor più che per Orfeo, col quale sentivo di avere parecchie affinità. Ero poeta anch'io, ma in segreto, e componevo versi di grande sofferenza se mi capitava di non vedere, almeno una volta al giorno, la bambina; che però era facile da vedere, considerato che abitava nel palazzo proprio di fronte al mio, un edificio nuovissimo di un bel celeste (Starnone 2021).

Questi due incipit hanno qualcosa in comune con l'inizio del III libro di *Lacci*: un narratore in prima persona parla al passato remoto di un evento della propria infanzia. Solitamente gli eventi che passano al vaglio dei narratori di Starnone sono di carattere traumatico (e infatti: la violenza domestica di *Via Gemito*, l'incontro con il padre dopo anni in *Lacci*) che, nello stile di cui si è già parlato imprimono un andamento distaccato e crudo a tutta la scrittura che segue. L'impronta infantile che Starnone riesce a dare al racconto prosegue nelle pagine successive, per intervalli più o meno lunghi: in *Vita mortale e immortale* il narratore resta un adulto che ricorda le esperienze dell'infanzia per la maggior parte della narrazione, situazione molto simile a quanto accade in *Via Gemito*.

Ritornando ancora sulla presentazione dell'infanzia dei personaggi ed escludendo però i due capitoli presi uno da *Lacci* e l'altro da *Confidenza*, si può desumere che l'esperienza dell'infanzia sia sempre personale e di fatto unica. L'unico caso in cui, forse, l'infanzia ha a che fare con un'esperienza collettiva

e coinvolge più di un «io» per volta è in *Autobiografia erotica*. La caratteristica di *Autobiografia erotica di Aristide Gambía* è che, a differenza di quanto accade negli altri romanzi, la narrazione inizia in terza persona e solo successivamente protagonista e narratore tornano a combaciare. Un episodio che assume una certa rilevanza in questo senso è quello del lenzuolo, strutturalmente interessante perché il narratore parte da una prima persona singolare per arrivare a una prima plurale che racchiude il racconto del ricordo in un noi collettivo, un bambino somma di bambini diversi:

Dopo pranzo i grandi, sfiancati, ci ficcarono tutti in una stanza con gli scuri socchiusi, per la controra, ordinandoci di dormire o comunque di starcene nel massimo silenzio. Eravamo cinque o sei, non so quanti maschi e quante femmine, di età diverse. Ci mettemmo in un letto grande e facemmo per un po' la lotta coi cuscini. Poi ci ficcammo sotto il lenzuolo per stare come in una tenda o in una capanna, e io proposi di giocare a essere zio Tonino e zia Luisella. Che fanno zia Luisella e zio Tonino, chiese una bambina di nome Carmelina che aveva sopracciglia che parevano bacchette di liquerizia. Non seppi dirglielo, il divertimento non era dirlo ma farlo, e il gioco cominciò. Tocca qui, tocca lí, procedemmo in una lieta confusione dei corpi. Ricordo il silenzio assoluto, poi baci e bacini dappertutto alcuni con lo schiocco, poi risate soffocate, una mano che mi prendeva il coso e un odore di piacere infantile che emanavamo tutti e restava imprigionato sotto il lenzuolo, nell'aria sempre piú calda. Sudavamo. I capelli si appiccicavano alla fronte e alle tempie. L'odore era dolciastro e il piacere di toccare ed essere toccato era senza urgenza. Pur sapendo che eravamo maschi e femmine, m'è rimasta in mente un'impressione di organismo indistinto con molti piedi, molte mani, maschilfemminile, chiuso sotto il lenzuolo come in una membrana (Starnone 2011).

Il contesto è un pranzo di famiglia (sterminata); il paragrafo dedicato all'episodio si apre con la prima persona che ricorda (non so in quale occasione), che immediatamente diventa una terza impersonale, (Si mangiò, si bevve, si rise. Si rise veramente) per poi, con l'obiettivo di calare il narratore nell'esperienza conturbante e intima dei giochi tra bambini, risolversi in una prima plurale (*Ci mettemmo, facemmo, ci ficcammo, procedemmo, emanavamo, sudavamo, eravamo maschi e femmine*) che rappresenta perfettamente quell'organismo indistinto con molti piedi, molte mani, maschilfemminile che vive e registra il ricordo.

Quindi portiamo avanti l'ipotesi che l'unica esperienza possibile e allo stesso tempo autentica sia quella che l'io compie negli anni dell'infanzia, ma constatando che la narrazione non si verifica mai in presa diretta e che la ricostruzione degli eventi avviene interrogando il bambino interno del narratore, da cui non si pretende, però, precisione né accuratezza cronologica. In *Via Gemito* la distanza tra io narrante e io narrato si risolve in uno sdoppiamento vero e proprio, il narratore interroga l'altro sapendo già che non avrà a disposizione tutti i dati necessari per ricostruire una vicenda, e lo fa continuamente presente; anche altrove al ritorno alla mente di un determinato ricordo si accompagnano giudizi sulla natura incerta degli eventi registrati, difficile stabilire, quando si parla di

infanzia, cosa sia successo davvero e cosa no²⁰. Un buon esempio è la data sibilina «28 aprile o 1° maggio» a cui si aggiungono le considerazioni del narratore:

Se potessi interrogare il bambino del 1948 su queste lettere e cifre che ho appena annotato in cerca di un effetto di precisione, scoprirei che non ha testimonianze cronologicamente fondate da offrirmi. [...] Per lui «28 aprile 1945», «1° maggio 1945» sono suoni che non significano niente.

È curioso, però, se si considera sempre *Via Gemito*, che l'incipit del romanzo consista in una contrapposizione tra il ricordo presumibilmente vero di Mimi e quello presumibilmente falso di Federi, coagulato nel dubbio del narratore che non esista, dall'una e dall'altra parte, nessuna menzogna. Restando sempre nello stesso romanzo, ogni volta che il narratore prova a misurarsi con il racconto esatto di un evento deve fare i conti con le falle della memoria²¹. Il passaggio, perciò, dal piano del reale a quello finzionale, è fisiologico e necessario per restituire un racconto coerente: l'infanzia diventa quindi un periodo di produzione e consumo di visioni. Crescere per il narratore ha significato soprattutto allontanarsi, si dice, se non che la distanza messa anno dopo anno tra il bambino e l'adulto si riduce drasticamente al primo segnale di ricordo doloroso, a ogni tentativo di ricomposizione: «bastava il soffio di vecchissime rabbie e paure per farmi perdere saggezza e spingermi a cancellare le distanze che mi ero imposto crescendo».

Delle varie tensioni che tirano la scrittura di Starnone, l'infanzia è quella che è stata sottoposta a uno stress maggiore e che a un certo punto ha ceduto, passando da luogo in cui fuggire a unico luogo possibile in cui abitare; quando l'autore si confronta con il racconto dell'infanzia lo fa dall'interno: il bambino di riferimento è sempre una prima persona, i bambini esterni al protagonista esistono solo in due modalità: satelliti del protagonista da piccolo oppure figli del protagonista. I bambini generati, cioè i figli dei protagonisti non sono mai letterariamente approfonditi durante l'infanzia. È come se tra l'autore bambino e i bambini altri ci fosse un muro, la possibilità di comprendere le ragioni dell'infanzia è limitata alla partecipazione. L'infanzia, quindi, è un'esperienza assolutamente personale che non può che essere raccontata in prima persona e a posteriori.

Il romanzo *Labilità* si presta molto bene per incarnare l'io narrante che inserisce nel romanzo il racconto intenzionale di un fatto di infanzia. A una modalità inizialmente conscia, seguono momenti in cui il controllo sulla fruizione del ricordo si fa, appunto, labile, e l'io viene sommerso non solo dalla scrittura ma dalla potenza delle immagini, vere e proprie visioni a cui è impossibile opporre qualsiasi tipo di resistenza. Il protagonista scava continuamente nel suo passato per tirarne fuori un'opera dolorosa, con cui ha una relazione totalizzante.

²⁰ «Nemmeno le figurine, del resto, avrebbero dovuto esserci, erano come tante altre cose una memoria incerta dell'infanzia» (Starnone 2005).

²¹ «Ne ebbi così orrore che mi ritrassi. O forse non mi alzai nemmeno dal letto. Forse me lo impedì mia nonna» (Starnone 2000).

te, al limite del simbiotico, in uno sforzo costante di ricostruzione che si accompagna a un effetto distruttivo sulla realtà in cui deve scrivere. Di *Labilità* sono stati già evidenziati punti forti e temi, ora sarà preso in considerazione un pensiero quasi definitivo sul ruolo dell'infanzia rispetto alla scrittura prima che su quello della scrittura rispetto all'infanzia. La correlazione che esiste tra ricordo e scrittura per Starnone non si accontenta della prolificità della memoria e della possibilità di unire ricordo e finzione per il confezionamento di storie, ma scava al punto di arrivare all'origine della vocazione, con uno sforzo sicuramente giustificativo rispetto al ruolo che la scrittura (in generale, non solo quella di storie) ha avuto nella sua vita. Risalire all'origine della vocazione serve, quindi a dare conto allo scrittore di parte della sua identità, e in *Labilità* è chiaro che il narratore voglia sforzarsi per credere che la scrittura sia una necessità matura e non la riproposizione del bisogno di restare ancorato all'infanzia²², come era stato ipotizzato altrove. La vocazione al racconto sarebbe quindi un *escamotage* per dilatare oltre ogni limite un periodo ormai andato esaurito, e se la scrittura non risulta adulta nella sua vocazione, lo è sicuramente nella realizzazione. Ecco come il ritrovamento del mazzo di figurine viene presentato secondo le due modalità dell'associazione e dell'intenzione:

le contai, i polpastrelli le riconobbero subito, erano quarantaquattro. Con una fitta di sofferenza scoprii che il mio Boniperti non c'era. Nemmeno le figurine, del resto, avrebbero dovuto esserci, erano come tante altre cose una memoria incerta dell'infanzia.

Un veloce riconoscimento sensoriale, qui tattile, riporta immediatamente il narratore all'esattezza di un ricordo specifico «le riconobbero subito, erano quarantaquattro». Dopo l'impressione segue l'intenzione del racconto e il depotenziamento del ricordo, perché la memoria diventa incerta. Proprio lo stridio che si crea tra l'esattezza del numero delle figurine e la percezione di inesattezza del ricordo è il motore di uno straniamento che tende l'io tra realtà e finzione. La strategia di procedere per associazioni insieme con l'esercizio costante di ricondurre tutto a un nucleo originario a cui l'esperienza primordiale fa riferimento, incastra l'io nel proprio universo di significazione da cui non ha intenzione di uscire; restare all'interno del ricordo trasforma l'attività dello scrivere in una dimensione-rifugio a tenuta stagna rispetto al resto; l'io narrante, ma, soprattutto, scrivente resta a orbitare attorno al nucleo della materia di narrazione originaria, resistendo a ogni spinta centrifuga. La figurina di Boniperti è un mistero da svelare per ricostruire il significato dell'infanzia e per costruire la propria identità di scrittore: il senso ultimo è questo, arrivare a una verità letteraria narrabile riguardo a un delimitato periodo della vita mantenendo allo stesso tempo una distanza di sicurezza da intrusioni esterne, sacralizzando, quindi, il momento della rievocazione. In *Labilità* è particolarmente evidente

²² «Stavo cercando di credere che la mia vocazione di scrittore fosse adulta, non un modo per far durare l'infanzia oltre ogni limite naturale» (Starnone 2005).

come l'attività di rievocazione e scrittura sia estremamente privata e personale e faccia parte del carattere del protagonista arrivare a quella che è stata già definita come alienazione rispetto a chi lo circonda:

«Sto lavorando a una storiella dell'infanzia,» le confidai con toni cordiali per tentare di fare pace, «una cosetta fondata sulle figurine dei calciatori. Ho frugato nel soppalco per cercare qualcosa che mi aiutasse a ricostruire quel periodo e ho fatto una scoperta sorprendente. Tra le mille cianfrusaglie conservate dai miei genitori ho trovato quarantaquattro figurine di cinquant'anni fa, esattamente quelle con cui giocavo, un piccolo tesoro».

Quanti anni ha, veramente, la persona che si rappresenta eventi o fantasie del passato. Come va misurato il suo tempo. Mi alzai con cautela [...]. Le età che abbiamo attraversato possiamo davvero ritrovarle? Si torna ai cinque anni, ai quattordici, ai sedici, a seconda della necessità, come una sonda che dalla superficie caliamo fino alle profondità che vogliamo raggiungere? O le età si giustappongono, l'anziano a lato del quattordicenne, il quattordicenne a lato dell'anziano? O si sommano, l'anziano in tutta la sua compattezza e, in più, il quattordicenne? O si sottraggono, come se il quattordicenne tornasse nel mondo riprendendosi i suoi quattordici anni e quindi togliendoli alla nostra età, ringiovanendola?

Ecco che ancora una volta il discorso che cerca di farsi preciso se non addirittura scientifico, si depotenzia; all'intenzione certa segue un'impressione vaga, uno sfumare di contorni dei concetti come se l'indefinito fosse una protezione dalla conoscenza, che determina il rifiuto di fare una ricerca per trovare effettivamente una risposta, evitando di affannarsi per avere soluzioni che non si vogliono vedere:

Esoprattutto: l'età matura esiste o è solo il peso del tempo sull'infanzia, una formula per nascondersi l'orrore che i bambini crescono, invecchiano e muoiono bambini?

Come è possibile disincastarsi da una forza che spinge per la ricostruzione puntuale e un'altra che cerca di confondere per evitare l'orrore all'io? Se come crede il protagonista di *Labilità* la maturità non esiste di per sé ma solo come strategia di evitamento, l'infanzia non sarebbe una parte della vita, ma coinciderebbe con la vita stessa, e l'essere umano sarebbe perciò costretto a dover tollerare l'orrore di avvicinarsi alla morte restando sempre bambino.

L'idea iniziale alla base di questo capitolo è l'impressione che non ci sia niente oltre l'infanzia e che il paradigma di significati a cui gli adulti si rifanno continuamente nei libri di Starnone sia composto da concetti appresi o sperimentati entro l'adolescenza quindi non è un procedimento psicanalitico successivo di autoanalisi e autorappresentazione («Mi era parso fosse l'unico modo possibile di percepire la realtà e di raccontarla»²³). A livello letterario è proprio in *Labilità* che si costruisce il discorso metapoetico di Starnone; la narrazione del passato

²³ «Se dall'infanzia a oggi il tempo della ricezione vivida e senza filtri non fosse mai tramontato» (Starnone 2005).

è il motore della scrittura, la scrittura si fonda su quelle che dal principio del capitolo sono state definite «visioni»:

Ripresi quindi a fare schemi, appunti, elenchi. L'infanzia come produzione e consumo di visioni. Il disegno, la lettura, la scrittura, le mine dei pastelli.

Ancora una volta anche qui all'intenzione della scrittura si associa l'esattezza del piano per la rappresentazione (schemi, elenchi, appunti), salvo poi lasciar sfumare la precisione del discorso nell'imprecisione del ricordo, così labile da sembrare addirittura una visione. Sulla fantasmagoria di *Labilità* c'è già del materiale, ma il discorso che interessa questa parte è più ampio e la scrittura, intesa come sforzo di ricostruzione di un evento passato, andrebbe considerata come uno dei modi per raccontare e il racconto dell'infanzia come elemento fondativo del rapporto tra due persone.

Raccontare l'infanzia non è solo una questione privata che riguarda in modo esclusivo il narratore e il suo rapporto con il sé bambino e con la scrittura, ma si intromette nella narrativa di Starnone anche come elemento fondativo delle relazioni tra l'io e l'altro. Sono varie le coppie di personaggi che stabiliscono una relazione affettiva a partire dalla condivisione del racconto o per le quali la condivisione, ma anche, in opposizione, la rinuncia al racconto siano strutture portanti del rapporto; le relazioni che sono coinvolte in questo scambio non sono solo romantico-erotiche ma comprendono anche quelle tra membri della stessa famiglia, o amici. Un concetto banale come quello della condivisione come attività necessaria per la costruzione della fiducia tra gli esseri umani, in Starnone viene declinato in termini molto più specifici e netti: il racconto in questione è un racconto di infanzia. Il primo episodio notevole rispetto alla condivisione del racconto non riguarda proprio un episodio di infanzia, ma rientra perfettamente nel discorso: siamo nel *Salto con le aste*, il romanzo in cui la bambina Matilde porta nel suo personaggio alcune delle qualità di Mimi bambino, la scena è quella del racconto di una bugia alla maestra per giustificare il ritardo del padre in cui le dinamiche di condivisione del racconto sono particolarmente evidenti. La bugia riguarda un fantomatico incidente di cui sarebbe stato vittima suo padre, che gli avrebbe causato la rottura di una gamba. Dopo un iniziale momento di spaesamento da parte del padre, smascherato nella sua dimenticanza, questo decide di assecondare il racconto della figlia. Al ritorno a casa con il racconto a Cristina di quanto accaduto, padre e figlia provano a coinvolgere la donna nell'affaire-menzogna, ma la madre di Matilde non si lascia intrappolare e chiude la vicenda in modo abbastanza brusco: «Mi ha criticato per la complicità diseducativa che avevo stabilito con Matilde contro la maestra». Il racconto iniziale è una bugia inventata da Matilde per interpretare la realtà (mio padre è in ritardo, non so perché, invento il motivo); il racconto della rottura della gamba e della corsa in ospedale viene trasmesso alla maestra, la quale a sua volta riporta il fatto al padre; la vicenda allora viene proposta a Cristina, per «metterla di buonumore» risolvendo in un fallimento l'operazione di costruzione di empatia. La rilevanza dell'episodio è programmatica rispetto all'evoluzione della scrittura di Starnone: la condivisione di vicende personali, in particolar modo però il

«racconto del racconto» diventano strategie comunicative basate sul racconto di sé sempre preferito alla richiesta di racconto dell'altro. La figura di Matilde è tra i primi personaggi infantili disegnati da Starnone narratore, e nel *Salto con le aste* è fulcro tematico dell'infanzia. In questo primo romanzo dell'autore, infatti, l'infanzia come tema non gode ancora del trattamento che le sarà riservato successivamente, cioè: il discorso sull'infanzia si agglomera intorno alla figura di una bambina che è altro dall'io narrante, e l'infanzia, perciò, non si intromette nella narrazione come ossessione, con il solito compito di argomento impellente da trattare. La differenza tra adulti e bambini qui è ancora evidente, la continuità esistenziale che solitamente riguarda gli io narranti dei romanzi successivi qui non c'è. Il protagonista è un adulto che non ha più a che fare con l'infanzia, se non mettendosi alla prova nella relazione genitore-figlia, in cui la bambina è considerata indubbiamente come altro da sé. Successivamente, in *Denti*, si assiste al rapporto di odio-amore tra il protagonista e Mara e il racconto di sé non è intenzionale, ma è il risultato di una manipolazione femminile esercitata sull'uomo amato²⁴; sempre in *Denti* si evidenzia come il racconto della propria infanzia sia un'azione quasi narcisista, che non prevede una condivisione reale tra due soggetti, ma un'azione unicamente diretta dal soggetto all'oggetto amato. Il rapporto ambiguo tra l'io e Mara, per esempio, si manifesta principalmente in una scena in cui Mara cerca di sottrarsi al «rituale del racconto» manifestando fastidio per la non reciprocità della relazione:

“Fu quello il periodo” cominciai a raccontarle indicandole una sedia perché si sedesse e mi ascoltasse con comodità “in cui sognavo spesso di essere un uccello rapace, ma poi scopro che al posto degli artigli avevo unghie laccate.” [...] Mara guardò l'orologio e prese a buttare giù il tè con sorsi più veloci. Non potevo – mi chiese con garbo, anche se ironicamente – seguire a raccontarle gli incubi della mia infanzia in serata, con comodo? Anche a lei sarebbe piaciuto dirmi della sua mamma e di papà. O pensavo di avere solo io un passato, angosce, desideri, racconti? Ne aveva anche lei”.

In *Denti* mentre la relazione tra il protagonista e la compagna sembra tra l'univoco e l'ambiguo, rimane presente lo sforzo di instaurare un rapporto di fiducia tra padre e figlia. Dopo Matilde è la volta di Michela, e qui il tentativo di costruzione di un rapporto basato sulla fiducia, cioè sullo sforzo dell'io narrante di ispirare nell'altro un senso di sicurezza piuttosto che di timore e paura²⁵, passa attraverso la condivisione di un ricordo di infanzia:

²⁴ «Quante cose sapeva di me, quante giene avevo raccontate che non avevo mai detto nemmeno a me stesso. Certe donne sanno estrarci tutto dal petto e dalla memoria» (Starnone 1994).

²⁵ Di questo se ne è parlato nei paragrafi dedicati alle singole opere di *Denti* e *Labilità*, ma meriterebbe uno spazio a sé: l'io uomo è preoccupato dal pensiero di ispirare paura nella donna amata, anche non eroticamente, e infatti la figura più spesso presa da terrore è la madre. L'io mostro/mostruoso tenta di raccontarsi con l'obiettivo di una reumanizzazione e reidentificazione per poter ispirare meno paura e essere riconosciuto lui stesso come oggetto amabile.

Mi ricomposi e confessai: “Non che la guerra mi dispiacesse, da bambino: anzi mi piaceva molto, ma non tanto combattere quanto sopravvivere e raccontare come mi ero difeso”.

Se si procede cronologicamente, il romanzo successivo da menzionare a riguardo è *Via Gemito*. È qui che la predisposizione al racconto di Mimì pare proprio discendere dalla potenza narrativa dei racconti di Federi a suo figlio, che pur avendo come obiettivo quello di suscitare ammirazione, si risolvono però in una reazione più complessa²⁶. *Via Gemito* è l'unica occasione in cui quello che ovunque altrove si identifica io-narrante è colui che non narra, ma recepisce i racconti del padre a cui, successivamente, dimostrerà di assomigliare²⁷. È anche uno dei pochi momenti in cui la narrazione dell'infanzia si realizza attraverso il famoso sguardo dal basso orlandiano²⁸ e allo stesso tempo si assiste a un rifiuto quasi in blocco del racconto come azione fondativa di relazione – di nuovo tra Federi e Mimì²⁹. Il rifiuto del racconto non si manifesta però nella privazione del racconto da parte del narratore, ma nello sforzo di sottrarsi alla ricezione da parte di Mimì non più bambino; finita l'infanzia e iniziata l'adolescenza, l'io non cede più alla forza seduttiva e terrificante del racconto del genitore; la distanza tra la parola proferita e la parola recepita è nient'altro che la distanza dall'infanzia e la rinuncia all'identificazione. *Via Gemito* sembra l'unico romanzo in cui il protagonista cresce e il momento di maturità, però, non è l'età dello scrittore nel momento in cui costruisce il romanzo, ma l'adolescenza:

Meno male che ascoltavo le sue storie sempre più distrattamente. Meno male che anno dopo anno avevo imparato ad allontanare le parole. Secondo una tecnica messa a punto durante l'adolescenza, più lui si infiammava raccontandomi la sua vita e le sue ragioni, più io lasciavo calare una nebbia e pensavo ad altro. Serviva a stabilire una distanza. Ad attutire la voglia di omicidio.

Proprio da Federi ha origine la spinta dell'io narrante a raccontare la propria infanzia: nell'occasione rituale della posa per la realizzazione del dipinto dei bevitori, il racconto dell'infanzia da parte del padre serve a più scopi: incantare

²⁶ «Mi raccontava quelle storie per suscitare la mia ammirazione. E certe volte ci riusciva, ma era più frequente un fastidio misto a paura, e durava di più» (Starnone 2000).

²⁷ «E avrebbe attaccato a parlare della sua infanzia, della sua giovinezza, di sé con la gioia di chi ogni volta nel racconto sa restituire vita ai depositi della memoria e arricchirli con una energica cascata di parole» (Starnone 2000).

²⁸ «Sono un bambino che quando ascolta i racconti del padre, lo guarda a bocca aperta: a volte ne è così incantato che le labbra perdono sensibilità e con grande imbarazzo arriva a sbavare come nemmeno suo fratello appena nato».

²⁹ «E io stavo a sentire - non ero più un bambino, avevo un bisogno di violenza nel petto, non m'incantava più - e smaniavo in un angolo. Vedevo le facce ironiche dei miei compagni che lo ascoltavano, capivo che non se la beverano, pregavo che la smettesse di raccontare, soffrivo. Ciò che di lui, da piccolo, mi aveva impressionato - quei suoi racconti che avevano l'abilità di filare vertiginosamente per cause ed effetti e non lasciare niente al caso, nemmeno la morte degli altri -, ora mi sarei tappato le orecchie per non sentirli più».

il bambino Mimì che deve stare fermo, distrarsi dal pensiero di poter sbagliare qualcosa, esercitare un controllo sul figlio e sull'immagine di sé consegnata al mondo, in una soluzione umorale e a volte apparentemente contraddittoria:

A quel punto attaccava con la sua infanzia, che - diceva - non era stata delle migliori e se ne lagnava di frequente. In compenso godeva a raccontarla. ora mio padre, seduto accanto al cavalletto, racconta di felicità dell'infanzia, di letizia delle curiose esplorazioni, di incantamento della penombra delle stanze d'estate.

Ma è in *Autobiografia erotica* che la funzione del racconto dell'infanzia si mostra in tutta la sua potenza fondativa; se fino a questo momento la spinta al racconto aveva una radice genetica e si era manifestata principalmente come modalità di affermazione dell'io, a partire da ora la funzione della condivisione del racconto si manifesta anche per il suo carattere seduttivo. L'attrazione tra Ari e Mariella si basa su un rapporto di condivisione e sulla costruzione di un repertorio (parola carica di significato) linguistico appartenente al periodo dell'infanzia che si realizza su due diversi livelli, uno più specificamente relativo alla lingua della comunicazione e un altro, invece, tematico. Il ricorso a una lingua, anzi, a un modo di trattare la lingua d'origine, per Ari e in generale per tutti i protagonisti di Starnone, rappresenta una fase iniziale di formazione dell'io basata sull'adesione ai modelli culturali originari, e viene a un certo punto disconosciuta per permettere all'io di affermarsi indipendentemente dal proprio mito d'origine. L'avvicinamento a Mariella, perciò, e la conseguente scoperta di quella base lessicale comune innescano un processo di riconoscimento tra i due e un gioco di seduzione costruito a partire dalla lingua che avevano abbandonato entrambi dall'adolescenza in poi. Al riconoscimento iniziale segue un bisogno di conoscenza intima che non può che realizzarsi nella messa a parte dell'altro di tutte le vicende che riguardano l'io. L'io narrante, che è sempre ricorso al racconto per riproporre e riproporsi la realtà, ora ricorre al racconto per consolidare un rapporto erotico e romantico:

«Sono appena rientrato. Desidero raccontarti di me, non riesco a stare senza parlarti. Voglio dirti tutto ciò che mi è successo in questi anni, il lavoro, le donne, i figli, quale vita si è sostituita a quella che avremmo potuto vivere insieme. Voglio raccontarti la mia infanzia e l'adolescenza. Voglio parlarti di me in assoluta libertà, coi toni che abbiamo inaugurato stasera. Non vedo l'ora che arrivi domani, brucio dalla voglia di vederti. Ma non più per una cena piacevole alla quale potrebbe seguire un po' di sesso manierato come si vede al cinema o in tv. In questi due giorni sei diventata per me una terrazza dalla quale, sporgendomi, so di poter scorgere il mondo sformato, la vita allo stato grezzo, ed eccitarmene e goderne come fino a questo momento non mi è mai successo. Sono un individuo in declino, sogno un'ultima saldatura potente tra cazzo e fica. Niente logica, nessuna sintassi, nemmeno quella mia e tua. Voglio il piacere che abolisce ogni definizione e fa combaciare per qualche attimo l'inizio della vita con la sua agonia» (Starnone 2011).

Di questa dichiarazione d'amore bisogna evidenziare più di un passaggio: il proposito «Dirti tutto» significa per i personaggi di Starnone costruire un piano di condivisione esperienziale che si basa sul racconto soprattutto dell'infanzia, in cui il racconto è strumento di seduzione e impalcatura di intimità. La consegna del ricordo di infanzia all'altro ha due facce: una narcisistica, legata alla contestualizzazione necessaria all'io, l'altra invece è una spinta quasi altruistica che ha a che fare più con il dono e la protezione che non con l'esibizione. La vertigine derivata dalla condivisione dei racconti si lega alla sensazione di potersi sporgere da una terrazza, in una soluzione descrittiva che richiama certamente altre immagini presenti nel *corpus*, come quella del salto dalla finestra di *Confidenza*. «La saldatura tra cazzo e figa», a cui corrisponde il modo circolare di intendere la vita, un continuum vita-morte è una ricomposizione. La forza del racconto di infanzia, in questo momento, si manifesta sia come seduzione tra io e altro che come ricomposizione dei frammenti dell'io.

La strategia che consiste nel raccontare la propria infanzia all'altro per sedurlo non è una prerogativa solo dei protagonisti: nell'opera ibrida *Fare scene*, è stranamente l'io narrante il destinatario del racconto; la relazione si instaura con gli stessi principi di intimità già esposti e si salda attorno al narcisismo vestito da fragilità di chi condivide il racconto:

Mi ha raccontato la sua infanzia, quant'era brava a scuola, come le piaceva la matematica, la fase in cui si era sentita brutta e quella in cui aveva capito che era bella, il pessimo rapporto con la madre, il legame forte col fratello, quanto aveva studiato per diventare fisioterapista, il numero di uomini con cui era stata a letto prima di finire a fare film (5) e quello che invece le era toccato dal momento in cui era diventata attrice (21).

Per concludere, quindi, al racconto dell'infanzia si riconosce in questi passi una funzione che addirittura potenzia la percezione del suo ruolo all'interno della relazione: l'infanzia non conta più solo di per sé né il suo racconto ha uno scopo esclusivamente strategico a livello di costruzione dell'opera, ma funziona come collante nella relazione io-altro, e portando a un livello più alto la relazione, della relazione scrittore-lettore. Questo conferma che l'infanzia non è un tema, ma una struttura narrativa.

Per tornare da dove si era partiti in questo capitolo, la modalità del racconto dell'esperienza dell'infanzia per i protagonisti di Starnone richiede il massimo coinvolgimento emotivo e sintattico. Dall'importanza del trattamento formale delle esperienze infantili di cui è stato dato un catalogo minimo, si può ipotizzare che la valenza dell'infanzia, sia a livello di incidenza sul totale dei temi che attraversano la narrativa di Starnone, sia per quanto riguarda l'importanza che ha rispetto alla costruzione del singolo personaggio, sia sempre relativa e profondamente soggettiva. Soggettiva perché è un'esperienza esclusiva del soggetto, che ha un senso solo se semantizzata rispetto al personaggio che l'ha vissuta. In questo senso: l'infanzia per Starnone non sembra essere una fase in assoluto sacra, o bella; non sembra sia qualcosa che è dovere degli adulti preservare (in nessun romanzo di Starnone compare qualcuno che ha l'obiettivo di tutelare i

bambini o tutelarne l'innocenza) e nessuno dei bambini, visto da fuori, assomiglia ai bambini in prima persona che compaiono in quarant'anni di romanzi.

Per esempio, le due gemelle figlie di Gambía vengono descritte così:

Erano davvero leziose, quasi che Stefania, la loro madre, agghindandole con tanta cura, cercasse grazie a pettinature e abitini e fiocchetti di annacquare le furie dei loro corpi, che invece in un modo o in un altro spazzavano via l'apparenza gentile e s'afferravano, si sporcavano, si graffiavano, facevano capricci, approdavano a pianti strazianti. Fu attraverso le due bambine, probabilmente, che la luce cattiva si allungò nella memoria fino ai giochi dell'infanzia. Erano stati davvero così liberi e felici?

In queste righe c'è una distanza quasi misurabile tra l'infanzia come esperienza personale e l'infanzia percepita, tanto che Ari si chiede se i giochi fossero davvero stati liberi e felici. Proprio in *Autobiografia erotica* si riesce a capire che c'è una continuità impossibile da indagare tra primi anni di vita e età adulta: la metamorfosi da bambino a uomo è percepita solo a distanza di anni, una volta avvenuta; l'occasione di ripensare alle esperienze infantili è data dall'incontro tra Ari e la vecchia amica di Ferrara che innesca un percorso di ricomposizione delle origini di entrambi partite da un unico punto: Napoli. Napoli educa i bambini attraverso l'oscenità della lingua e la violenza delle esperienze, ma nel racconto resta sempre un nucleo di indecifrabilità riguardo a quegli anni fondamentali, che Ari riassume così:

Bisognerebbe imparare a dirsi i fatti dell'infanzia nel loro nitore, ma qualcosa si leva sempre ad appannarli, non solo dall'età adulta ma dall'infanzia stessa che non è a misura dell'occhio, dell'orecchio cresciuto.

I fatti di infanzia sono sempre appannati e, come si legge, non solo per impossibilità dell'orecchio cresciuto di recepirli, ma proprio per un limite interno all'infanzia di essere decifrata. Del dialetto napoletano come unica lingua di interpretazione è bene enucleare alcuni punti salienti che riguardano la trasmissione dei ricordi.

In *Via Gemito* a una presenza paterna ingombrante e violenta, quella di Federi, si accompagna il commento puntuale del narratore all'unica infanzia raccontata per interposta persona. La presenza dell'infanzia di Federi come materiale narrativo non si trova in opposizione a quanto detto precedentemente, cioè che l'infanzia è un'esperienza squisitamente personale e relativa, perché i momenti in cui il tema si inserisce nel discorso sono quasi sempre metanarrativi, *relata refero* da parte del protagonista che non contengono mai dati ma solo metadati, ad esempio:

Perché era un uomo fundamentalmente buono, sebbene gli avessero fatto torti d'ogni tipo fin dalla nascita, tutti, a cominciare dai suoi genitori, a cominciare da suo padre. Sì, sì. E avrebbe attaccato a parlare della sua infanzia, della sua giovinezza, di sé con la gioia di chi ogni volta nel racconto sa restituire vita ai depositi della memoria e arricchirli con una energica cascata di parole (Starnone 2000).

La sua infanzia, la sua adolescenza, la sua giovinezza erano passate accanto a quell'albero, a quell'ombra, a quella facciata, e allora? Lui, si impennava con superbia, era lui e basta (Starnone 2000).

A quel punto attaccava con la sua infanzia, che - diceva - non era stata delle migliori e se ne lagnava di frequente. In compenso godeva a raccontarla. I suoi primi anni gli tornavano in mente soprattutto quando qualcosa nella pittura andava storto. Adesso (ma in seguito chissà) mi pare di poter dire con certezza che me ne parlò a lungo anche in quell'occasione in cui gli feci da modello. Credo che il racconto sia durato tutte le ore, tutti i giorni che posai per lui (Starnone 2000).

Quelle storie, oggi mi pare, avevano qualcosa di urgente da comunicarmi. Stava dando ai momenti della sua infanzia eccezionale anche la funzione di un messaggio correttivo per spegnere l'accento intuito di un'ostilità, il lampo di avversione che poteva aver colto in un mio sguardo (Starnone 2000).

Cosa che gli procurava guai a non finire, penso, anche se ora mio padre, seduto accanto al cavalletto, racconta di felicità dell'infanzia, di letizia delle curiose esplorazioni, di incantamento della penombra delle stanze d'estate, e si giustifica: «Volevo solo sfiorarli con le dita» (Starnone 2000).

«Per te sono pazzo» diceva soddisfatto in dialetto; «in realtà sono un pittore nato.» La sua infanzia gli serviva anche a dimostrare la fondatezza di quella formula, dove «nato» stava a significare che non aveva imparato da nessuno, che non c'era ombra d'arte nella sua famiglia d'origine, che l'arte gli era venuta dal nulla o direttamente dal padreterno (Starnone 2000).

Mio padre intanto parlava e parlava: la sua infanzia, la sua adolescenza, le ragazze, le donne, suo padre, i pittori nemici (Starnone 2000).

In nessuna di queste citazioni esiste un contenuto reale del ricordo di Federi, il racconto è altrove e il protagonista non lo riporta; ne riporta circostanze e sommari, ma l'infanzia, così come l'adolescenza e la giovinezza, sono enormi contenitori di significati che restano apparentemente vuoti. Sembra che i racconti dell'infanzia di Federi siano la base dell'infanzia del narratore: si nota uno slittamento di piani in *Via Gemito*, qualcosa che nei romanzi successivi sarà messo a punto, ovvero la coincidenza tra narratori e protagonisti. *Via Gemito* è anche un romanzo familiare, e chi narra usando la prima persona fa parte della storia raccontata, ma ci sarebbe da notare che il vero oggetto della narrazione è Federi, l'uomo che sarebbe dovuto diventare un grande pittore a cui non viene, però, mai lasciata la parola. Il filtro che ci restituisce i ricordi e le esperienze di Federi è una voce altra, che nel momento in cui si fa messaggera di significati elimina la maggior parte del contenuto del messaggio. Come accade in tutti i romanzi di Starnone, la quasi totalità dell'identità del protagonista si basa sulle esperienze d'infanzia, e *Via Gemito* non fa eccezione. Con un problema: lo scrittore riesce egregiamente a creare un sistema di inscatolamento dei ricordi che passano da padre in figlio e sicuramente tra gli scopi di questa costruzione narrativa ci sarà la volontà di inserire tanto Federi quanto il narratore in un'unica linea ge-

neologica, una continuità di infanzie raccontate, per non spezzare l'evoluzione generazionale. Tuttavia la giustapposizione di protagonista e narratore crea, di fatto, un'infanzia di primo livello (quella del narratore) e una di secondo livello (quella del protagonista). Il caso di Federi è quindi l'unico che patisce non solo il prezzo dell'indescrivibilità intrinseca dell'età infantile, ma anche l'intransmissibilità dell'esperienza; in questo senso Federi è un protagonista che non può parlare della sua infanzia in prima persona – il primo e ultimo personaggio a cui tocca questa strana sorte. Se si usa questo discrimine, cioè lo spazio dato dall'autore alla prima persona che racconta l'infanzia, allora esistono due tipi di personaggi: quelli che hanno controllo sul proprio racconto e quelli che non ce l'hanno; nella prima categoria rientrano più o meno tutti i protagonisti, nella seconda, invece, rientrerebbero allora i figli dei protagonisti, i bambini-oggetto e mai soggetto. Federi, che gode della fortuna di essere stato il primo vero gigantesco personaggio di Starnone, rappresenta l'eccezione perfetta alla suddivisione netta tra bambini-oggetto e bambini-soggetto.

È interessante che dal di fuori non esista mai molto rispetto per l'infanzia, e che i genitori-bambini non imparino mai o quasi mai dall'esperienza, anzi, il ritorno nevrotico a quel periodo della vita è niente più che un tic, un'ossessione vuota, una ricerca di cause, un recupero di esperienze e nozioni che non vengono mai problematizzate né integrate da chi le richiama. La mancanza di cura, che è poi la costante trasversale di tutti i romanzi di Starnone a ben pensare, si ritrova spesso nel rapporto sciatto dei genitori con i figli, come appare prepotentemente in *Denti*:

Perciò avevo trascinato i miei figli di qua e di là senza nessun rispetto per l'infanzia, libero all'improvviso dalla schiavitù dei cromosomi. Tutt'è tre. Li avevo trascinati per la città a mo' di copertura, una falsa identità. Buon padre: a passeggio in quel giardino o in quell'altro – vai sì, non ti allontanare – perché prendessero l'aria buona e crescessero bianchi e rossi, perché scivolassero sullo scivolo o volassero in altalena. Finzioni (Starnone 1994).

I figli trascinati rappresentano perfettamente l'atteggiamento ambivalente: al massimo rispetto per l'esperienza personale corrisponde l'esatto opposto nel rapporto con i bambini (senza nessun rispetto per l'infanzia³⁰). Bambini e adulti infatti non comunicano; in un unico momento la comunicazione riesce ad andare oltre al racconto dell'infanzia propria usata con un preciso fine è il caso di Federi: «Quelle storie, oggi mi pare, avevano qualcosa di urgente da comunicarmi. Stava dando ai momenti della sua infanzia eccezionale anche la funzione di un messaggio correttivo per spegnere l'acceso intuito di un'ostilità, il lampo di avversione che poteva aver colto in un mio sguardo» (Starnone 2000). Tra l'infanzia vissuta e l'infanzia osservata resta un vuoto, una distanza che non può essere coperta, nemmeno facendo ricorso alle parole del dialetto.

³⁰ Fuori da *Denti*, il rispetto per l'infanzia manca quasi a tutti i personaggi adulti di Starnone.

Anche l'immaginario erotico dei protagonisti mutua i suoi sistemi dall'infanzia, e così la pulsione di morte. In effetti non si può affermare che *assume* significato, ma *ha* significato di per sé e riempie di significato la realtà successiva. La formazione dell'identità dei protagonisti dei romanzi di Starnone avviene prima dell'adolescenza e l'età adulta non è altro che il tentativo di far combaciare la realtà al ricordo. I protagonisti di ogni romanzo costituiscono ciascuno il proprio vocabolario d'amore a partire dall'esperienza diretta durante l'infanzia e la preadolescenza ed è allora il momento in cui avviene il confronto con i due temi di eros e thanatos.

Le parole sconce in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, la bambina di Milano, i giochi sotto le lenzuola di *Via Gemito*, la paura e il desiderio di cadere dal balcone in *Confidenza*, sono tutti momenti che assumono una valenza solo durante l'età adulta. A tal proposito si può notare che in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia* dopo il già citato episodio del lenzuolo c'è una postilla interessante:

Fu un pomeriggio di grande innocente godimento, una matrice di futuri piaceri preadolescenziali, quasi sempre estivi. Non so se in quel garbuglio riuscii ad accarezzare Carmelina, o lei mi accarezzò, ma se non successe, adesso me ne rammarico. Allora escludo che sapessi cosa fosse il rammarico (Starnone 2011, 136).

Ari, a posteriori, prova rammarico per il contatto mancato con Carmelina. Tuttavia a farsi portatore del sentimento non è Ari-bambino, e il sentimento non fa parte del ricordo, è qualcosa di nuovo, di aggiunto. A riprova del fatto che a sperimentare il rammarico non sia il bambino ma l'adulto, il commento senza possibilità di fraintendimento di Ari: «Allora escludo che sapessi cosa fosse il rammarico». L'infanzia viene completata – nel senso di portata a termine – durante l'età adulta ed è difficile capire se il protagonista provi determinate emozioni per le carezze mancate in quel momento o per la funzione che quelle carezze avrebbero avuto come ricordo. Probabilmente l'una e l'altra possono essere interpretazioni ugualmente valide, ma è certo che la realtà si imprime nella memoria dei bambini così come appare e solo successivamente viene riempita di un significato adulto. Il mancato rammarico è una spia di un atteggiamento ambiguo riguardo al ricordo dell'esperienza; dato per scontato che l'infanzia sia una fase necessaria attraverso cui passare per formarsi come adulti, che il dato di fatto dell'esperienza sia che è accaduta e basta, restano dei punti da chiarire circa il rapporto dell'io narrante con il contenuto dei ricordi: l'infanzia è mezzo per conoscersi o è il fine primo e ultimo dell'esperienza sensibile? La seconda opzione aprirebbe scenari di interpretazione decisamente più interessanti, e il continuo ritornare di Starnone su strutture narrative tra loro simili (il procedere psicanalitico che si appoggia sull'associazione e collega fatti dell'età adulta a episodi infantili) fa pensare che si stia battendo su un tasto dolentissimo e che l'ipotesi che l'infanzia sia effettivamente il nucleo della narrazione, anzi, che coincida con l'azione del narrare non è così assurda. Se il nucleo non è questo cosa lo è? L'identità dei personaggi di Starnone di cosa è fatta? E ancora: quali sono gli eventi che nella vita di almeno uno di loro diventano rilevanti, se si escludono quelli di scoperta dell'Altro? C'è, in effetti, un personaggio, unico,

il peso della cui infanzia non grava infinitamente sulle azioni che compie e non infetta i pensieri che fa: è quello di Vanda, in *Lacci*, unico caso di adulto che rimane sempre adulto e non precipita nei ricordi dell'io-bambino, anzi, smaschera il meccanismo di deresponsabilizzazione che si innesca quando un personaggio fa ricorso all'associazione prima e al ricordo poi (*individuare il punto di passaggio, lo spiraglio*; Starnone 2005) per contestualizzarsi e geolocalizzarsi all'interno del proprio mondo affettivo³¹:

Sei ridicolo, certe volte, credi che basti mettere insieme discorsi generali e qualche tua storiella per far quadrare le cose. Ma io sono stufa dei tuoi giochini. Mi hai raccontato per l'ennesima volta, ma con un tono patetico che in genere non usi, come ti hanno guastato l'infanzia i rapporti pessimi tra i tuoi genitori (Starnone 2005).

E come riconosce bene Vanda, l'esperienza traumatica non si esaurisce nell'esperienza primaria (l'infanzia guastata) ma diventa immediatamente arma di attacco:

Poi sei passato a noi. M'hai spiegato che come tuo padre aveva fatto male a tutti voi, così tu – poiché il suo fantasma d'uomo infelice che vi ha reso infelici ancora ti tormenta – temevi di fare male a Sandro, a Anna e soprattutto a me (Starnone 2005).

Il tormento di Aldo è quello di essere destinato a diventare carnefice della sua famiglia, ma in questo caso, fatalmente, la scelta di lasciare la moglie è talmente opposta a quella che fece il padre, che le due figure (Aldo e il padre) sembrano combaciare perfettamente. In più punti dei romanzi diventa una necessità impellente per l'io narrante sottolineare la falsa distanza tra sé e il proprio genitore, per esempio, in *Via Gemito*:

Tanto più li amavo e li ammiravo, quanto più mio padre ne diceva male. Ormai reagire ai suoi sentimenti con sentimenti di segno opposto era più forte di me.

Tornando però a Vanda, unico personaggio senza un'infanzia, è molto facile fare illazioni a riguardo, per esempio:

È morta tua madre che ti teneva stretto e poiché io ero lí nel ruolo di tua fidanzata mi hai sposata.

³¹ La madeleine proustiana per Starnone ha la forma di una graffa napoletana. Sempre in *Labilità*: «Feci tutto a memoria, meravigliandomi che la memoria conservasse ogni dettaglio e che ogni dettaglio fosse preciso, tanto che i dolci vennero proprio come sapeva farli mia madre. Scoprii solo alla fine, dopo il primo morso, che i zibbiase erano una variante di quelle ciambelle che a Napoli si chiamano graffe, e avevano la stessa consistenza delle bombe alla crema coperte di zucchero. Mentre li mangiavo uno dietro l'altro e li trovavo dello stesso sapore che avevano avuto durante l'infanzia, mi tornò in mente quando avevo chiesto a mia madre perché si chiamavano così. Lei si era imbarazzata, aveva fatto un sorriso di ragazzina e poi aveva detto che il nome completo era 'ocosebbiase».

L'occasione del lutto la rende una continuazione naturale della figura materna, a cui Starnone solitamente associa immagini di fragilità e spinte di accudimento, perciò che Vanda rappresenti, pur non incarnando se non per eredità (affibbiata) le virtù della «madre», l'adulto per eccellenza, non è un fatto stupefacente. A questa supposizione va aggiunto anche il problema del «raccontare le donne», ampiamente sviscerato in *Autobiografia erotica*:

Comunque il problema più grosso – mi diventò presto chiaro – non era Gambia. Su Aristide mi ero inceppato, probabilmente mi sarei inceppato ancora di più in seguito, ma avevo scritto pagine e pagine di appunti, ne avevo studiato l'infanzia napoletana e l'adolescenza, avevo accumulato materiali tratti dalla mia esperienza e da quella dei miei amici, mi pareva insomma di saperne ormai abbastanza. Il problema invece era Mariella. Sebbene mi sembrasse venuta benino fino a quel punto (avevo attinto da quel poco che mi pareva di aver intuito di Filomena Barra), ora non sapevo più come mandarla avanti. E la cosa che mi innervosiva era che non avevo mai pensato di fare per lei lo stesso lavoro preparatorio che avevo fatto per Gambia. Ero evidentemente convinto che bastava muovere bene Aristide, e Mariella sarebbe venuta su di conseguenza. Invece no. Che ne sapevo di quella donna. Per la prima volta mi venne in mente che se avessi parlato anche solo per un'oretta con Filomena Barra, il racconto sarebbe piombato sulla pagina come un filo d'acqua che scorre dritto e costante dal rubinetto. Che errore era stato non entrarci in confidenza, non farmi raccontare minutamente la sua vita, non indagare sul nostro incontro negli anni Sessanta, non strapparle le ragioni del suo testo.

Si può forse ipotizzare che l'esperibile sia in realtà limitato al mondo dei bambini e che l'età adulta sia solo una rievocazione inconsciamente nostalgica di un'età tanto ingenua quanto crudele. Nei dialoghi tra Aristide e la scrittrice l'intimità è la ricostruzione di un modo volgare di parlare in napoletano, di nominare parti del corpo e azioni che sembrano inesistenti in italiano, e che quindi definiscono un eros che funziona esclusivamente per ricordi e allusioni. *Esclusivamente* non è un avverbio usato con leggerezza, l'esclusività è un tratto importante della lingua dei bambini di Starnone: crea uno spazio impermeabile al tempo e alla contaminazione, divide nettamente l'io dagli altri. In *Per una teoria freudiana della letteratura*, Francesco Orlando richiama Freud sul motto di spirito:

Le tecniche del motto di spirito saprebbero provocarlo introducendo, in un linguaggio comunicante fra adulti, modi di trattare le parole e i pensieri familiari alla prima infanzia e mantenuti nell'inconscio, ma ripudiati dall'uso adulto e conscio della parola e del pensiero (Orlando 1975, 52).

Quanto detto sul motto di spirito in Freud e transitivamente in Orlando vale per Starnone sul napoletano: la lingua dell'infanzia è una lingua che richiama l'inconscio. Oltre lo spazio del dialetto non esiste novità, non esistono parole nuove, non esiste un'indagine conoscitiva in italiano. C'è solo il recupero dell'infanzia, la messa in sicurezza delle parole del vocabolario d'amore, e il dialetto coincide con l'identità. È proprio nell'ultimo romanzo che la ricostruzione della lingua diventa

strumento di indagine per l'affermazione del sé. Il rapporto (univoco) di amore che lega nonna e nipote in *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* trova un momento di realizzazione quando per l'esame di Glottologia il protagonista decide di ricorrere alle conoscenze della nonna per ricostruire una lingua di cui non è più padrone. E non è trascurabile il fatto che in più romanzi di Starnone ci sia questa consapevolezza riguardo l'importanza del napoletano e al contempo si noti un uso limitato del dialetto, che tanto in *Via Gemito*, quanto in *Autobiografia erotica* e poi in *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, rimanda al mondo dell'infanzia e della purezza. L'indicibile in italiano è esprimibile in dialetto. L'acquisizione del dialetto avviene quasi per linea di sangue e il napoletano è una lingua che non serve a niente se non a comunicare ciò che riguarda la sfera affettiva – in positivo e in negativo. Il dialetto viene soppresso come colpa nel sociale e recuperato come indice di intimità nei rapporti personali. In *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* il napoletano separa irrimediabilmente la vita del protagonista da quella della bambina, mentre lo ancora nei rapporti di amicizia con i coetanei e in un certo modo lo lega a una ragazza. Nel tempo la perdita del dialetto o la rinuncia alla lingua domestica sono funzionali alla costruzione dell'identità del personaggio, salvo poi la possibilità di essere recuperata per una ricostruzione dell'identità che si svolge a ritroso. È la preparazione all'esame di glottologia che spinge il protagonista e cercare un reinserimento in un contesto linguistico e culturale ormai lontano (l'emancipazione che avviene a livello culturale è l'università, il distacco si manifesta nella rinuncia del dialetto e dell'adozione di un italiano pulito come forma di realizzazione intellettuale). L'occasione di ricostruire un patrimonio linguistico di cui non si è più padroni determina anche il recupero di un legame familiare, nel caso di ogni romanzo di Starnone, sbilanciato da una o dall'altra parte. La nonna diventa esegeta e custode di una lingua, di fatto, morta. Il nipote, oggetto di amore e devozione, trasforma la nonna in un mezzo per riuscire in università. Il dialetto è sempre un rimando a qualcos'altro: innanzitutto a un tempo passato, ma anche e soprattutto a una dimensione mistica della percezione di sé e della realtà. La resa del napoletano, per Starnone (ma non solo per lui, basti pensare al romanesco di periferia di certi personaggi di Siti, o ancora al bresciano di Busi o a tutti gli autori napoletani, per esempio La Capria, che Starnone cita negli scritti critici) non ha come scopo la mimesi del parlato, ma la trasmissione di un messaggio sociologico-culturale e anche, perché no, la dimostrazione che la letteratura, dunque, può farsi anche con il napoletano³². Il dialetto sulla pagina non garantisce a chi legge di avere di fronte la realtà così com'è, anzi, è spia che la rappresentazione porta con sé ben più di quanto sia visibile, trasmette un patrimonio affettivo generazione dopo generazione – arrivando a essere impossibile da registrare, soprattutto attraverso

³² Il discorso sarebbe un po' più complesso: oltre a dire-scrivere che il napoletano può essere usato anche per le lettere, Starnone al napoletano verace non cede mai. Lo racconta, lo nomina, lo invoca, lo manipola, ma non gli lascia prendere il sopravvento sulla scrittura: la lingua della letteratura appresa resiste a tutte le infiltrazioni del dialetto.

la scrittura. E ci sarebbe anche da chiedersi se il napoletano sia una lingua vera, cioè una lingua di servizio, di comunicazione, invece che una lingua sempre performativa, drammatica, narrativa, esagerata.

Io in principio mi sforzai di tenerle dietro, ma presto di parole nell'esame ne ebbi fin troppe, e più riempivo schede più mi pareva che l'alfabeto, la grafia fonetica, perdessero terreno, lasciassero fuori gran parte del suo napoletano. Niente – pensavo – riesce davvero a fissare questa sua giostra, questo materiale sempre eccedente. E più lei diventava incontenibile, più io tendevo a concludere: basta, perché seguito a scrivere schede, la scrittura è un altro coperchio calcato su questa povera vecchia, finiamola. Intanto però mi incantavo, lasciavo che seguitasse a scoperchiarmi, a scummiagliarsi. Cosa che le arricchiva i toni, le alzava il volume della voce, la infervorava al punto che come nei suoi occhi mi pareva ci fossero altri occhi, così nei suoi gesti mi pareva ci fossero altri gesti, nella sua bocca altre bocche, nelle sue parole molte, moltissime parole altrui, un vocio sregolato che nessuno strumento era in grado di registrare, figuriamoci la scrittura. Ah, quanto tempo stavo buttando via. Gli echi della bambina milanese avrei potuto con lo studio, con l'esercizio, ordinarli, dar loro una forma giusta e durevole, erano un dono prezioso per chi volesse mettersi alla prova. Ma quei suoni affollati di mia nonna non erano riconducibili a nessuna bella e buona pagina, la letteratura si ritraeva, si ritraeva l'alfabeto, anche la grafia fonetica. Ci fu un momento – mi sembrò – in cui non parlava più soltanto lei, parlava sua madre, sua nonna, la bisnonna, e dicevano parole che suonavano prebabeliche, parole delle piante, degli umori, del sangue, dei lavori, il vocabolario delle fatiche che aveva fatto, delle malattie gravi dei bambini e degli adulti (Starnone 2021, 116-17).

Tutti i romanzi di Starnone, e anche gli interventi ai convegni, gli scritti critici, gli articoli sulla scuola, concorrono a delineare un'immagine dell'infanzia priva di innocenza. L'assenza di innocenza nei personaggi dell'universo starnoniano è una costante, ciascuno conserva e protegge pur minime ma facilmente distinguibili macchie di colpa: che si parli dei figli di Vanda che insistono per un riavvicinamento dei genitori facendo leva sul malessere psicologico della maggiore, che ci sia dell'intenzionalità nel chiudere fuori dal balcone il nonno, nessuno dei bambini di Starnone resiste nello stato di grazia di chi non ha colpa – non interviene nelle vite degli adulti. La questione intorno all'innocenza è preponderante nel *corpus* di romanzi presi in esame. Se è vero che la popolazione dei personaggi è costituita da bambini o da ex bambini, è vero anche che la rappresentazione del mondo infantile non coincide mai con la costruzione di uno spazio mitico e idealizzato, ma soprattutto i bambini non presentano caratteristiche direttamente associabili alla loro età, sembrano piuttosto degli adulti insofferenti, mai pienamente innocenti³³. È proprio riguardo l'innocenza che

³³ «Mi infastidiva sempre di più essere un bambino, ma non riuscivo a smettere» (Starnone 2021). Numerosi i bambini che abitano la letteratura italiana, pochi paragonabili a quelli starnoniani. Sicuramente i bambini messi su pagina di Ferrante sono vicini per indole e

sarebbe bene approfondire. La parola, assente da *Scherzetto* e *Lacci*³⁴, compare invece altrove.

La possibilità che tutto quanto sia possibile imparare lo si impari durante l'infanzia, e che i pensieri definitivi di un essere umano compaiano nei primi dieci anni di vita non è un'idea nuova: il già citato Agamben, proprio nel suo ultimo libro, racconta del ritrovamento di alcuni scritti infantili, consegnati dalla madre, in cui sarebbero già presenti tutte le sue idee della maturità. La scoperta lo lascia sgomento³⁵.

Dopo aver identificato e analizzato le figure e i rapporti legati al tema eterno dell'infanzia, la rappresentazione di come si evolve il processo di scrittura di Starnone, è più chiara: si parte da uno stato in cui l'io è una singolarità adulta con legami indiretti all'infanzia, spesso incarnata da figli, figli di altri, studenti, per arrivare a un compromesso esistenziale in cui l'io si riconosce soprattutto come somma di esperienze. Non mi sembra azzardato pensare che i personaggi di Starnone, se intesi come stadi successivi risultanti di un'evoluzione dello scrittore, diventino sempre più bambini. Il rapporto con l'infanzia, che da argomento altro diventa materiale proprio, è il modo in cui l'io si ricompone, basti pensare alla distanza di trattamento della strategia di rappresentazione che si verifica tra *Il salto con le aste* e *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, cioè da una situazione in cui l'io interagisce con un bambino e una in cui l'io è e resta un bambino, o anzi, un adulto in grado di dialogare con il sé bambino. Certamente l'esperienza di Starnone si basa su un distacco iniziale e fortemente voluto, una fuga da Napoli piuttosto che un viaggio alla scoperta del mondo. Ecco che la categoria del Bildungsroman non pare proprio calzante per definire innanzitutto il trattamento riservato all'infanzia e il rapporto con Napoli e la sua lingua. Una fuga che si conclude nel punto di partenza, una ricerca identitaria che non scopre ma ricostruisce e cerca di combaciare con l'idea primordiale di personalità dello scrittore: riconoscere le impressioni dell'infanzia per adattare la vita matura al ricordo, e non per avere un patrimonio di ricordi e esperienze utile per la costruzione del sé maturo. Gli adulti di Starnone, ma è più corretto dire gli io che Starnone interpreta di opera in opera, rincorrono sé stessi e puntano a re-identificarsi

per assenza di mito a quelli del nostro *corpus*. Si differenziano – e di molto – dai bambini di tanta letteratura italiana soprattutto mainstream degli ultimi decenni (Mazzantini, Di Pietrantonio, Durastanti, Vinci) per avvicinarsi però a bambini – raccontati in terza persona – come quelli del *Tempo materiale* di Vasta o di Bruciare tutto di Siti.

³⁴ Unica eccezione: incontri innocenti in Starnone (2014).

³⁵ «Molti anni fa mia madre mi diede da leggere un mio scritto infantile, che aveva conservato in un cassetto. La lettura mi sgomentò a tal punto che dovetti immediatamente distogliere lo sguardo. Il foglio conteneva la descrizione puntuale di quello che mi apparve allora con chiarezza costituire il centro segreto del mio pensiero. Come aveva potuto la mano esitante di un bambino di otto o nove anni fissare con tanta precisione il nodo più intimo e involuto di cui tutti i miei – i suoi – libri futuri non rappresentavano che il lento, faticoso svolgimento?». »

con il bambino che sono stati. L'infanzia è un freno potentissimo di ogni esperienza, è come se i personaggi fossero costretti ogni volta a partire dal punto di arrivo: la corsa contraria allo scorrere del tempo restituisce e non costruisce. Gli adulti di Starnone passano la vita a cercare di tornare alle uniche sensazioni reali: quelle di quando erano bambini.

Scrivere

È il momento di tentare un bilancio provvisorio della scrittura di Starnone, riattraversarne i cambiamenti esaminando l'evoluzione del modo di affrontare la pagina. Gran parte delle considerazioni si reggono sull'ipotesi dell'esistenza di un repertorio narrativo e di un progetto letterario generale che ingloba tutte le manifestazioni letterarie dello scrittore. È stato dimostrato come la pressione esercitata sulla scrittura da parte di certe istanze personali abbia, alla fine, bucato la pagina e sia esplosa. Il richiamo magnetico dell'io e del mito personale di origine (cioè la somma geografica e familiare) faticano a essere tenuti fuori dalla scrittura¹ già nei primi titoli degli anni Novanta. Contestualmente è stato mostrato lo sforzo dello scrittore di impedire inizialmente ogni deriva autobiografica, particolarmente evidente nello sforzo dei primi anni di moltiplicare i personaggi in cui diluire l'io narrabile. Alcuni elementi possono essere utilizzati per avvalorare l'ipotesi che il carattere della scrittura di Starnone sia anche nevrotico e ossessivo: il repertorio, sia inteso nel ritorno di alcuni fatti autobiografici sia nel riuso letterario di ricordi a cui manca la matrice; l'aggirarsi di fantasmi familiari anche in opere in cui la famiglia dello scrittore non è tema principale del racconto; la presenza di numerosi momenti metanarrativi in cui

¹ Per esempio, in *Eccesso di zelo*: Riccardo e il suo cane, nell'oscurità, stavano assumendo dimensioni di portenti dell'infanzia. Che frottola è crescere. Stavo per chinarmi e impugnare chissà quale magica lancia acuminata, quando sentii il fracasso spazientito della sua arma sul pavimento.

Starnone interviene sulla sua scrittura per controllarla, limitarla, giustificarla; la spiralizzazione del racconto in prima persona. Tutto il processo evolutivo dello stile di Starnone si riassume bene nella parabola rappresentata dalla presenza e dal trattamento del dialetto napoletano; si parte, appunto, da quella condizione di rimosso che si nota nei racconti di scuola, attraversa poi momenti narrativi in cui il dialetto compare nel sonno o in situazioni a basso controllo emotivo (come manifestazione della rabbia), fino a quando da presenza fantasmagorica il dialetto diventa materia visibile e circoscrivibile. *Via Gemito* è stato individuato come il punto di svolta nella carriera dello scrittore, e resta legato a un fatto biografico di estrema importanza, rappresentato dalla morte del padre Federi². Tutto il bagaglio culturale, educativo ed emotivo di Starnone si riversa quasi immediatamente nella scrittura, travolgendo tutte le istanze narrative precedenti al lutto e impossessandosi non solo dei temi ma anche, quindi, delle strutture e delle forme. Questo processo di emersione riguarda inizialmente il dialetto, ma coinvolge, a cascata, anche il tema dell'infanzia: ciò che prima non era narrabile per mancanza di parole adatte, lo diventa nel momento in cui il dialetto viene accettato come repertorio linguistico e esposto nella scrittura invece che rifiutato. Tuttavia, *Via Gemito* non è chiaramente un punto di arrivo, al contrario: l'evoluzione trova uno snodo fondamentale nella pubblicazione del romanzo, ma il rapporto tra Starnone, la lingua e la scrittura ha ancora davanti tante sperimentazioni. Segnando in *Spavento* il momento esatto in cui l'ossessione diventa materiale letterario e cristallizzando il lessico sentimentale ed erotico in *Autobiografia*, in un procedimento di inclusione progressiva di materiale autobiografico debitamente maneggiato e reinserito in letteratura – dove con maneggiato si intende anche solo l'inserimento seguito da invalidazione istantanea di quelle etichette metaletterarie fenzionali tanto care all'autore – il rapporto tra io narrante e narrazione arriva a un compromesso stabile.

È stato accennato e forse non debitamente approfondito, che i primi racconti dell'autore hanno un retrogusto spiccatamente postmoderno, organizzati strutturalmente e stilisticamente in modo da soddisfare tutti quei requisiti letterari per entrare a pieno titolo nella categoria: risultati notevoli se considerati ciascuno per sé, in cui il lavoro di costruzione della storia viene fuori con tutti gli sforzi del caso. Il braccio di ferro (paralisi di Erb permettendo) che Starnone ingaggia contro sé stesso non può andare avanti per molto tempo ancora, c'è bisogno che l'io si manifesti e smetta di nascondersi. La scrittura di Starnone nella transizione da *Ex cattedra* a *Via Gemito* risulta farraginoso e in alcuni punti gravata dallo sforzo dello scrittore di restare fuori dalla pagina; ecco perché le macchine ironiche dell'inconcludenza non funzionano pienamente e presentano dei punti in cui la scrittura pare bloccarsi, perché Starnone non vuole lasciarsi andare all'unica cosa che gli interessa: raccontare nel modo sfrenato e gradevole di Nannina. Lo sforzo continuo di ricacciare indietro il dialetto, per esempio, in *Segni d'oro* diventa addirittura una resa quasi stizzita nel cercare di mimare un dialetto di-

² L'uscita del libro è di poco successiva alla morte del padre.

verso dal proprio «Dicevano in dialetto qualcosa nel registratore e poi basta. Cose tipo: ostrega, se mi ricordo. Petrarca, eh. Bon. Così, all'incirca: i dialetti veneti non li so rifare» (Starnone 2018). La stessa cosa succede per ciò che riguarda l'infanzia: per esempio nel *Salto con le aste* l'infanzia linguisticamente creativa dell'autore sparisce nelle descrizioni di Matilde, non potendo ancora appartenere a chi racconta; lo sforzo di tenere lontana dalla scrittura l'infanzia gioca un ruolo interessante e a tratti anche grottesco, in *Eccesso di zelo*, romanzo su cui l'autore sembra avere, rispetto al *corpus* intero, minor controllo. Il rapporto che lega il protagonista e la collega Silvana viene manipolato al punto da presentare dei tratti incestuosi; il principio di questo rapporto che retrospettivamente si salda a una relazione tra fratelli-amanti si rintraccia a partire dalla descrizione della camera da letto di Silvana che altro non è che la riproduzione della cameretta di una bambina:

Sulle pareti c'erano vecchi manifesti che mostravano cavalli volanti, bambine a passeggio per sentieri di campagna, un coniglio vestito da marinaio. Abbondavano anche le mensole, segmenti colorati di legno su cui erano disposti con cura animali meccanici, carretti di legno, scatole di varie dimensioni, trottole, matrioske, un pinocchio di legno, un carillon, bambole d'ogni tipo, di pezza, di celluloido, coi visi di porcellana, e libri e quaderni – vecchi quaderni – e moltissimi libri della Scala d'oro dalle copertine mal ridotte mescolati a manuali universitari, e un'enciclopedia della fiaba in vari volumi, tutti rilegati in tela verde con scritte in oro (Starnone 2018).

Dagli oggetti e dal comune gusto per le favole, Silvana inizia – diversamente da quanto avviene nei romanzi di Starnone, in cui l'infanzia è più una prerogativa dell'io che non degli altri (segno, forse, che l'io dello scrittore sia diluito anche in questo personaggio) a raccontare «Cose della sua infanzia. Sua madre era svitata, mi informò, conservava tutto fino a soffocare sotto gli oggetti più disparati e confondersi nel marasma» (Starnone 2018). Il protagonista, a disagio³, oltre agli oggetti di chiara eredità infantile, nota – per stanchezza – il letto in mezzo alla stanza:

Aveva messo in cantina – mi disse – il letto matrimoniale che si era comprata dieci anni prima, appena se n'era andata dalla casa dei suoi genitori, aveva recuperato il suo letto di adolescente. Era stata una buona idea, soffriva di insonnia ed era guarita. Ora faceva sonni profondi.

Dopo questa confessione vagamente inquietante, i due si distendono sul letto e il finto fratello di Silvana nota, inoltre, che sul soffitto della camera sono state attaccate delle stelline fosforescenti, a imitazione di un cielo stellato, ennesimo tratto infantile della camera della donna⁴. La situazione, però, crea un'atmosfera

³ «Mi mostrai entusiasta della camera ma, se devo dire la verità, adesso ero un po' a disagio».

⁴ «Ne avevo regalate due confezioni alla figlia di un'amica di Angela, l'anno scorso».

di sicurezza in cui il dattilografo si sente abbastanza al sicuro da poter condividere con la donna «storie reticenti, colpevolmente interrotte»:

mia madre legava ogni notte mio fratello al piede del tavolo di cucina con una corda, perché era molto cattivo. Bastava girare lo sguardo e combinava guai. Una volta si era rovesciato addosso la pentola con la pasta e i fagioli. Quando mia madre l'aveva sentito urlare, era corsa e gli aveva strappato via la poltiglia rovente e la pelle. Poi l'aveva cosperso d'olio, allora si pensava che con le scottature si facesse così. Quindi l'aveva legato al tavolo a fin di bene, per correggerlo. Ma lui non si arrendeva e cantava e rideva come se non sentisse dolore. Io intanto strisciavo per il pavimento credendomi un indiano che va a liberare il suo compagno prigioniero. Mentre lo faccio ancora oggi, di notte – le dissi – so che il fratello ustionato appartiene a un tempo diverso dal fratello legato al tavolo.

Il valore di questa storia interrotta è a metà tra l'invenzione e il ricordo. Non viene specificato quanto racconta il protagonista corrisponda effettivamente a un trascorso e non è facile neanche capire se il racconto sia, eventualmente, una somma o una sovrapposizione di ricordi, o una confusione di invenzioni. Quello che però si legge è che a un evento simile non viene mai fatto cenno altrove e, inoltre, la possibilità che il racconto sia piuttosto il racconto di un incubo è confermata dal *loop* in cui l'io narrante si intrappola nei tentativi continui di salvare i fratelli in attesa⁵. Il clima di intimità fisica che l'alcova infantile offre ai due pseudo-fratelli per scambiarsi confidenze sfocia nella confessione sulla madre morta in giovane età; lo slittamento dalla confidenza infantile a seduzione⁶, già richiamato per quanto riguarda l'ipotesi che il racconto di infanzia sia elemento fondativo delle relazioni in generale e di quelle sessuali in particolare, sfocia in un rapporto sessuale mancato raccontato senza le parole del dialetto e quindi vagamente stereotipato: «Le baciai il collo magro, percorsi con la mano la curva dei fianchi, il ventre piatto, le ossa del bacino. Le accarezzai il sesso umido con il pollice». Il gioco portato avanti prima con Riccardo, l'amante di lei, e poi con Angela, la ex amante di lui, secondo cui i due sarebbero fratelli, a riprova di questo il fatto che intervengano l'uno nella vita privata dell'altra, è chiaramente una strategia narrativa di Starnone che non serve ad alimentare la macchina della trama, ma a diluire l'io in più persone per evitare che il narratore venga inghiottito dal racconto di sé stesso. Insistere sul verbo diluire è funzionale alla spiegazione di questa strategia: Starnone negli anni Novanta sta gestendo letterariamente un io concentrato e denso che fino a quel momento non aveva trovato una forma narrativa in cui riversarsi, perciò viene sminuzzato e seminato in ogni racconto o, come accade qui, diluito in più personaggi. Evidentemente, però, l'operazione di minuziosa diluizione non sortisce l'effetto desiderato, Silvana diventa spec-

⁵ *Eccesso di zelo*: «Temo solo di non farcela e di lasciarlo lì a soffrire. Avanzo sempre, striscio, ma non arrivo mai a destinazione».

⁶ «Quando lei era morta – raccontai a Silvana, passandole ogni tanto le labbra sulla nuca, tra i capelli, per asciugarglieli col respiro».

chio dell'io che racconta, la cui scrittura deve interrompersi necessariamente per evitare di perdersi; la deriva è rappresentata dal racconto in sequenza dei fratelli, poi di quello della morte della madre, sempre evitando di definire se si tratti di ricordi o incubi, e la rinuncia alla realizzazione dell'atto sessuale dipende da una paura inconscia, molto più pericolosa di un incesto metaforico, cioè dalla paura del contatto intimo con una parte di sé fino a quel momento tenuta lontana:

Temevo che non fosse un'espansione delle mie fantasie ma un luogo reale e vivo, abitato, con le sue leggi già fissate e le sue sanzioni; perciò, malgrado la sua buona accoglienza, pericoloso (Starnone 2018).

Assodato, quindi, che *Il salto con le aste* lo si considera esordio solo per una scelta dell'autore e non perché sia realmente il primo testo preparato per la pubblicazione, le incertezze di scrittura che sono evidenti fino a *Denti* si devono a un progetto letterario dello scrittore che includeva anche uno specifico trattamento della lingua:

La loro lingua doveva essere «ingrata», secondo la formula di Petrarca, con una scadente capacità mimetica, e il racconto doveva procedere come se il narratore raccontasse un sogno o fosse in preda a un attacco di panico e cercasse di calmarsi scrivendo.

Il carattere onirico del racconto è sempre rispettato; l'incertezza in cui affogano i personaggi anche, ma: non basta una postfazione per spostare l'attenzione da quello che viene definito fatterello, per allontanare i lettori dalla sensazione che l'invenzione sia un orpello che monta su un sistema di significati e idee sul mondo molto più antico e più profondo di quanto Starnone stesso non riesca ad ammettere. Proprio lo sforzo di definire il processo di scrittura come un'aggiunta di polpa a un nucleo di per sé non importante apre la strada per tentare di interpretare l'evoluzione della narrativa di Starnone come una resistenza personale alla manifestazione del rimosso che potrebbe addirittura spiegare in quali modi il carattere postmoderno dei primi racconti funzioni (male) da filtro protettivo rispetto ai due grossi "elefanti nella stanza", dialetto e infanzia. Il nome di Freud non compare spesso nel *corpus* che abbiamo a disposizione, ma la sua presenza si coagula soprattutto nei testi a tema scuola. La presenza di Freud in quel contesto serve ad avvalorare la tesi del professore che andare a scuola significasse «vivere annullandosi» (Starnone 1995) e che la distanza generazionale tra professori e studenti fosse pressoché incommensurabile. Resistere alla seduzione di un'interpretazione psicoanalitica di fronte a romanzi in cui l'associazione e il ricordo insieme con la riflessione sull'io la fanno da padrone non è semplice, ma tutto sommato un'impostazione interpretativa assolutamente antifreudiana restituisce comunque risultati ermeneutici di valore, data l'ampiezza del *corpus* completo e la molteplicità di contingenze e temi offerti da ogni opera. L'esigenza di rinunciare all'apparato psicoanalitico viene, però, suggerita direttamente dal testo e cerca di allontanare il lettore da quel nucleo inconscio attorno a cui lo scrittore gira continuamente: escludendo le occorrenze nei testi di scuola, andando a scandagliare l'intero *corpus* non si incontrano mai o quasi mai riferimenti all'analisi, al dialogo con l'analista, a Freud; nonostante non siano mancati contributi critici in cui l'om-

bra della psicanalisi pare stagliarsi se non per continuità almeno per opposizione rispetto a ogni io narrante, per restare coerente con quanto ipotizzato fino a ora, se si sceglie anche stavolta di prendere quello che scrive Starnone come traccia di un'intenzione, più che come un tentativo di depistaggio, il punto di partenza è localizzare nei testi i momenti in cui il rapporto con la psicanalisi si manifesta esplicitamente. Ci si aspetta, quindi, di trovarsi di fronte dei momenti letterari in cui è, per esempio, presente il dialogo con il medico o con l'analista, oppure in cui si mostra il tentativo di ricostruire la storia all'origine della nevrosi; scenari, questi, comuni in un tipo novecentesco di letteratura, nei due campioni classici rappresentati dalla *Coscienza di Zeno* e dal *Male oscuro*⁷, o a titoli prossimi, in cui, comunque, l'intenzione dello scrittore appare sempre univocamente dichiarata, come accade nell'esergo dell'*Isola di Arturo* che viene ripreso dal *Canzoniere* di Saba. Tornando a cosa compare di programmatico nel *corpus* starnoniano, si segnala appunto un'assenza quasi uniforme di temi legati alla psicoanalisi fatta eccezione per unno scambio di battute nel racconto *Il peggior sordo* contenuto nella *Retta via*, in cui il protagonista, ipocondriaco, dialoga con un suo amico psichiatra:

ogni volta, mi aggredisce chiamandomi con disprezzo: nevrotico; se tu fossi psicotico – dice – ti rispetterei, ma i nevrotici no, non li posso sopportare (Starnone 1996, 27).

A cui si aggiunge un'incursione dell'io narrante nell'argomento quando in *Labilità*, dopo lo strano – ai limiti del fantastico – incontro con l'amico d'infanzia Silvestro il protagonista si cimenta nella scrittura di un intervento per un convegno dedicato al centenario della pubblicazione freudiana *l'Interpretazione dei sogni*. Il momento della stesura dell'intervento diventa un momento di riflessione sulla scrittura e nello specifico sui motivi per cui l'interpretazione freudiana non può essere alla base del racconto:

Il testo faticò a prendere forma, lo scrissi, lo riscrissi, cercai suggerimenti nei libri che mi ero portato, cambiai spesso opinione. Detestavo Freud, ma mi accorsi subito che non me la sentivo di dichiararlo brutalmente in pubblico, anzi non avevo voglia di dirlo nemmeno a me stesso. Pur essendo un letterato incline come gran parte dei letterati a lavorare su credenze senza fondamento, temevo molto la mancanza di formulari scientifici o ritenuti tali, era una cosa che mi spaventava. Forse per questo con gli anni leggevo sempre più saggistica: la formula che sapeva di scienza mi aiutava a fronteggiare le ombre e ad accoglierle. D'altra parte – constatavo con rabbia –, proprio perché assegnavo loro didascalie, esse perdevano energia e quindi pericolosità. Scrivere a quel modo era un noioso precipitare tenendosi a un paracadute. Ma si poteva scrivere in modo diverso, Boniperti, Silvestro e basta? (Starnone 2005)

Anche di questo evento è stata ricercata una traccia sia nel resto del *corpus* che nella biografia dello scrittore, senza trovare però nulla di rilevante da poter

⁷ A cui si potrebbe aggiungere, nell'estremo contemporaneo, *Yoga* di Carrère ma anche, per gli italiani, *L'uomo che trema* di Pomella.

utilizzare in questo contesto. *Labilità* è certamente una fantasmagoria, un'opera complessa costruita su visioni e rimandi, quella che più di tutte, forse, si presterebbe a uno sforzo di interpretazione se non freudiano, almeno orlandiano (da condensarsi nell'interpretazione del rasoio), ma è proprio *Labilità* il luogo letterario in cui Starnone disconosce la possibilità che la letteratura sia riscoperta di sé piuttosto che pura invenzione e riconosce il limite rappresentato dalla possibilità di controllare le ombre attraverso le categorie⁸.

I racconti ormai parevano nascere solo grazie al filtro dei formulari: un po' di filosofia, un po' di sociologia, un po' di psicoanalisi, un po' di fisica, un po' di antropologia, molto senso comune e un bonario accattivante chiacchiericcio autoironico sulla comunità o la classe sociale di cui eravamo uno dei tanti prodotti in serie. Risciacquatura. Il coraggio di avventurarci nudi tra le parvenze s'era perso, forse se n'era persa anche la possibilità. Eravamo stati sopraffatti tutti dalla repulsione o anche dall'idea che, in quel caso, nessun lettore – pavido a nostra immagine e somiglianza – ci avrebbe mai letti (Starnone 2005).

L'intervento, per un *misunderstanding* tra presentatore e narratore viene erroneamente annunciato con un titolo radicalmente diverso da quello comunicato, ovvero, dall'originale *Io non è che creda molto a Freud* a *Io credo molto a Freud*. Nonostante la preparazione l'intervento, alla fine, viene improvvisato e il tempo iniziale dedicato a un componimento di Caproni diventa il nucleo intero di un discorso sulla lingua, sviluppato grazie alla *magica* presenza di Nadia.

La presenza di Nadia mi rianimò. Cominciai prima con una premessa a braccio, poi lessi un paio di righe dai fogli che avevo davanti, quindi – poiché le frasi mi sembrarono troppo consumate dallo sforzo lungo della formulazione scritta – rinunciai al testo che avevo preparato e decisi di reinventare il discorso.

È ai versi ironicamente antipsicoanalitici di Caproni che il protagonista si aggrappa per l'esposizione:

Innanzitutto lessi i due blocchi della poesia con molto compiacimento. “Verità inconcussa. / La rima vulvare: la porta / cui, chi n'è uscito una volta, / poi in perpetuo bussa.” (Pausa.) “Si può dire anche questo: / ogni congiungimento erotico / è, per interposto corpo, un incesto.” (Altra pausa).

Dopo l'iniziale stimolo rappresentato dalla presenza della donna, il protagonista inizia ad aver paura di perdere il controllo sulle proprie parole, e immediatamente il discorso si riversa in un eloquio libero e spaventoso:

Svagarmi in pubblico, perdermi, era una mia paura ricorrente, paura di finire all'improvviso in un vortice di parole incontrollate davanti a tutti. Sentii che i vocaboli potevano tradirmi. Sentii, in agguato dietro le frasi, una voglia di impudicizia, una sorta di sregolato sciorinamento di me. Rima, screpolatura, fessa.

⁸ «Scrivere a quel modo era un noioso precipitare tenendosi a un paracadute» (Starnone 2005).

La possibilità di non riuscire più a controllare la lingua, di perdersi nelle associazioni del linguaggio si trasforma in un desiderio quasi erotico di impudicizia e di trasgressione – la trasgressione che solo il dialetto riesce a dire, come testimonianza l'ultima scelta lessicale *fessa*. Durante l'intervento Freud viene disconosciuto e rimpiazzato dalla potenza del linguaggio, o meglio, dalla potenza delle parole che escono dalla bocca, confermando involontariamente nella selezione delle parole che il dialetto è esattamente ciò che l'io reprime:

Dissi quasi a bassa voce che non credevo molto a Freud. Credevo solo alla bocca che fa parole, ed elenca i meccanicamente: radioso, bilioso, smagliante, pressante, mastello, cestello, caliente, rovente.

Il punto in cui il discorso improvvisato che si sviluppa seguendo un titolo che è esattamente l'opposto di quanto dichiarato, vale come confessione definitiva e personale:

La verità, come sapete, è inconcussa: rientrare è impossibile, da vivi e da morti. Non abbiamo altra opportunità che giocare per tutta la vita, come da bambini, con corpi interposti. Pronunciai quell'ultima espressione con compiacimento. La sentii all'improvviso così importante, che quasi non riuscii a frenarmi, volevo frugarci dentro subito, davanti a tutti, per capire dove poteva portarmi.

Sviluppare in pubblico un'intuizione, quella del corpo interposto e trovare una connessione innegabile tra corpo e infanzia, desiderio e scrittura, è un comportamento a basso tasso di controllo, che si poggia prevalentemente sulla libera associazione, diciamo pure di tipo freudiano, che cristallizza in modo solo apparentemente involontario non tanto l'adesione dello scrittore a principi di psicoanalisi freudiana, ma che tendono ad avvicinare il discorso molto più al titolo (*lapsus?*) *Io credo molto a Freud*, che non all'idea originale dietro l'intervento, definendo Starnone, nei fatti, freudiano contro la sua volontà. Nell'incontro successivo con Nadia, che dimostra di aver apprezzato la teoria dei corpi interposti, l'io narrante riesce a definire in modo ancora più preciso il sistema di finzione a cui in *Labilità* è particolarmente legato. La finzione, si ricava dalle parole del protagonista, è una capacità che si acquisisce da bambini, durante il gioco, nel momento in cui l'identificazione tra io reale e io immaginato è totale e l'io immaginato sembra indubbiamente quello vero, o almeno sembra esserlo stato (*l'io ero*, utilizzando anche il tempo narrativo dell'imperfetto già altrove definito *abusato*):

Facciamo come le bambine fanno con le bambole, le dissi, come i bambini fanno con i soldatini: li inseriamo nelle nostre finzioni ludiche e di ludibrio, mentre una parte di noi vigila – la parte che cresce, che matura, che invecchia – e ci dice che non bisogna agire così. Quella parte sa che a nostra volta siamo pezzi dei giochi altrui e ha paura, non si rassegna, anzi si ribella, vuole la vita vera. Ma la devozione per la vita vera ci nuoce. Dissipa l'abilità accumulata nel gioco, smarrisce la fiducia che ci vuole per sentirsi, fingendo, nella verità, e ci inceppa.

La frase difficilissima da parafrasare «sentirsi, fingendo, nella verità» è la messa in parola di un sistema di finzioni progressive e di livelli di interpretazione

che sembra essere quello utilizzato da Starnone nella sua scrittura: l'ossessione per la finzione, che deve essere vera per principio e presa di posizione, sposta i confini del racconto di livello in livello, perdendo l'origine delle cose, ritrovando continuamente origini fittizie nella materia d'invenzione. La scrittura di Starnone, che è contemporaneamente vera e non vera, incastra il narratore e lo ossessiona inseguendolo nei piani di realtà che lui stesso crea per nascondersi. Mi sembra che tra le istanze più rilevanti della scrittura di Starnone, ci sia, però, l'intento di rendere universale una vicenda personale, isolandola dal contesto e combinandola con piccoli fatti veri (non significa forse questo fare letteratura?). Si può quindi essere sicuri che non importi che ciò che accade nei romanzi sia reale (e con reale non si intende plausibile, ma che faccia riferimento a una vicenda della vita dell'autore), in quanto lo statuto ontologico della materia narrata è contemporaneamente x e negazione di x , non è più questione di affidabilità del narratore – anche questa messa in dubbio esplicitamente dall'io narrante – e ogni rimando alla realtà difficilmente punta a notizie esterne all'io. In questo senso fare ricorso a categorie interpretative come l'*autofiction* non restituirebbe la complessità dell'opera dello scrittore, anche in quei casi limite in cui l'indagine sul tasso di verità nell'opera rimandi a problemi esterni.

Che l'io sia al centro ma contemporaneamente sia proprio l'io stesso il rimosso che a un certo punto torna prepotentemente nella scrittura, è stato già argomento in modi differenti di tutta la trattazione fino a questo punto, ma ci sono ancora delle notazioni da fare per esaurire l'argomento, legate all'ossessività del tema. Nel capitolo dedicato all'infanzia è già stato dedicato spazio al racconto inteso come condivisione di un ricordo che crea una relazione intima tra due personaggi, ed è stata introdotta l'ipotesi che la relazione tra due persone si basi esclusivamente sulla condivisione autoreferenziale di ciascuno dei due e quasi mai su reciproco interesse, ma sia un modo della prima persona di sommergere l'altro, quasi a volerne prendere possesso. Discende facilmente da ciò l'idea che raccontare di sé sia perciò un modo vincente e prolifico per i personaggi dei libri di Starnone per affermarsi, che genera un notevole ritorno narcisistico. Il punto di partenza, anche qui, è *Il salto con le aste*, in cui possiamo attribuire al vero protagonista e scrittore del racconto, Michele, una delle frasi più rilevanti del romanzo:

Michele se l'è presa sulle ginocchia e ha cominciato a raccontare, ma non per lei (i bambini non gli piacciono), bensì per noi, per farci vedere come sa raccontare bene e che narratore sarebbe stato (Starnone 1989).

Si può perciò ipotizzare che nei racconti di Starnone ci siano tre diversi livelli di narrazione che puntano a tre diversi obiettivi; il primo livello più superficiale è il racconto di sé (un sé che non necessariamente corrisponde a un sé reale), che ha un ipotetico destinatario esterno al testo, ed è il primo tipo di racconto strutturato a cui si dedica l'autore già nelle rubriche sulla scuola; gli altri due livelli, invece, sono più profondi, entrambi intratestuali: il secondo livello è quello del racconto di sé a un destinatario interno al testo e in questo caso l'obiettivo del racconto coincide con lo sforzo di instaurare una relazione

di intimità; il terzo livello, invece, è quello del racconto del racconto, lo stadio effettivo in cui l'io esiste:

Ci filosofeggio anche su, ogni tanto: alla fine, mi dico, quando si nasce non si entra dentro un racconto già in pieno sviluppo? E la morte non è una sorta di interruzione che interviene anche se si sa bene che il racconto della vita non è affatto finito e anzi morendo non ne conosceremo mai il finale? (Starnone 2010)

Contestuale all'analisi dell'opera di Starnone si presenta il problema dell'autobiografismo, a sua volta somma della questione dell'autofiction e di quella collaterale dell'identificazione dell'io ricostruito a partire dai testi e non dall'autore. A questo punto dello studio, cioè dopo aver scritto della carriera, dei romanzi, dopo aver considerato le due colonne fondamentali della scrittura di Starnone, è il momento di concentrarsi sul terzo grande tema, cioè quello dell'ossessione per la scrittura. Per parlare di ossessione per la scrittura intesa come ossessione per l'attività che coincide con lo scrivere narrativa – considerando però che spesso si tratta di scrivere e basta, a prescindere dal genere letterario, cioè di scrivere per raccontare qualcosa – è necessario riprendere in questa sede e ampliare discorsi che riguardano l'io narrante. Benché la prima persona singolare non sia l'unica soluzione narrativa di Starnone, è evidente come in più di un'opera a raccontarsi e a chiudersi nel proprio racconto sia l'io. Il problema dell'autofiction o, per meglio dire, del tasso di autobiografismo nelle opere di Starnone si pone a partire da *Via Gemito*, come è stato già ampiamente detto, e non prima per i seguenti motivi: innanzitutto le storie di scuola sono state giudicate a priori come esperienze reali di quello che è stato definito precedentemente «insegnante impegnato»; i racconti brevi della *Retta via* non hanno sollevato questioni abbastanza notevoli da introdurre il discorso sulla separazione tra autore e narratore (o forse sono stati pubblicati troppo presto rispetto agli anni in cui l'autofiction sembrava l'unica categoria interpretativa possibile), mentre in *Denti*, invece, le questioni relative alla sovrapposizione autore-narratore si annullano grazie alla presenza del fantastico. È vero che la questione a partire da *Via Gemito* e fino a *Autobiografia erotica* diventa importante anche per la possibile identificazione Starnone-Ferrante, e che l'autobiografismo e l'autofiction vengono inizialmente considerati addirittura come un problema intertestuale. La questione in realtà è decisamente più complessa e non ha a che fare con l'identità di Starnone, né con l'individuazione del vero nel tessuto narrativo finzionale costituito dai suoi romanzi. La decisione di inserire questo argomento in coda allo studio del *corpus* è motivata dall'ipotesi che la scrittura sia il motore immobile della narrativa starnoniana e allo stesso tempo il fine di ogni sforzo creativo. Starnone non sembra voler lasciare traccia di un'esperienza personale, né pare mosso dal desiderio di rappresentare fedelmente un'epoca o addirittura un luogo o persino le relazioni umane. Starnone vuole che ogni volta che l'io parla sia un io convincente, autentico. Ecco perché a proposito dei suoi libri non risulta produttivo parlare di autobiografismo, quanto piuttosto di identificazione. Lo sforzo che fa Starnone-narratore è sempre lo stesso: proporsi come una voce autentica e credibile, lavorare sui dettagli minimi per creare una rappresentazione di una

realità x convincente, a prescindere dalla possibilità di potersi ancorare a un'esperienza realmente vissuta. Posto questo, perciò, tutto il materiale narrativo del *corpus* può considerarsi ben più che verosimile, più vero del vero. Lo scrittore ha cercato di resistere al richiamo ancestrale della lingua e della città d'origine, ha faticato per tenere fuori dalla scrittura le parole proibite del dialetto e il carattere di Napoli; tuttavia la pressione esercitata è stata tale da costringere l'autore a rinunciare a un repertorio ripulito dalla napoletanità materna e paterna tanto da incardinare interi romanzi attorno a questi fulcri. Sulla costruzione di un io narrativo torna utile quanto detto a proposito del *Salto con le aste*, il romanzo involontariamente associato al periodo scolastico di Starnone, ma ancor di più è interessante il modo in cui la questione viene affrontata in *Labilità*, quando Starnone-bambino riesce a identificarsi in più di un io:

Sotto i dieci anni non mi ero limitato a diventare un altro o un'altra cosa per la sola durata di un gioco, di un libro, di un film, di una fantasticheria. In quell'occasione la finzione si era come inarcata e aveva cercato di sondare la realtà, di vedere se poteva entrarci, se c'era modo di accamparsi in essa alla pari, senza distinzione. Adesso ne ero certo: con la vicenda del Boniperti avevo provato per la prima volta a non tornare più indietro (Starnone 2005)

La finzione per il bambino di nove anni (età-talismano se guardiamo a tutta la produzione dell'autore) non è più una strategia di intrattenimento o un esperimento occasionale di viaggio fuori dal sé: essere un altro, essere capace di scindersi in più io e di credere genuinamente che ognuno di quegli io sia la realtà diventa *modus vivendi*. Se ne parla, sempre in *Labilità*, a proposito del siparietto sulla paralisi di Erb. Si dà il caso che la paralisi di Erb sia una condizione realmente esistente, conseguenza per il neonato di un parto particolarmente difficile. Nella scena della libreria Nadia Zanò nota qualcosa di strano nel braccio dello scrittore:

“Cos'hai al braccio destro?”

Cos'avevo. Sussultai, mi toccai il braccio in imbarazzo.

“Niente.”

“Ho notato che non lo muovi mai, come se fosse anchilosato.”

L'imbarazzo crebbe. Era da qualche decennio che nessuno mi faceva quella domanda. A bassa voce, sperando che gli altri commensali non sentissero, le confidai con una sfumatura autoironica:

“È la paralisi di Erb, può succedere quando ti fanno nascere col forcipe”.

La giustificazione arriva senza tentennamenti, ma la paralisi di Erb non è una condizione congenita dell'uomo, ma un contagio letterario a cui non è riuscito a sottrarsi durante gli sforzi di identificazione con i personaggi, riguarda l'io che legge e che scrive, l'io che legge così intensamente da venire contagiato da ciò che sta nelle pagine degli altri. Infatti, più avanti:

“Nel senso,” dissi con sforzata autoironia, “che leggendo mi sentii per la prima volta le parole nella pancia, nelle ginocchia, nel petto, nelle braccia, e mi venne persino la paralisi di Erb.”

[...] Gli spiegai cos'era. Dissi che ne era stato colpito fin dalla nascita il protagonista di *Marjorie Morningstar*, un giovane ebreo newyorkese, scrittore di canzoni, di operette e di sceneggiature, che per nome d'arte si era scelto Noel Airman. 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, spiegai, che non solo imparai le sue parole e i suoi mille noiosi stupidi pensieri sul mondo, sulle donne, sul cinema, su tutto; non solo costrinsi mia madre a farmi un maglione nero a collo alto come lo portava lui; ma ebbi presto quella stessa paralisi. Portavo il braccio morto al fianco, mi stringevo il gomito con la mano e a volte mi sfioravo anche il labbro superiore con un dito esattamente come Noel Airman.

La questione della paralisi di Erb non compare solo in *Labilità*, ma anche altrove: ne rimane traccia proprio in uno degli interventi raccolti nell'*Umanità è un tirocinio*, Noel, lo scritto dedicato al primo romanzo che ha segnato la formazione da lettore dello Starnone *Marjorie Morningstar, ragazza del nostro tempo*. Ora: la presenza della paralisi di Erb è un dato autobiografico o una trovata autoironica che funziona così bene da essere stata acquisita da Starnone dopo averla inserita nella sua letteratura? E non viene mai fatto mistero che la paralisi di Erb sia un tratto fisico di un personaggio mutuato dallo scrittore:

“Anche io avevo sempre notato che avevi qualcosa che non andava, ma non capivo cosa. Evidentemente era il tuo braccio”.

“Mio no, quello di Noel Airman” lo corressi.

Continuando a indagare sulla vera origine della paralisi di Erb come sforzo mimetico totale, può darsi che la sua acquisizione non sia stata una decisione presa in un momento contingente a quello della lettura di *Marjorie Morningstar*, lo confermerebbe in *Labilità* il fatto che la moglie del protagonista si scopre totalmente all'oscuro del contagio letterario:

Ma appena soli mi chiese:

“Che è questa novità del braccio?”

[...] “Mirullo scherzava. Gli ho fatto solo un esempio. Parlavamo di lettura, immedesimazione e mimetismo”.

“Cioè?”

“Tutte le volte che ci immergiamo in un racconto,” dissi, “facciamo come i pesci che prendono il colore della sabbia, o come i bambini quando dicono io ero Tarzan o Jane o l'Uomo ragno.”

“Pesci e bambini per te sono la stessa cosa?”

“Pesci, farfalle, quello che vuoi. È sempre la stessa magia mimetica.”

Per spiegare cosa accade quando ci si immerge in un racconto, per spiegare cioè la perfetta coincidenza tra l'identità dell'io che vive e il racconto – in *Noel Marjorie Morningstar* letto alla fine dell'infanzia (Starnone 2024, 78) è definito «il romanzo che mi ha segnato nella carne», il protagonista di *Labilità* si serve di due immagini: una è quella del pesce che prende il colore del fondale per mimetizzarsi, l'altra è quella del bambino che durante il gioco si convince real-

mente di essere uno dei personaggi delle sue storie. Mimetizzarsi, fondersi con l'ambiente, prendere il colore del fondale per farne parte, fino a perdere i propri contorni e non distinguersi più: l'io si dissolve nel racconto che lo ospita, l'identificazione combacia perfettamente. Sempre considerando le due occasioni di citazione della paralisi di Erb, il discorso prosegue:

Puntata dietro puntata, ero stato Noel Airman con tale accanimento, che la paralisi di Erb aveva abbandonato la finzione e mi era entrata nelle ossa, nei nervi, non l'avevo più lasciata andare. L'imitazione di un arto più corto e anchilosato era durata fino al punto da diventare stabilmente negli anni una posa del corpo, una storpiatura, una modalità vera del mio organismo.

Alla strategia di mistificazione dell'io si accompagnano due sensazioni diverse: la prima è quella di vergogna, la seconda, forse quella più rilevante, è la sensazione di piacere che segue all'identificazione, e l'innesco è l'amore per Marjorie: Starnone diventa Noel per amore della ragazza, da lui eredita un braccio anchilosato e addirittura la vocazione di scrittore⁹. Torna tutto: alla fine dell'infanzia una delle esperienze di lettura diventa totalizzante, identificarsi con i personaggi della letteratura che legge non è più un gioco in cui si usa l'imperfetto e si mimano le voci degli altri, è un procedimento in cui l'io cerca in tutti i modi di combaciare con il personaggio eletto, consentendogli di abbandonare il napoletano, per avvicinare la sua lingua alla lingua dei romanzi tradotti. La risposta che non era possibile qualche paragrafo fa su quando realmente l'infanzia finisce, la dà Starnone in persona. La morte della bambina di Milano innesca le febbri della crescita, ma questa diagnosi di fine infanzia ce la consegna la nonna. L'io che racconta, invece, localizza nello slittamento¹⁰ da gioco a realtà rispetto al trattamento della letteratura e nell'infatuazione cieca per Marjorie la cesura tra essere bambino e non esserlo più – l'uscita tarda dall'età dell'infanzia. Bisogna poi valutare l'ipotesi che piuttosto che identificazione in alcuni punti la scrittura punti proprio alla sostituzione di persona, desiderio eterno dello scrittore non è solo essere più di uno, ma essere soprattutto altro da sé:

Ma io *volevo* diventare un giovane cattivo e mi allenavo. Quand'ero Noel, suonavo, mi ubriacavo, mi radevo, chiavavo, scrivevo. E mi fingevo intorno altri scrittori, tanti altri, volevo stare soprattutto con loro, tutta gente che passava la vita a inventare storie e viveva in un mondo plasmabile e riplasmabile come il pesce, che te lo tiri con la mano, e lo fai e lo rifai, e lui cambia forma e dimensione e compattezza, e si piace, si piace sempre di più, e poi sbott'asfaccim.

Nella coesistenza di vergogna e piacere si realizza il progetto letterario di Starnone, l'io deve muoversi sul confine tra piacere per la scrittura e vergogna

⁹ «Da Noel presi non solo la vocazione di scrittore, ma anche il braccio anchilosato per colpa della sindrome di Erb» (p.78)

¹⁰ *Slittamento* è la parola che usa l'io di *Labilità* quando definisce il modo di identificarsi in Noel: «Scivolare nella finzione e tirarci dentro anche lei, un'estranea. Erano passati decenni, ma non avevo imparato ancora a respingere la tentazione di uno slittamento».

delle proprie emozioni (ma anche: piacere del narrare e vergogna di sé, di Napoli) per resistere nella sua farsa. Restando sempre sul fenomenale *Labilità*, in cui non è solo l'io a confondersi, ma c'è anche un gioco interessante tra sogno e visione, tra realtà e immaginazione, si riconosce tra tutte le immagini notevoli, una di particolare impatto e di grande valore figurale che certamente chiarifica la modalità di immedesimazione dello scrittore. Durante le lunghe allucinazioni in cui compaiono prima l'amico, poi i genitori, poi vari animali, in una parentesi fantasmagorica di solitudine il protagonista apre un armadio al cui interno non ci sono più vestiti, ma profili di persone di carta, vive e morte, personaggi:

A un certo punto, per sicurezza, aprii le ante dell'armadio. Mi accorsi che gli abiti non c'erano più. Appesi alle stampe ma vivi, e pronti per l'uso come una lista di nomi da contattare per una festa o anche un funerale, vidi conoscenti, amici, personaggi di libri, parenti, tutti insieme, persone vere e della finzione, ancora vive e morte da tanto. Erano sottili come abiti di carta, aperti sulla schiena come se aspettassero di essere indossati. Richiusi in fretta le ante, ma solo per evitare di guardare nelle loro pupille. Mi era bastato un colpo d'occhio per accorgermi, con un sospiro di sollievo, che tra loro non c'era mia madre.

Gli io che Starnone fino a quel momento è riuscito a indossare scrivendo sono tutti ordinatamente raccolti nell'armadio, con un taglio sulla schiena, sono abiti, possono essere abitati, persone da indossare all'occorrenza. Che manchi proprio la madre, il fantasma principale non solo in *Labilità* ma in tutta la produzione, non è un caso: tra tutti gli io indossabili lei (Rusiné) non figura, resta primo oggetto d'amore del bambino, ma a causa della morte precoce molto del personaggio di Rusiné sarà *inventato*, ricostruito a posteriori, confermandosi come unico limite all'identificazione. Restando sul concetto del trasformarsi in qualcun altro, torna uno scritto del 2003, sempre inserito nell'*Umanità è un tirocinio* e dedicato a Federigo Tozzi. In questo scritto viene ripresa nella nota all'edizione Vallecchi del 1979 del romanzo *Con gli occhi chiusi* il testo di Glauco Tozzi:

Prima di proiettare sé stesso in *Con gli occhi chiusi* l'autore tentò di esprimersi in Adele. Adele non è che Pietro metamorfosato in donna.

A Starnone la definizione piace, e aggiunge: Aiuta a riflettere su quante convenzioni, quante remore impediscono ancor oggi di far romanzo mettendo direttamente sulla pagina il proprio io (l'unica cosa che ci è un po' nota, quando va bene) e tutto quello che quell'io sa di sé stesso e degli altri, senza filtri, senza mediazioni, senza preoccuparsi delle distanze regolamentari, con imprudenza e impudenza.

L'identificazione, allora, è una strategia per risolvere il problema delle remore a usare l'io. Nel 2003 *Via Gemito* è uscito da circa tre anni, culmine di una produzione in cui l'io era stato mascherato e disperso fino a che è stato possibile mascherare e disperderlo. Il procedimento familiare, però, di smontaggio di sé e rimontaggio secondo io altri è ormai strategia che da dopo *Via Gemito* si sistematizza e fa convergere in un progetto di scrittura unico diventare io e diventare anche altri io: *Via Gemito*, insomma, ha insegnato a Starnone che l'identificazio-

ne era possibile anche con l'io che gli appartiene e questa sutura con sé stesso risolve tanta scrittura: trattare io come si trattano gli altri, diventare finalmente un io convincente che rende possibile la scrittura di opere come *Autobiografia* e *Lacci* in cui ogni personaggio che prende la parola è convincente, perché è reale, soprattutto quando il personaggio affonda originariamente nell'io che ha letto e poi scritto. La saldatura con il proprio io permette di recuperare – torna l'idea che l'infanzia sia un recupero di sé a ritroso – il gioco di identificazione infantile:

Da bambino non mi ero mai sentito una cosa sola, una sola persona.[...] Grazie all'allenamento con l'imperfetto, avevo lasciato per anni che entrasse nel mio corpo ogni emozione per finta. 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. Ero stato il bambino senza Boniperti, il bambino che disegna Boniperti, il bambino che possiede Boniperti. E poco prima, mentre accompagnavo Mirullo e Criscuolo alla porta, avevo percepito con nitidezza l'amore vero di Criscuolo per il suo compagno, l'abbandonarsi capriccioso di Mirullo alle mille attenzioni di lui, come se dall'infanzia a oggi il tempo della ricezione vivida e senza filtri non fosse mai tramontato.

Ma attenzione: non è la scrittura di Starnone che assomiglia sempre di più a Starnone, è Starnone che lasciandosi andare alla scrittura dei sé diventa simile a ciò che scrive e l'inverarsi della scrittura scatena quei momenti metaletterari in cui il narratore spiega come decide di raccontare:

Avevo fatto un uso eccessivo di quella chiave universale che era l'imperfetto. Le lingue che non lo conoscono lasciano i bambini sull'orlo di un precipizio. E i bambini cadono di colpo nel mondo mimato, non possono fare altro. Si tuffano da un presente dentro un altro presente, e forse sperimentano uno strappo. Io invece scivolavo dal tempo della realtà al tempo della finzione quasi senza accorgermene. Me lo ricordavo, l'imperfetto del gioco, non come un derivato del c'era una volta delle favole, ma come una dote dell'organismo, l'eco grammaticale della magia mimetica animale (Starnone 2005).

In *Vita mortale e immortale* l'intervento dello scrittore su ciò che viene scritto è attenuato, non ci sono le inserzioni metaletterarie che interrompono la narrazione come in *Spavento* o in *Labilità*; uno dei pochi momenti di intrusione nel racconto riguarda la riproduzione del napoletano per riportare un discorso diretto della nonna. L'intervento è quasi stizzito, come fosse esasperato dal procedimento di doppia traduzione a cui il narratore si sottopone continuamente quando costruisce il racconto, ed assomiglia a una rinuncia formale di uno sforzo sempre letterario e mai filologico di ricomposizione del napoletano orale:

E cominció una conversazione fitta fitta che riporto senza il suo napoletano, sono stufo di mimarlo inutilmente, ricorro agli appunti che buttai giù subito dopo (Starnone 2021, 124).

Non è stato ancora detto che *Libera nos a Malo* è una delle opere letterarie che più hanno avuto a livello pratico un impatto sulla scrittura di Starnone:

nell'apparato interpretativo proposto da Meneghello alla fine del suo romanzo¹¹, compare un *Frammento di Avvertenza* su realtà e finzione¹², in cui Meneghello dichiara che tutto ciò che sta nel libro è finto.

Il gioco dell'invenzione rischia di diventare un abisso da cui Starnone (bambino, adulto, entrambi), non è in grado di tornare indietro:

Sotto i dieci anni non mi ero limitato a diventare un altro o un'altra cosa per la sola durata di un gioco, di un libro, di un film, di una fantasticheria. In quell'occasione la finzione si era come inarcata e aveva cercato di sondare la realtà, di vedere se poteva entrarci, se c'era modo di accamparsi in essa alla pari, senza distinzione. Adesso ne ero certo: con la vicenda del Boniperti avevo provato per la prima volta a non tornare più indietro (Starnone 2005).

Si nota una sovrabbondanza di momenti in cui Starnone riconosce di aver vissuto un'esperienza, quella dell'immersione nell'identificazione, da cui non si può tornare indietro, tutti individuati nel periodo di fine infanzia: sarà stato Noel o Boniperti a far precipitare Starnone nell'abisso della scrittura? Non importa rispondere in modo preciso, tanto più che l'io narrativo di Starnone va inteso come una somma, una compresenza, per definizione genetica¹³: Mimi in *Via Gemito* è la somma dei racconti della nonna e del padre, e ovunque altrove si presenta sempre come il risultato di una sovrapposizione di persone consecutive. Tutti gli io di Starnone sono autentici, e dove la scrittura non riesce e gestirne la complessità, la struttura dei racconti si tridimensionalizza, come avviene in *Autobiografia*, in *Lacci* e in *Confidenza*; che sia tridimensionale anche il momento della vocazione a scrivere e impersonarsi nella scrittura è una spiegazione soddisfacente:

Mi sentii fragile e provvisorio. Seppi che di me non si sarebbe salvato nulla, che anche il fondo più corazzato, più resistente, più egoista, di quella cosa insensata che chiamavo «io», sarebbe scoppiato disperdendo gas come da una bombola.

Il tema della trasformazione nell'io permea tutta la scrittura di Starnone e si presta molto bene a descrivere quel procedimento in continuo divenire attra-

¹¹ Viene citato proprio Meneghello perché l'introduzione al meridiano dedicato alle sue opere è firmata da Starnone. Il titolo dell'intervento è "Il nocciolo solare dell'esperienza", ora in Starnone 2023.

¹² «In un libro come questo, è facile sottintendere che l'autore «ci abbia messo dentro» questa o quella persona, truccandola magari un poco. Questo libro non è fatto così; non ci sono dentro persone reali, tranne quelle a cui ho dato i loro propri nomi; ogni altro personaggio è interamente fittizio. Naturalmente anche la gente fittizia ha un'occupazione, figli, botteghe, abitudini, soprannomi, ecc. Distribuendo queste e simili caratteristiche ai miei compaesani inesistenti, ho posto ogni cura nell'evitare coincidenze involontarie che potessero riuscire spiacevoli. La mia materia erano le cose del paese, e tra le persone individuali, solo quelle che mi sono care o simpatiche. Le altre è inutile che si cerchino in queste pagine: non ci sono» (Meneghello 1963).

¹³ Il nesso più logico che viene in mente è che la scrittura di Starnone richiami in parte quella eteronimica di Pessoa, per esempio. E se in alcuni punti il discorso sembra coerente, la natura degli io starnoniani non è compartizzata come quelli di Pessoa, è più simile a un'aggiunta verticale che non a una moltiplicazione orizzontale.

verso cui l'io diventa sé stesso, declinato narrativamente in metamorfosi differenti che riguardano non solo gli io narranti, ma i personaggi trattati con la terza persona. Le trasformazioni – *metamorfizzazioni* - possono essere sia percepite dall'interno, sia osservate dall'esterno, le cui descrizioni conferiscono alla narrazione una sfumatura quasi magica, e il passaggio dallo stato di partenza a quello di arrivo non è *spiegato*, ma *narrato*¹⁴. La trasformazione può avvenire di per sé o può essere innescata da qualcuno; in questo caso si tratta solitamente di trasformazioni che hanno a che fare con la scrittura, con le parole, con tutto ciò che serve a trasformare la realtà in racconto:

Animavo la materia morta con la mia esperienza, con la mia esperienza facevo morire quella viva. Inventavo azioni e reazioni sia mute che parlate, mettevo in scena di tutto servendomi di tutto e trasformando ogni cosa secondo le necessità (Starnone 2012).

Quindi: la trasformazione avviene in realtà sempre due volte, la prima quando accade sul piano fattuale, la seconda quando viene narrata; è durante questo passaggio, cioè nel momento in cui si porta sullo spazio narrativo l'evento (vero, falso, fantastico, inventato, non importa) che la scrittura diventa essa stessa trasformazione: l'*inspiegabile* che porta uno stato x da y è la scrittura.

Ristrutturai tutto. Gambia, editore settantenne, andava a un convegno che si teneva in un albergo di Sorrento. Lì era attratto da una bella relatrice, colta, elegante. Ma l'attrazione restava da subito dentro i limiti della pura ammirazione. Ari trasformava l'incontro in una sorta di commemorazione del desiderio, i cui tratti salienti annotava dentro un suo quaderno con distacco.

Accade spesso che i due stati x , y coincidano con realtà e letteratura, i due estremi tra cui Starnone riesce a muoversi con più disinvoltura. Sempre in *Autobiografia* si nota che la trasformazione può avvenire sia in un senso che nell'altro, ovvero l'intervento della scrittura trasforma la realtà in letteratura:

Una mattina ritrovai le due pagine di Filomena Barra, le rilessi e mi venne in mente di trasformare l'incontro in un racconto.

Ma anche la letteratura in realtà, come ben accade in *Autobiografia* in cui il procedimento di ricostruzione letteraria di Elena Ferrante mette alla prova lo scrittore:

Imbarazzo, molte seccature; ma alla fine guarda qua: stavo trasformando il fantasma della Ferrante in un personaggio vero, vivo, cosa che mi dava un senso di rivincita e una grande soddisfazione.

Operazioni, quelle della ricostruzione, sempre rischiose: Starnone scivola dentro i suoi personaggi, lascia che si contaminino tra loro, si lascia contagiare dai loro tratti, proprio come aveva fatto Noel, trasmettendogli la paralisi di Erb:

¹⁴ Per utilizzare ancora una volta le parole di Celati in occasione del Seminario sul racconto.

Ma incontrai subito un ostacolo, prevedibile, eppure capace di disorientarmi. Dopo poche frasi mi accorsi che la metamorfosi di Tosca, subodorata da qualche giorno, era realmente avvenuta. Lui che era nato simile a me, solo piú vecchio di tredici-quattordici anni, aveva assunto i tratti dell'ingegnere e ora non riuscivo piú a riportarlo nel corpo precedente.

Si riconosce all'azione trasformativa della scrittura la capacità di rendere la realtà piú controllabile e quindi meno spaventosa, autoinganno infantile che funziona come protezione e conforto nel presente: «Proprio in quel periodo avevo trasformato anche il sangue – specie quello altrui – in una finzione, e non mi spaventai, non piansi» (Starnone 2021, 53). La funzione magica della scrittura compare chiaramente anche nel testo che piú mette in evidenza come la parola interviene sulla realtà, creandosi continuamente:

Lo scrittore è un aruspice – annotai – di fronte a un cielo buio e nuvoloso. Non può trarre gli auspici, le nubi si sono mangiate i ghirigori luminosi delle costellazioni. Ha gli occhi vuoti di stelle, non sa che fare, ne ha desiderio. Così, in assenza di cielo stellato, lo disegna quasi per gioco, se lo finge con la grafia (Starnone 2005).

Lo scrittore non si serve di segni da interpretare, la letteratura stessa è l'invenzione di quei segni e il fatto che siano presenti queste metamorfosi 'al contrario' già a partire da racconti recentissimi è la dimostrazione di come i due stati x e y siano invertibili. Il concetto si spiega meglio facendo, per esempio, riferimento a quanto accade in alcuni punti chiave: nel *Salto con le aste* metamorfosi e trasformazioni vengono osservate da due punti di vista originali, quello performativo del giovane alunno Ernesto Astarita e quello linguistico della bambina Matilde. L'approccio di Ernesto al racconto di Kafka non avviene secondo il senso canonico di empatia, e il ragazzo crea un legame emotivo non con Gregor Samsa, ma con l'insetto:

gli ho rifilato, appunto, il povero Samsa che si trasforma in ripugnante insetto, leggendogli per invogliarlo le prime righe di quel racconto. – Mi bastano, – ha confessato. [...] – Ti sei subito immedesimato in Samsa, eh? – No, – mi ha risposto, – nello scarafaggio. E ha cominciato a riprodurre, di effetto speciale in effetto speciale, la metamorfosi dello sventurato Gregorio in insetto immondo [...]. – Che orrore, – ho commentato, [...]. Ma per Ernesto l'orrore era tutto da venire. Quando lo scarafaggio s'è accorto che dentro, sotto la sua scorza di scarafaggio, c'era Gregorio Samsa, ha cominciato uno stridio di repellenza, così: no no, via l'orribile essere umano, via questa condanna; ed era scosso da tremanti, vomitava per l'angoscia, cercava di uccidersi sbatacchiando la corazza contro il tavolino, tanto che mi ha spaccato sul pavimento un posacenere di ceramica¹⁵. – Sei matto? – l'ho sgridato. – È impazzito, – ha detto Matilde [...]. Ma Ernesto non era impazzito. [...]. Ha assunto le ragioni delle bestiacce.

¹⁵ Non è stata inserita nel repertorio, tuttavia c'è un altro episodio che comprende sia un posacenere che una metamorfosi, in *Denti*: «La spiavo, da piccolo, e pensavo: «Ecco, ora fa blush e si trasforma». Credevo che le metamorfosi si accompagnassero a un suono, mi resi conto

Ernesto capisce bene in cosa consista la metamorfosi di Gregor, ma la ribalta: l'orrore è quello della forma di arrivo che si scopre riempita dei tratti umani. La questione diventa un affare scolastico che coinvolge preside e colleghi, il professor Starnone si adopera per spiegare quale sia l'orrore che coglie il ragazzo, quello di scoprirsi, da insetto, umano e prova a spiegare l'anomalia trovando l'appoggio della collega:

– Preside, il ragazzo rappresenta con molta bravura l'orrore dello scarafaggio quando si accorge che rischia di assumere connotati umani [...] – Caro collega, è con questi intellettualismi che si confondono le idee ai ragazzi.

[...] – Preside, il ragazzo soffre per la metamorfosi che sta avvenendo nello scarafaggio, è della bestiaccia che si preoccupa. Ma il capo dell'istituto è disorientato, non riesce a capire.[...] – In che cosa di orrendamente umano si stanno trasformando le mie ghiandole?

Qual è il significato letterario dell'azione di appoggiare Ernesto che si identifica con lo scarafaggio e sostenere l'identificazione di fronte al preside e ai colleghi scettici? È un'azione di fiducia nei confronti del racconto: una volta che Ernesto ha scelto il suo punto di vista e organizza la narrazione, in questo caso molto performativa della metamorfosi, bisogna sospendere l'incredulità e lasciarsi trasportare dalla realtà che il narratore ha costruito per il lettore, dalla realtà che Ernesto riproduce per i suoi professori, credere a uno scarafaggio *metamorfosato* in uomo.

che ne ero ancora convinto. Come aveva fatto il posacenere, poco meno di un'ora prima, urtando contro i denti? Dong».

Conclusioni

Questa ricerca è partita da due punti diversi: uno è il piacere che la lettura di ogni testo di Starnone mi aveva dato; l'altro era l'impressione che la critica non stesse andando abbastanza profondamente dentro la sua scrittura e credevo possibile potermi avvicinare un po' di più al nucleo di questa letteratura.

Il proposito iniziale di questa ricerca, come tutti i propositi di ricerca, era ben diverso da quello che oggi è diventato questo studio: *Via Gemito* avrebbe dovuto essere il punto di partenza del discorso, ma è in verità solo una tappa: il principio della costruzione letteraria dello scrittore inizia sì in *Via Gemito*, ma intesa proprio come la via di Napoli dove l'infanzia viene riempita di narrazioni diverse.

Durante la stesura dei primi paragrafi è stato chiaro che non potevo considerare solo i romanzi a partire dal 2000: tutto ciò che Starnone ha scritto fa parte di un unico progetto letterario e scoprire il sistema di richiami e di interconnessioni tra le opere ha fatto sì che il *corpus* venisse continuamente rimpinguato con interventi, introduzioni, interviste, che hanno mostrato la *labilità* di fondo dei confini del racconto. La voce di Starnone, insomma, ha sempre detto la stessa cosa: voglio raccontare.

Le conclusioni di questo studio, comunque, sono interessanti e negano alcune delle idee che erano alla base della ricerca. Per esempio: l'idea che la "svolta" narrativa dello scrittore avvenga successivamente alla pubblicazione del racconto *Ex cattedra* non sta più in piedi; *Ex cattedra* è letteratura prima ancora che nella realizzazione, nelle intenzioni dell'autore, che inizia a incolonnare esperienze per *il Manifesto* partendo dal solito piccolo fatto vero, adattandolo all'io narrante e restituendolo, manipolato, alla pagina. È chiaro che se le modalità della scrittura

ra non cambiano, ma anzi, si confermano, forse anche *La scuola*, pur con tutto il peso sociale che si porta dietro (le idee radicali di Starnone, l'impegno politico di stampo comunista, la questione della scuola italiana negli anni Ottanta) anche questa è letteratura, anzi, letteratura d'autore. Includendo quindi nel *corpus* del materiale *narrativo* e *letterario* tutto il materiale precedente al 2000, il quadro generale ha molto più senso. Ancora: un ulteriore momento di svolta nella ricerca è stato quando, cercando di passare dal particolare al generale, è diventato evidente che *Via Gemito* rappresentasse, rispetto alla produzione che lo circonda, un'eccezione e non la norma. La norma, invece, sembrava ben rappresentata da tutte le opere intorno al romanzo di Federi. Tra le fonti che hanno avuto più impatto su questa ricerca va inserita la lettura dell'intervento dello scrittore per il seminario emiliano sul racconto del 1992, che dimostra l'esistenza di un interesse da parte di Starnone per la scrittura non solo pratico ma anche teorico, e anche la stupenda prefazione al Meridiano dedicato a Luigi Meneghello, che ha reso possibile avere un'idea ben argomentata del trattamento linguistico e narrativo a cui Starnone sottopone il napoletano. L'ipotesi che Starnone scriva racconti e non romanzi non tiene molto dal punto di vista della critica letteraria, ma mi ha permesso di recuperare l'azione del raccontare come motore della scrittura: Starnone scrive perché vuole raccontare una storia, più storie, infinite storie, una consapevolezza che mi ha convinto a ragionare sulla voce dello scrittore piuttosto che sulla realtà autobiografica. Per capire, invece, da dove parta la consapevolezza letteraria di Starnone non servono studi *ad hoc*, bastano tutti gli interventi che lo scrittore ha disseminato in quaranta anni di carriera e che in modo molto preciso individuano in nomi che vanno da Tolstoj a La Capria comprendendo tanta letteratura americana, modalità e termini di trattamento della tradizione letteraria. In questa direzione sarebbe bello approfondire meglio alcune strutture dell'identificazione, mettere alla prova sulla pagina di Starnone le strategie, per esempio, di Tolstoj o di Mark Twain, oppure studiare e analizzare meglio tutta l'ironia che ha sempre calibrato la sua sintassi. Tra i risultati della ricerca inserisco anche la constatazione che Starnone-lettore è il miglior esegeta di sé stesso: sempre nel *Nocciolo solare dell'esperienza*, lo scritto magistrale che introduce Meneghello, individua nell'autore la presenza di episodi tratti dall'esperienza che compaiono più volte, ma il cui inserimento è ogni volta un lavoro che impegna il recupero del ricordo e la sua manipolazione, e non un riadattamento di un fatto già scritto, come, insomma, se lo scrittore tentasse sempre per la prima volta di trasformare un ricordo in materiale narrativo. Con la bambina di Milano succede, forse, la stessa cosa: è una figura che compare in più romanzi, ogni volta come se fosse la prima, accompagnata da altre figure letterarie, altri fantasmi, altri fatterelli che grazie alla scrittura diventano continuamente letteratura. A differenza del destino di figure minori, come per esempio quella della signora TipTop, la bambina di Milano arriva però a una specie di compimento letterario che la trasforma in metafora della letteratura. Quando in *Labilità* Domenico cerca di spiegare al fantasma di sua madre che "il colpo di genio è l'invenzione della bambina" condensa in una sola frase tutta la letteratura che in quel momento lo sta scrivendo, lo sta rappresentando.

Aver rintracciato la bambina è il punto più interessante dello studio: per essere vera la bambina di Milano deve essere scritta, è la scrittura che la crea in quanto ricordo. Quel processo di *trasformazione* cui si è accennato, con la bambina di Milano diventa circolare: dalla presenza labile nella memoria in quanto fatterello, alla realizzazione finzionale e poi di nuovo alla realtà che gli viene, a questo punto, donata dallo scrittore e, se volessimo andare oltre la figura della bambina, è esattamente quanto accade con la madre: da ricordo a letteratura, a immaginazione che restituisce una nuova realtà (per spiegare questo passaggio bisogna includere l'ultimo libro pubblicato da Starnone, che per più di un motivo non ha trovato il suo posto nelle pagine precedenti, *Il vecchio al mare*, in cui si riesce a dare una corporeità inedita alla figura di Rusiné, giovane madre). L'individuazione di questo repertorio di figure è importante non solo perché individua un nucleo di verità letteraria alla base dei racconti dello scrittore, ma perché denuncia momenti narrativi a basso controllo in cui lo scrittore attinge a immagini della propria esperienza, e spiega la differenza tra un fatto reale e una figura letteraria: l'invenzione della bambina di Milano è l'invenzione della letteratura.

Il repertorio e la lingua hanno quindi una funzione strutturante rispetto alla narrativa dell'autore, e sono il risultato di un processo preparatorio durato fino almeno al 2000, anno in cui qualcosa, nel modo che aveva avuto Starnone di scrivere letteratura, cambia. Si è cercato di rappresentare al meglio la fase precedente all'esplosione di *Via Gemito*, quella in cui la pressione esercitata dalla forza del dialetto e della memoria buca la sintassi della pagina e cerca in tutti i modi uno sfogo. *Via Gemito* è un'esplosione, sia rispetto alla carriera dell'autore, sia rispetto alla produzione letteraria che seguirà: in *Labilità*, *Spavento* e *Autobiografia erotica* il rapporto con la lingua non è più il ritorno di un rimosso, ma una porzione importante di realtà e storia personale. È evidente allora come il tema dell'infanzia acquisisca un certo peso, in quanto fase personale di conoscenza del mondo e di acquisizione della lingua; ugualmente si è evidenziata anche l'importanza del discorso che sopra l'infanzia si costruisce, con lo scopo di creare una relazione tra *io narrante*, dove con narrante si intende semplicemente colui che narra, senza uno specifico riferimento naratologico, e l'*altro*.

Parallelamente al rapporto con la lingua, cresce in Starnone l'attenzione per le strutture del racconto, di cui si può osservare un'evoluzione limpida che sfocia in quella che è stata definita tridimensionalizzazione della storia, cioè l'osservazione di un piccolo fatto vero da tre punti di vista diversi. Strategie sicuramente già viste, sia altrove che in Starnone stesso ma che in *Lacci* e *Confidenza* si manifestano con molta meno ambiguità di quanta non ce ne sia in un'opera difficile come *Prima esecuzione*. La linea di evoluzione punta verso la semplificazione, la trasmissibilità, la narrabilità di una storia, punto su cui Starnone sembra lavorare da ben prima degli esordi. Spero di essere riuscita a inverare l'ipotesi iniziale: cioè l'integrazione del materiale relativo a un certo periodo di vita dell'autore e a un certo luogo diventano una condizione necessaria della scrittura, e si determinano come fattori che definiscono il passaggio

dell'autore da un modo postmoderno (distaccato) di scrivere racconti, a uno più realista: proprio attraverso l'integrazione da una parte del vissuto personale (la propria infanzia) e dall'altra della lingua d'origine, rinunciando a mascherare continuamente l'*io*. Il percorso verso il realismo e i suoi dispositivi narrativi, che sono approfonditi nel capitolo dedicato alla scrittura, era in origine un catalogo dei commenti che lo scrittore fa sulla sua stessa scrittura e di tutti quei commenti metanarrativi e metaletterari che non mancano mai, a partire dagli interventi sul *Manifesto* e fino a *Vita mortale e immortale* – con tutto ciò che c'è in mezzo. Ciò che è venuto fuori, invece, è l'impossibilità di tenere la narrazione in un *io* solo, da cui il bisogno di diluire (verbo che è stato usato più volte in questa ricerca) il narratore in più persone, finzionali e non. L'ipotesi che quelle inserzioni metaletterarie avessero una rilevanza è stata confermata: il processo compositivo di un'opera diventa parte stessa dell'opera, anche in scritti d'occasione, come per esempio il brevissimo *Condom* uscito per i Quanti di Einaudi, ma anche come accade in alcune introduzioni a opere altrui. Le intromissioni dello scrittore nel racconto sono una cifra stilistica starnoniana che da una parte servono ad ancorare il testo alla realtà, dall'altra a specificare che tutta la scrittura non è mai niente di più che una ricostruzione romanzesca di qualche lampo della memoria. Il realismo risultante è, sempre, una simulazione, una ricostruzione finzionale per partito preso: tutto ciò che è vero, infatti, resta vero solo finché non viene trasportato sulla pagina, a quel punto perde la sua forza di verità e assume la forma di finzione a priori. Lo sforzo dell'autore di rimarcare continuamente il suo statuto di narratore che inventa vestito da testimone che racconta, lo rende un narratore inaffidabile che, però, non vuole mai confondere il lettore, anzi, vuole spiegare tutto, offrire ogni sfaccettatura della realtà al destinatario delle sue parole. È chiaro che un *io* soltanto per questa operazione di contenimento delle singolarità non può bastare: non può bastare un solo Domenico Starnone, servono altri *io*, altre facce di realtà per raccontare tutto e per continuare a percepire il piacere che deriva dall'azione del narrare e dall'attività dello scrivere, che tra tutte è, forse, l'attività più vitale dell'uomo, che più protegge dalla paura della morte:

c'erano altre cose che [...] mi riempivano il cervello e mi smuovevano i sentimenti. Gli ele elencai: la lettura, la scrittura e la morte. Ho un desiderio di vita, no', così violento che la vita la sento continuamente in pericolo e la voglio trattenere in tutti i modi per non farla scivolare via e finire (Starnone 2021, 125).

L'impostazione finale della ricerca ha evidenziato come l'evoluzione della scrittura di Starnone non è assimilabile a un'operazione di aggiunte continue, né a una somma di esperienze: il nucleo della letteratura esisteva già, atomico, precedente alla scrittura e alla narrativa. Starnone in quarant'anni di attività è riuscito a forzare quel nucleo e a scinderlo nei suoi elementi minimi, spargendone particelle in tutti i racconti che ha scritto (e in quelli che deve ancora scrivere), una volta riuscito a recuperare quella sacca, nascosta sotto strati più o meno consci dell'*io*, di informazioni e impressioni originarie.

Come tutti gli studi, anche questo non si è mai proposto di essere un punto di arrivo dell'analisi dell'opera di uno tra i più rilevanti autori del panorama italiano contemporaneo, ma è sicuramente un punto da cui partire per iniziare a scavare nei significati e nella scrittura di Domenico Starnone.

Di colpo mi sento contento per loro, per le sorti della finzione, per quelle della realtà. Prudentemente mi fermo qui (Starnone 2013, 2172).

Riferimenti bibliografici

OPERE DI DOMENICO STARNONE

NARRATIVA

- Starnone, Domenico. 1987. *Ex Cattedra*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1989. *Il salto con le aste*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1990. *Segni d'oro*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1991. *Fuori registro*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1992. *Sottobanco. Comitato di svalutazione*. Roma: e/o.
- Starnone, Domenico. 1993. *Eccesso di zelo*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1994. *Denti*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1995. *Solo se interrogato. Appunti sulla maleducazione di un insegnante volenteroso*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 1996. *La retta via. Otto storie di obiettivi mancati*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2000. *Via Gemitto*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2001. *La collega Passamaglia*. Roma: Edizioni di Mariateresa Benincasa.
- Starnone, Domenico. 2005. *Labilità*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2006. *Ex Cattedra e altre storie di scuola*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2007. *Prima esecuzione*. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2009. *Spavento*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2010. *Fare scene. Una storia di cinema*. Roma: minimum fax.
- Starnone, Domenico. 2011. *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2013. *Condom*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2014. *Lacci*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2016. *Scherzetto*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2018. *Le false resurrezioni*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2019. *Confidenza*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2021. *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2022. *La scuola*. Torino: Einaudi.
- Starnone, Domenico. 2024. *Il vecchio al mare*. Torino: Einaudi.

SAGGI

- Starnone, Domenico. 1993. *Introduzione a Edmondo De Amicis*, Cuore. Milano: Feltrinelli.
- Starnone, Domenico. 2006. *Il nocciolo solare dell'esperienza. Saggio introduttivo a Luigi Meneghello. Opere scelte*. Milano: Mondadori.
- Starnone, Domenico. 2023. *L'umanità è un tirocinio*. Torino: Einaudi.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AA.VV. 2005. *Inizi*. Roma: Fandango.
- Agamben, Giorgio. 2022. *Quel che ho visto, udito, appreso*. Torino: Einaudi.
- Berto, Giuseppe. 1964. *Il male oscuro*. Milano: Rizzoli.
- Budini, Vittorio. 1968. *La scuola si diverte*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino, Italo. 1947. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1971. *Comiche*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni. 1976. *La banda dei sospiri*. Torino: Einaudi.
- Cognetti, Paolo. 2012. *Sofia si veste sempre di nero*. Roma: minimum fax.
- De Sanctis, Francesco. 1995. *La scienza e la vita*, introdotto da D. Starnone. Ariccia: Il Manifesto.
- De Roberto, Federico. 1898. *Gli amori*. Milano: Casa Editrice Galli.
- De Silva, Diego. 2007. *Non avevo capito niente*. Torino: Einaudi.
- De Silva, Diego. 2010. *Mia suocera beve*. Torino: Einaudi.
- De Silva, Diego. 2011. *Sono contrario alle emozioni*. Torino: Einaudi.
- De Silva, Diego. 2021. *Certi bambini*. Torino: Einaudi.
- Di Pietrantonio, Donatella. 2019. *L'arminuta*. Torino: Einaudi.
- Durastanti, Claudia. 2019. *La straniera*. Milano: La nave di Teseo.
- Falco, Giorgio. 2009. *L'ubicazione del bene*. Torino: Einaudi.
- Ferrante, Elena. 2006. *L'amore molesto*. Roma: E/O.
- Ferrante, Elena. 2014. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni E/O.
- Ginzburg, Natalia. 1963. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi.
- James, Henry. 2015. *Racconti di fantasmi*. Torino: Einaudi.
- Lodoli, Marco. 2003. *I professori e altri professori*, Torino: Einaudi.
- Mastronardi, Lucio. 1962. *Il maestro di Vigevano*. Torino: Einaudi.
- Mari, Michele. 1997. *Tu, sanguinosa infanzia*. Milano: Mondadori.
- Mari, Michele. 2017. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi.
- Meneghello, Luigi. 1963. *Libera nos a Malo*. Milano: Feltrinelli.
- Milani, Lorenzo. 1967 *Lettera a una professoressa*, Firenze: Libreria Editrice Fiorentina.
- Morante, Elsa. 1957. *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi.
- Onofri, Sandro. 2000. *Registro di classe*. Torino: Einaudi.
- Ortese, Anna Maria. 1953. *Il mare non bagna Napoli*. Torino: Einaudi.
- Pennac, Daniel. 2008. *Diario di scuola*. Milano: Feltrinelli.
- Perec, Georges. 1975. *W o il ricordo d'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Porcelluzzi, Nicolò. 2022. *Fare i versi: poesia, infanzia, apocalisse*. Torino: Einaudi.
- Rea, Ermanno. 1995. *Mistero Napoletano. Vita e passione di un comunista negli anni della guerra fredda*. Torino: Einaudi.
- Rea, Ermanno. 2007. *Napoli ferrovia*. Milano: Rizzoli.
- Saviano, Roberto. 2013. *Zero zero zero*. Milano: Feltrinelli.
- Sciascia, Leonardo. 1956. *Le parrocchie di Regalpetra*. Roma-Bari: Laterza.
- Tolstoj, Lev. 2018. *Guerra e pace*. Torino: Einaudi.

SAGGISTICA

- Agamben, Giorgio. 1978. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Antonelli, Giuseppe. 2006. *Lingua ipermedia*. San Cesario di Lecce: Manni.
- Benjamin, Walter. 2010. *Bambini, abbecedari, giocattoli*, a cura di S. Calabrese e A. De Blasio. Bologna: Archetipo Libri.
- Benjamin, Walter. 2007. *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2012. *Figure dell'infanzia: educazione, letteratura, immaginario*, a cura di F. Cappa e M. Negri. Milano: Cortina.
- Benjamin, Walter. 2020. *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, a cura di Giulio Schiavoni. Macerata: Giometti & Antonello.
- Carretta, Simona. 2019. *Il romanzo a variazioni*. Milano-Udine: Mimesis.
- Casadei, Alberto. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- Castellana, Riccardo. 2021. *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*. Roma: Carocci.
- Coletti, Vittorio. 1989. *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*. Genova: Marietti.
- Cortellessa, Andrea. 2014. *La terra della prosa*. Roma: L'Orma.
- Cucchi, Silvia. 2021. *Una teologia della frustrazione: l'opera letteraria di Walter Siti*. Firenze: F. Cesati.
- D'Achille, Paolo. 2021. *Lasciatece parlà*. Roma: Carocci.
- De Rogatis, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante. Parole chiave*. Roma: E/O.
- Demontis, Silvana. 2001. *I colori della letteratura: un'indagine sul caso Camilleri*. Milano: Rizzoli.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità: dove va la narrativa italiana contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- Giglioli, Daniele. 2011. *Senza trauma*. Macerata: Quodlibet.
- Giglioli, Daniele. 2014. *Critica della vittima*. Milano: Nottetempo.
- Giovannetti, Paolo. 2004. *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*. Milano: Unicopli.
- Guadagni, Annamaria. 2011. *La leggenda di Elena Ferrante*. Milano: Garzanti.
- Guglielmi, Guido. 1998. *La prosa italiana del Novecento II, tra romanzo e racconto*. Torino: Einaudi.
- Hazard, Paul. 1967. *Uomini, ragazzi e libri*. Roma: Armando Editore.
- La Capria, Raffaele. 2009. *Napoli*. Milano: Mondadori.
- La Capria, Raffaele. 1998. *Napolitan graffiti*. Milano: Rizzoli.
- Marchese, Lorenzo. 2015. *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie parallele: Cos'è la non-fiction?*. Macerata: Quodlibet.
- Matt, Luigi. 2014. *Forme della narrativa italiana di oggi*. Ariccia: Aracne.
- Matt, Luigi. 2021. *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*. Milano: Meltemi.
- Mazzoni, Guido. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- Moretti, Franco. 1986. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi.
- Orlando, Francesco. 1975. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Orlando, Francesco. 1966. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*. Padova: Liviana.
- Palumbo, Ornella. 2005. *L'incantesimo di Camilleri*. Roma: Editori Riuniti.

- Palumbo Mosca, Raffaello. 2014. *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*. Roma: Gaffi.
- Pennacchio, Filippo. 2018. *Il romanzo global*. Milano: Biblion Edizioni.
- Pennacchio, Filippo. 2020. *Eccesso d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*. Milano-Udine: Mimesis.
- Pinto, Isabella. 2020. *Elena Ferrante: poetiche e politiche della soggettività*. Milano-Udine: Mimesis.
- Raccis, Giacomo. 2018. *La trama*. Roma: Carocci
- Ricciardi, Alessia. 2021. *Finding Ferrante. Authorship and the Politics of World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Rustichelli, Luigi, a cura di. 1998. *Seminario sul racconto*. Reggio Emilia: Bordighera.
- Scarinci, Viviana. 2020. *Il libro di tutti e di nessuno: Elena Ferrante, un ritratto delle italiane del 20° secolo*. Guidonia: Iacobelli.
- Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante*. Bologna: Il Mulino.
- Sturli, Valentina. 2020. *Estremi occidentali: frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*. Udine: Mimesis.
- Tirinzani de' Medici, Carlo. 2018. *Il romanzo italiano contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Trentini, Nives. 2003. *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*. Roma: Bulzoni.
- Visentini, Olga. 1959. *Scrittori per l'infanzia*. Milano: Mondadori.
- Vitale, Armando. 2021. *Il mondo del commissario Montalbano: considerazioni sulle opere di Andrea Camilleri*. Caltanissetta: Terzo Millennio.
- Wu Ming. 2009. *New Italian Epic*. Torino: Einaudi.
- Articoli in rivista*
- Ala-Risku, Riikka. 2017. "Sociolinguistica letteraria: cosa ci insegna la metalingua della narrativa?." *Saggi dall'XI Congresso degli italianisti scandinavi*, a cura di V. Nigrisoli Wårnhjelm, A. Aresti, G. Colella, M. Gargiulo. Pisa: Pisa University Press.
- Ala-Risku, Riikka. 2016. "Plurilinguismo e illusione dell'oralità nella narrativa italiana contemporanea." n *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Congresso SILFI*, a cura di G. Ruffino e M. Catiglion, 63-71. Firenze: Franco Cesati.
- Belgradi, Davide. 2022. "Gaze as a Device of Estrangement in the Short Story Il silenzio della ragione by Anna Maria Ortese." *Between* 23.
- Cao, Claudia. 2022. "The Spaces of the Feminine in Family Sagas." *Between* 11: 1-26.
- Ceserani, Remo. 1994. "Modernity and Postmodernity: A Cultural Change Seen from the Italian Perspective." *Autumn* 71, 3: 369-84.
- Coglitore, Roberta. 2018. "Autofictional Strategies in Michele Mari's *Leggenda Privata*." *Between* 9.
- De Federicis, Lidia. 2002. "Il romanzo della scuola." *Belfagor* 57, 2 (31 marzo 2002): 223-33.
- De Federicis, Lidia. 2003. "Il rapporto tra vita e letteratura: nella nuova narrativa italiana." *Belfagor* 58, 5 (30 settembre 2003): 582-88.
- Donnarumma, Raffaele. 2016. "Il melodramma, l'antimelodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante." *Allegoria* 73.
- Falotico Vitelli, Caterina. "Starnone: la vita e il piacere guasto della letteratura." *Forum Italicum* 39, 2.
- Faienza, Lucia. 2023. *Pensare per le scene: l'adattamento di Lacci, tra teatro e cinema*, in *Adaptation as a Transmedial Process: Theories and Practices*, edited by Mimmo Cangiano and Filippo Luca Sambugaro. Roma: Sapienza University Press.

- Farinelli, Patrizia. 2021. "The Fragmentation of the Self in Tozzi's Short Prose Texts." *Between* 11: 142-63.
- Fastelli, Federico. 2016. "The Voyeur and the Screen. Literary Paradigms of the Man who Looks." *Between* 8.
- Fastelli, Federico. 2018. "True, False, Fictive. The Adversary by Emmanuel Carrère and the Ambiguity of the Non-Fiction Novel." *Between* 9.
- Harrison, Thomas. "Rhetoric of Youth, or Bridges to Nowhere." *Between* 4, 7.
- Imposti, Gabriella Elina. 2018. "The Liar's Paradox in Dostoevsky's Notes from the Underground." *Between* 9.
- La Porta, Filippo. 2001. "Carlo Levi e la nuova narrativa meridionale." *Meridiana* 40: 137-43.
- Marchese, Lorenzo. 2018. "È ancora possibile il romanzo saggio?." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 9: 151-70.
- Marfè, Luigi. 2012. "The Laws of W: Georges Perec, Utopia and Memory." *Between* 2, 3.
- Masenga, Ilaria. 2009. "Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere." *Quaderni di donne e ricerca* 16.
- Mongelli, Marco. 2015. "Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 4: 165-84.
- Neri, Laura. 2018. "The Fictional Value of Memory." *Between* 9.
- Pagnini, Marcello. 2015. "L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 4:225-39.
- Pagnini, Marcello. 2015. "L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 4: 225-39.
- Pennacchio, Filippo. 2014. "Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 2: 9-29.
- Pennacchio, Filippo. 2019. "Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 12, pp. 367-388.
- Petrucci, Giuliana. 1998. "Il sonno di Alice: l'enunciazione del transfert nella poesia di Vivian Lamarque." *Rivista di letteratura italiana* 27, 1: 89-98.
- Primo, Novella. 2014. "Lalla Romano and the World of School: Themes and Records of Memory." *Between* 3, 6.
- Raccis, Giacomo. 2019. "«Il lavoro è ovunque»: forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 12: 389-402.
- Rondini, Andrea. 2018. "Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio." *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 10: 257-75.
- Ryan, Marie-Laure. 2018. "Truth of Fiction versus Truth in Fiction." *Between* 9.
- Savettieri, Cristina. 2014. "The Trouble of Innocence: Tragedy, Theory and the Modern Novel." *Between* 7.
- Scuderi, Attilio. 2018. "True And/Or False: The Enantiosemic Bourgeois." *Between* 9.
- Seriani, Luca. 2016. "Il contributo del Mezzogiorno alla lingua italiana contemporanea." *Italianistica* 93: 764-91.
- Tuzzi, Arjuna, e Cortelazzo, Michele, a cura di. 2018. *Drawing Elena Ferrante's Profile*. Padova: Padova University Press.
- Vescovo, Pier Mario. 2017. "Me pare nu film" [It looks like a movie]. High and Low Tragedy, in *Between*, n. 7 (14)
- Voltolini, Alberto. 2018. "Real Authors and Fictional Agents (Fictional Narrators, Fictional Authors)." *Between* 9.
- Zagagna, Elena. 2019. "Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante." *Encyclopaideia - Journal of Phenomenology and Education* 23, 53.

Zinato, Emanuele. 2012. *Zeno, Gonzalo, Berto, Pin, Arturo, Useppe e tutti gli altri. L'infanzia rappresentata nella letteratura italiana del Novecento*, in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*. Pisa: Pacini.

Zinato, Emanuele – Marsilio, Morena. 2015. "Poetiche e mappe della prosa." *Ulisse 18*.

TESI DI DOTTORATO

Ala-Risku, Riikka. 2016. *Contrasti e commistioni. Plurilinguismo, dialetto e metalingua nella narrativa italiana contemporanea*. Helsinki.

Indice dei nomi

- Agamben G. 101, 104, 126, 156-157
Antonelli G. 157
Benjamin W. 101, 157
Berto G. 156, 160
Budini V. 26, 156
Calvino I. 19-20, 24, 34, 156
Carretta S. 157
Casadei A. 19, 157
Castellana R. 157
Celati G. 14-15, 17-18, 20, 26, 145, 156
Cognetti P. 19, 156
Coletti V. 157
Cortellessa A. 10, 157
Cucchi S. 11, 157
D'Achille P. 157
Demontis S. 157
De Roberto F. 16, 156
De Rogatis T. 157
De Sanctis F. 156
De Silva D. 16, 156
Di Pietrantonio D. 101, 126, 156
Donnarumma R. 11, 157-158
Durastanti C. 101, 126, 156
Falco G. 19, 156, 159
Ferrante E. 9-11, 16, 44, 48, 57, 60, 71,
101, 125, 138, 145, 156-159
Giglioli D. 157
Ginzburg N. 156
Giovannetti P. 157
Guadagni A. 157
Guglielmi G. 14, 19, 157
Hazard P. 157
James H. 82-83, 156
La Capria R. 124, 150, 157
Lodoli M. 156
Marchese L. 11, 157, 159
Mari M. 9, 101, 156, 158
Mastronardi L. 16, 26, 156
Matt L. 10, 157
Mazzoni G. 157
Meneghello L. 40, 144, 150, 156
Milani L. 22, 24, 156
Morante E. 101, 156
Moretti F. 103-104, 157
Onofri S. 156
Orlando F. 22, 41, 99-100, 105, 123, 157
Ortese A.M. 16, 101, 156, 158
Palumbo O. 157-158
Pennacchio F. 158-159
Pennac D. 156
Perec G. 156, 159
Pinto I. 158

Porcelluzzi N. 156
Raccis G. 158-159
Rea E. 156
Ricciardi A. 158
Rustichelli L. 14-15, 17-19, 158
Saviano E. 9, 16, 156
Scarinci V. 158
Sciascia L. 26, 156

Simonetti G. 11, 47, 158, 161
Sturli V. 158
Tirinzani de' Medici C. 9-10, 158
Tolstoj L. 90-92, 94-97, 150, 156
Trentini N. 19, 158
Visentini O. 158
Vitale A. 158
Wu Ming 9, 158

Ringraziamenti

Questa monografia è il frutto di un lungo e non lineare percorso di studio e ricerca, reso possibile grazie al sostegno e all'incoraggiamento di molte persone. Se oggi esiste in questa forma è principalmente grazie al supporto di Pierluigi Pellini, Niccolò Scaffai e Gianluigi Simonetti.

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Lara Marrama Saccente, *Vero per finta. Scrittura e invenzione nella narrativa di Domenico Starnone*, © 2024 Author(s), CC BY-SA, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0538-2, DOI 10.36253/979-12-215-0538-2

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023
3. Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (a cura di), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, 2023
4. Pierluigi Pellini, *Hypothèses céliniennes. Suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini*, 2024
5. Beatrice Montorfano, *Linguaggi dal margine. Shakespeare nel teatro italiano contemporaneo*, 2024
6. Francesco Diaco, *L'ingratitude dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, 2024
7. Lara Maramma Saccente, *Vero per finta. Scrittura e invenzione nella narrativa di Domenico Starnone*, 2024

