IL ROMANZO DELL'IO PROFONDO.
LEGGERE L'*AUTOFICTION* A PARTIRE DA PROUST

Lorenzo Marchese

1. Vertigini classificatorie: il garbuglio dell'*autofiction*

Più di quanto accada in altri ambiti, una descrizione esatta dell'*autofiction* obbliga a un confronto con il dibattito critico attorno all'*autofiction* stessa – ben prima che si scelga di soffermarsi su un'analisi capillare di una rosa di romanzi dai quali, a posteriori, sintetizzare una teoria generale. Diversamente da altre forme di scrittura, la nascita dell'*autofiction* si individua con nettezza all'ombra della teoria critica post-strutturalista francese, quando questa forma narrativa che indica un'autobiografia inventata viene per la prima volta proposta da Serge Doubrovsky, all'interno dell'avvertenza autografa al suo romanzo d'esordio *Fils* (1977). Ma l'antefatto essenziale di questa prima attestazione va cercato nel 1975, quando in *Le pacte autobiographique* Lejeune postulava l'impossibilità, almeno in linea di principio, di avere un romanzo d'invenzione in cui autore, narratore e protagonista coincidessero come avviene nella scrittura autobiografica – sollecitando la reazione di Doubrovsky che provò con *Fils* a realizzare un'autobiografia imperniata sulla finzione. Il biennio 1975-1977 dunque costituisce il segmento forse più noto, a livello storico-letterario, di una storia genetica dell'*autofiction* che qui devo limitarmi a menzionare per sommi capi;[1] al tempo stesso, rappresenta un segmento essenziale per gettare luce sulla forte dipendenza della categoria di *autofiction* da una serie inevitabile di premesse teoriche e dichiarazioni programmatiche. La serie è andata a moltiplicarsi fino al garbuglio nel primo ventennio di esistenza dell'*autofiction*, spesso con diramazioni conflittuali e visioni concorrenti fra autori, scuole di ricerca, modelli, per lo più entro un perimetro francofono – al punto che Philippe Vilain con una punta di contraddizione (in un saggio scritto in quanto teorico e praticante di *autofiction*, doppia specializzazione invero molto frequente nella produzione transalpina) ha notato che « l'eccesso di teoria di cui è oggetto l'*autofiction* gioca a sfavore della sua comprensione teorica» (Vilain 2009, 16). Se la discussione teorica è diventata meno autoreferenziale e interna a un sistema letterario nazionale nella seconda parte (finora) della sua storia, quando essa ha assunto una diffusione globale ed è finita spesso a indicare un sinonimo di contro-narrazione di soggetti sotto-rappresentati (così che il nodo insoluto fra discorso autobiografico

[1] Per una ricostruzione sintetica dei primi quindici anni di storia critica dell'*autofiction*, rinvio a Lejeune 1986a e 1986b, Doubrovsky 2001, Genette 1994, Colonna 2004, Delaume 2010, oltre che all'approfondimento di Porciani 2007; mi permetto di rimandare anche a Marchese 2014, 43-98.

veridico e finzione del sé è scivolato verso il margine, come in Dix 2017), non per questo una comunanza di prospettive sull'*autofiction* può dirsi raggiunta.[2]

Non va nemmeno dimenticato che all'altezza del 1977 la nozione di *autofiction* viene introdotta per la prima volta nella discussione pubblica, ma non consacra un modo di narrare senza precedenti: è corretto individuare in *Fils* un battesimo dell'*autofiction*, non una sua nascita. Una *boutade* di lungo corso della ricerca fisica ci ricorda che, anche prima della formulazione della Legge di gravitazione universale da parte di Newton, i corpi erano soggetti alla gravità e chiunque si lanciasse da una finestra non andava verso l'alto: con i dovuti aggiustamenti, ciò vale anche per l'*autofiction*, così come per qualsiasi altro genere di scrittura che si situi al di fuori di un'avanguardia o non sia anticipato da manifesti e dichiarazioni programmatiche d'intenti. Di solito, la teoria letteraria descrive retrospettivamente i suoi oggetti, ricavando leggi generali da manifestazioni ricorsive di alcune scelte stilistiche, tematiche e di struttura: più raro che prescriva, cioè anticipi la produzione di testi letterari che obbediscono a leggi generali stabilite a priori. Nel caso dell'*autofiction*, la possibilità di scrivere un racconto di aspetto autobiografico in cui però il contenuto vada interpretato correttamente come finto, cioè non credibile sul piano doppio di documento e testimonianza, preesiste al dibattito del decennio 1970-1980: a volte lo precede di pochi anni (come si può rilevare a partire da *Barthes di Roland Barthes* che nel 1975, due anni prima di *Fils*, arriva alla finzione dell'io autobiografico da una strada diversa rispetto a quella di Doubrovsky), altre volte di decenni, con antesignani come Witold Gombrowicz, Mario Soldati, Guido Piovene, e molti altri.[3] Dipendono in larga parte da questa storia plurale, conseguenza di una superfetazione teorica su di un campione testuale controverso da stabilire, anche le difficoltà legate ai criteri d'individuazione dell'*autofiction*. Come per i fiocchi di neve, non ci sono due teorie che indichino gli stessi aspetti caratterizzanti come necessari all'esistenza della categoria: Doubrovsky nel 1975 la definisce come un contro-discorso riservato ai soggetti meno illustri, meta-linguistico e di derivazione psicoanalitica (un atto «pazientemente onanistico»[4] in cui il privato più inconfessabile e l'intermediazione pubblica del linguaggio, come nella psicanalisi da cui Doubrovsky attinge a piene mani, s'incrociano), che viola il patto autobiografico schematizzato da Lejeune; Vincent Colonna e Gérard Genette si appoggiano al criterio della coincidenza onomastica autore-narratore-protagonista (Genette, 1994; Colonna, 2004), individuando nelle palesi violazioni della credibilità del narratore le

[2] Per primi cenni sul contemporaneo, v. Srikanth 2019, Fiorella 2020, Effe e Lawlor 2022.
[3] Su Soldati tornerò nel corso del mio contributo. Per un approfondimento su Piovene rimando a Marchese 2023; per Gombrowicz, si segnalano almeno Gasparini 2016, 151-174; Just 2018.
[4] Doubrovsky 2001, 10. Traduzione mia.

marche distintive dell'*autofiction*; Vilain tratteggia due criteri, uno «di genere» e uno fondato sull'omonimia (Vilain 2009, 52-57); Porciani pone l'accento sull'implicazione dell'autore come figura pubblica all'interno di testi in cui non necessariamente c'è una coincidenza pseudoautobiografica di autore, narratore e personaggio, ma persistono ambiguità attributive (fra i campioni d'analisi ci sono anche Gabriele D'Annunzio, Elsa Morante e Gianni Celati, v. Porciani 2012); Walter Siti, che ha praticato l'*autofiction* nella prima fase della sua produzione da *Scuola di nudo* (1994) a *Exit Strategy* (2014),[5] la definisce «un caso particolare di narratore inattendibile» (Siti 2013, 75), rifacendosi a una fortunata definizione di Wayne C. Booth che in *Retorica della narrativa* individua nel narratore inattendibile una versione della storia dalla quale come lettori dipendiamo per comprendere la realtà rappresentata, ma della quale intuiamo, senza poterla quantificare, la fallacia (Booth 1961, 158-159); Ferreira-Meyers insiste sull'ibridismo («hybridity») di discorso fattuale e discorso d'invenzione (autobiografia/diario da un lato, romanzo dall'altro) come caratterizzante (Ferreira-Meyers 2018, 206); e la prosecuzione della lista potrebbe riempire un intero libro fino alla vertigine.

2. Un romanzo dell'io profondo

La pista interpretativa che mi piacerebbe aprire si pone su un livello intermedio. Poggia infatti su una distinzione teorica, operata però da un romanziere come Marcel Proust nei suoi scritti di dichiarato taglio saggistico o comunque commentativo (gli appunti per il *Contro Sainte-Beuve*, gli scritti giornalistici). Non intendo servirmi di Proust come inconsapevole modello dell'*autofiction* a venire, alla maniera in cui, nello sforzo di tracciare un'archeologia dell'autofinzione, vengono analizzati con nuovi strumenti ermeneutici autori della tradizione letteraria, fin dalle *Metamorfosi* di Apuleio e dalla *Commedia* di Dante. La discussione sull'appartenenza dell'opera di Proust all'*autofiction* precorre le dispute terminologiche dell'ultimo trentennio. Anzi, si può affermare che essa inizi con l'autore ancora in vita, che in una famosa risposta a un'inchiesta condotta da *Les Annales politiques et littéraires* il 26 febbraio 1922 lamenta il fraintendimento insito in alcune interpretazioni *ad hominem* di un romanzo che, nelle intenzioni proustiane, doveva essere scorporato da riferimenti autobiografici e porsi, saggisticamente, come studio *in corpore vili* di alcune leggi generali della dimensione interiore, come esercizio ineludibile attraverso il quale ogni soggetto (e non solo il soggetto Marcel Proust) diventa in grado di ridefinire su basi nuove il proprio rapporto

[5] Si può anzi sostenere che la riflessione critica sull'*autofiction* in Italia, tolti alcuni antecedenti come Pautasso 1997 e Lucamante 1998, si sviluppi proprio a partire dai romanzi di Siti: v. Simonetti 1995, Casadei 2007, Giglioli 2011, Tirinanzi De Medici 2012, Donnarumma 2014, Marchese 2017, Sturli 2020, Cucchi 2021.

con la realtà. A chi gli chiede lumi sulla natura analitica e psicologica della sua narrativa, Proust risponde senza equivoci:

> […] l'espressione *romanzo d'analisi* non mi piace molto. Ha assunto il senso di studio al microscopio, espressione che, a sua volta, è falsata nel linguaggio comune, dato che le cose infinitamente piccole non sono affatto – come dimostra la medicina – prive d'importanza. Per parte mia, il mio strumento di lavoro preferito è piuttosto il telescopio che non il microscopio. Ma ho avuto la sfortuna di cominciare un libro con la parola "Io" e, subito, si è creduto che, invece di cercar di scoprire leggi generali, io "analizzassi" nel senso individuale e detestabile della parola. Sostituirò dunque, se me lo permettete, il termine *romanzo di analisi* con quello *romanzo di introspezione*. (Proust 2015, 743)

A seguito (e forse anche a dispetto) di queste parole, decenni dopo, la classificazione di *Alla ricerca del tempo perduto* come *autofiction* è stata avanzata ripetutamente dalla critica francofona (Gasparini 2004; Mauriac Dyer 2007; Carrier-Lafleur 2010a e 2010b), ma mai accettata con un consenso trasversale. È risaputo, per prima cosa, che il narratore-protagonista dell'opera non condivide alcuni importanti tratti identitari del suo autore: è figlio unico, eterosessuale, ed è stato visto come un interprete fortemente critico, se non antagonistico, della società ebraica francese di fine Ottocento (Piperno 1999; Compagnon 2022), pressappoco invertendo l'identità storica di Marcel Proust come ebreo, omosessuale, legatissimo al fratello Robert e dotato di tutta una serie di qualità ed esperienze che non trovano riscontro nel protagonista dei romanzi. Ed è altrettanto noto che mai, se non in un paio di passi non sottoposti a revisione finale da parte di Proust per il sopraggiungere della morte, il protagonista di *Alla ricerca del tempo perduto* afferma, neanche per ipotesi, che «Marcel» sia il suo nome, il che ci autorizza a presupporre che l'io narrante e l'autore non coincidano nemmeno sul piano onomastico.[6] Nonostante l'ambiguità costitutiva della voce narrante, la sua compresenza impossibile di onniscienza sovra-particolare e contingenza assoluta (che sessant'anni dopo avrebbe posto le basi per lo studio che fonda suo malgrado la *vulgata* della narratologia moderna: *Figure III*. *Discorso del racconto* di Gérard Genette) e la predilezione per la menzogna come strumento conoscitivo, Proust non ha mai scritto una vera e propria *autofiction*. Per tale ragione, sebbene non abbia la pretesa di invalidare le altre teorie già menzionate per il riconoscimento dell'*autofiction* (molte delle quali restano perfettamente valide, e non mutualmente esclusive), la mia ipotesi evita di riattualizzare nel presente una prescrizione proustiana, e non ha l'ambizione di ricavare teorie del romanzo da una pratica di scrittura complessa e iper-consapevole, difesa nelle cospicue digressioni saggistiche e

[6] Lo nota fra i primi Gianfranco Contini, che nella sua canonica riflessione su Dante personaggio-poeta del 1958 definisce l'io all'opera in Proust il «soggetto trascendentale di una qualsiasi avventura vitale o conoscitiva», scevro da vincoli empirici e convenzioni realistiche del discorso autobiografico in prima persona (Contini 2006, 34).

metaromanzesche della *Recherche*. Neppure individua nella «rottura epistemologica» della rappresentazione di una soggettività frammentata il contributo più innovativo di Proust all'*autofiction* (come avviene in un denso studio sull'importanza di Proust per la letteratura autofinzionale recente; cfr. Jacobi 2016, 43), bensì trasla una riflessione preliminare alla comprensione di *Alla ricerca del tempo perduto* in un campo d'applicazione inedito, di cui Proust non poteva tenere conto. Il punto di partenza è una celebre, drastica bipartizione: negli intenti di Proust, essa confuta che si possa individuare un rapporto lineare di causa-effetto fra i fatti della biografia di un artista e le scelte artistiche all'interno della sua opera. Nella sezione di *Contro Sainte-Beuve* intitolata, appunto, *Il metodo di Sainte-Beuve*, Proust scrive, in segno di rottura con il suo illustre predecessore:

> […] un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi. Un tale io, se vogliamo cercare di comprenderlo, possiamo attingerlo solo nel profondo di noi stessi, sforzandoci di ricrearlo in noi. Nulla può esimerci da tale sforzo interiore. Si tratta di una verità che dobbiamo inventare di sana pianta […]. (Proust 2015, 77)

Questa verità su sé stessi, che è impossibile attingere dal serbatoio del mondo, può essere solamente inventata in una sfera interiore che non appartiene a nessun altro, e forse neanche a chi la possiede. C'è dunque da una parte un io esteriore, reale, per così dire pubblico e concreto, che però a causa di questo suo carattere malleabile e condivisibile è anche intrinsecamente falsificato; e c'è dall'altra parte un io profondo, possibile, che testimonia della sola vera possibilità di conoscersi immergendosi negli abissi della coscienza. Come ha spiegato Mariolina Bongiovanni Bertini, la distinzione serve da «mito immaginoso» a cui Proust ricorre più volte nel corso di tutta la sua opera. Il rischio di un conflitto fra i due tipi di io può esserci, ma è più raro di una coesistenza pacifica: perché i due piani sovrapposti, «prigionieri di una comune apparenza» (Bongiovanni Bertini 2015, 19), tendono a non intersecarsi. D'altronde, questa schematizzazione è, appunto, molto approssimata, perché sarebbe un'inesattezza delineare soltanto due tipi di *io* attivi in *Alla ricerca del tempo perduto*. René Girard ha mostrato magistralmente quanto i desideri particolari, a suo parere innumerevoli declinazioni di un solo desiderio metafisico, contino nei personaggi del romanzo europeo moderno e costituiscano un propellente per le loro azioni. Ciò si vede con particolare nettezza in Proust, che nei suoi romanzi «chiama "Io" i "mondi" proiettati dalle successive mediazioni [del desiderio]» (Girard 2002, 79). E dal momento che «il desiderio secondo l'*altro* è sempre desiderio di essere un *altro*» (73), Girard può constatare che nell'opera proustiana l'avvicendamento di numerosi *io*, che nascono e muoiono nell'arco

delle pagine, è garantito dal collante di un io onnisciente e onnipresente (quello del narratore). Quest'ultimo si dà come una specie di garanzia autentica del sé e riunisce tutti gli io di superficie impedendone la moltiplicazione infinita e ottundente, che porterebbe allo smarrimento di un punto d'appoggio certo nel soggetto per la comprensione del mondo.[7] Se pure si tratta di uno strumento imprescindibile per la conoscenza autentica della realtà, l'io profondo è pure molto affilato, e comporta dei rischi non sottovalutabili. Un appunto di Proust contenuto nella sezione redazionalmente indicata come *[Note sulla letteratura e la critica]* del *Contro Sainte-Beuve* dà un'idea potente della somma irrisolvibile di liberazione, urto, pericolo e vitalità che comporta la frequentazione conscia e assidua del nostro io profondo.

> Quel che noi facciamo è di risalire verso la vita, di spezzare con tutte le nostre forze la crosta di ghiaccio dell'abitudine e del ragionamento modellato immediatamente sulla realtà (e che ci impedisce di scorgerla), di ritrovare il mare libero. (Proust 2015, 158)

Serve appena ricordare che da un altro versante scollegato in direzione della stessa vetta, qualche anno prima, si era mosso Franz Kafka in una lettera a Oskar Pollak dell'inverno 1904, quando aveva paragonato ogni grande libro a un'ascia che serve a rompere il mare di ghiaccio dentro di noi; e che la medesima concezione stabilisce una gerarchia netta fra la realtà, fatta di sedimentazioni dell'ordinario che finiscono con il coprire ciò che è essenziale, e la verità, che irrompe nell'insieme di consuetudini con le quali ci difendiamo dal mondo, ne rivela la consistenza illusoria e, irreversibilmente, proietta l'individuo in una dimensione priva di difese, di appigli.

Ricapitolando: l'io profondo è svincolato dalle contingenze del mondo, senza per questo avere in Proust nulla di religioso o metafisico; non condivide i tratti biografici esteriori dell'io di superficie, ma al massimo vi è accomunato da alcune coincidenze referenziali non spiegabili secondo precisi rapporti causali; è il punto d'arrivo di una conoscenza artistica che, attraverso l'azione congiunta della memoria involontaria e della ricostruzione letteraria del vissuto, sta all'opposto dell'io di superficie come bagaglio di esperienze o, con termini meno neutrali, centro di raccolta delle scorie della realtà. La ridefinizione del «rapporto fra l'esperienza biografica e la creazione narrativa» su premesse completamente nuove rispetto

[7] Sulla stessa linea interpretativa si pone Bottiroli in un recente saggio: «Se l'Io fosse molteplicità, aggregazione instabile, ogni possibile distinzione si baserebbe unicamente su rapporti di forza: non esisterebbe mai un Io vero, ma soltanto, provvisoriamente, un Io egemone. Invece Proust si serve non arbitrariamente dell'espressione "vero Io". Che cosa dobbiamo intendere? Senza dubbio, un Io che si afferma contro degli Io falsi. La sua autenticità però non può essere (lo si è detto più volte) il ritorno a una forma originaria. Ciò che viene riscoperto è una possibilità – non una possibilità interamente nuova, e tuttavia una possibilità mai attuata: il proprio desiderio più autentico, la propria vocazione» (Bottiroli 2022, 171). Anche Bottiroli vede questo io profondo come un punto d'arrivo, non come un'idea platonica o un'origine da cui il soggetto si allontani nel corso dell'esistenza.

alle estetiche positivistiche e decadenti a cavallo fra i due secoli (come ha sottolineato Orlando 2022, 111) porta Proust lontano dall'apologia dell'arte per l'arte, ma altrettanto dalla memorialistica e dal suo «sottinteso di veridicità» (Orlando 2022, 157). La soluzione intermedia, ben lontana da un compromesso, sta per Proust nell'invenzione come strada per capirsi davvero: d'altronde, l'etimologia di "invenzione" ci riconduce al latino *invenio*, cioè all'ambito semantico di ciò che si trova, non di ciò che si crea dal niente. In tutto questo, però, è il momento di tornare a chiedersi come possa entrare in ballo l'*autofiction*.

Nel suo saggio introduttivo alla letteratura fantastica, Todorov nota che «il soprannaturale deriva spesso dal fatto di prendere alla lettera il senso figurato» (Todorov 2000, 80). Trasformando significati e metafore di terrore, violenza, labilità in presenze concrete esistenti nell'ordine naturale (come mostri, angeli, fantasmi, *revenants*), la letteratura fantastica ristabilisce per Todorov un primato del dominio simbolico sottolineando la sua centralità (spinta fino a una consistenza empirica) e la sua possibilità di incidere nella vita ordinaria fino a comprometterne, in ultima analisi, la tenuta reale. A partire dalla distinzione proustiana, si può affermare che lo stesso meccanismo inneschi l'*autofiction*, con alcune decisive variazioni. Se l'*autofiction* inscena una rappresentazione palesemente inventata di un io autobiografico, ciò avviene perché viene tematizzato un dissidio insanabile fra io di superficie (quello che verrebbe ricostruito entro un resoconto storico, attendibile) e un io profondo, che finisce per essere posto al centro della rappresentazione pseudoautobiografica. La condizione di partenza, insomma, è un'inconciliabilità fra queste due sfere dell'io: ma la risoluzione dell'*impasse* vede l'io profondo prendersi il centro della scena, soppiantare l'io esteriore prendendone, sulla pagina, le fattezze, in una sostituzione che ricorda, restando nell'ambito del soprannaturale, una possessione. Discendono perciò da questa convivenza di dimensioni che in Proust non si toccavano mai molte delle compresenze paradossali a cui l'*autofiction* ci ha abituato. Il protagonista di *Ferdydurke* (1937), che è appena uscito dalla pubblicazione insoddisfacente di una serie di racconti definiti «del periodo della maturazione» (come appunto nel sottotitolo dell'esordio reale di Gombrowicz, nel 1933, dal titolo *Bacacay*), si ritrova per ironia della sua stessa creazione catapultato a scuola, da adulto, a ritroso nella sua infanzia, in un incubo regressivo e paranoide che finisce col sostituire l'esistenza che, a rigor di logica, dovrebbe essergli propria fuori dalla pagina. Il Philip Roth di *La controvita* (1986), *Inganno* (1990) e *Operazione Shylock* (1993) condivide con l'autore empirico i tratti identitari di pubblico dominio (la professione di scrittore, l'identità ebraica, il matrimonio infelice), ma tutto ciò che sta dietro questa facciata (l'esperienza come infiltrato nel conflitto israeliano-palestinese, la gestione forsennata e nevrotica dei rapporti

interpersonali) appartiene a una dimensione immaginata dell'io, a un *avatar* che Roth espone, in una finzione al quadrato, come se per il tempo di un romanzo esso coincidesse con il suo io esteriore. Quando il personaggio di Walter Siti nel corso della trilogia *Il dio impossibile* (1994-2006) e poi in *Il contagio* (2008) e in *Exit strategy* (2014) conserva alcune costanti identitarie (omosessuale, professore universitario, nome e origine modenese) e ne muta altre senza apparente spiegazione (invecchia o ringiovanisce a seconda dei romanzi, subisce interventi chirurgici invasivi; una volta rappresenta un esempio scandaloso e compiaciuto di malvagità gratuita uccidendo animali e bambini; in un altro tempo appare come un uomo medio cinico e rassegnato, con una consapevolezza sociologica poco comune della propria medietà), ciò avviene perché il personaggio di Walter Siti al centro dell'*autofiction* non è autobiografico, ma è la rappresentazione dell'io profondo attraverso un'ipotesi fantastica: che cosa succederebbe se la percezione simbolica che l'autore ha di sé venisse traslata sul piano letterale? Se il soggetto di volta in volta si percepisce mostruoso, colpevole, precocemente invecchiato in un Occidente al tramonto, rigenerato dall'illusione di poter possedere, attraverso il suo oggetto del desiderio (il culturista Marcello), il mondo intero, perché non sostanziare tutto questo, trasferirlo sul piano della realtà che si vede e valutarne gli effetti? La domanda "cosa succederebbe se …?" è il motore primario della letteratura fantastica, che lavora come accennato sulla base di un principio epistemologico (enucleato, prima ancora che da Todorov, da Caillois 2023)[8] che gioca a rendere reale ciò che è soltanto possibile, o immaginabile. La stessa domanda alimenta il discorso autofinzionale. Cosa succederebbe se per il tramite della menzogna condivisa dalle parti che è la finzione (e non per quello della menzogna pura e semplice, asimmetrica, che si rinviene nelle falsificazioni nascoste di un discorso autobiografico), scrivessimo la storia dell'io profondo come se fosse l'unico io reale, vero, degno di essere raccontato?

Se decidiamo di scrivere, come tante volte nell'ultimo secolo è stato fatto a partire (consapevolmente o meno) da Proust, questa storia dell'io profondo, essa non potrà essere che un romanzo. Non solo perché nella percezione comune si tende ad associare il macro-genere del romanzo all'ambito della finzione, nel quale inequivocabilmente è compresa l'*autofiction* ma non rientra l'autobiografia, vincolata a un patto di lettura fondato sulla veridicità della confessione (Lejeune 1986a; una sintesi aggiornata è in Zatti 2024); ma anche perché il romanzo, come hanno illustrato Bachtin e molti altri teorici dopo di lui (Bachtin 2001; Pavel 2015; Mazzoni 2011, 29) è una forma onnivora, che assimila pratiche di scrittura molto

[8] Sulla complessa concezione del fantastico di Caillois come rottura dell'ordine prestabilito, nonché sui suoi nessi con le pratiche discorsive attorno all'io che rendono difficile stabilire una soglia fra romanzo e autobiografia, rimando a Coglitore 2017, 213-222.

distanti fra loro e le ri-significa. Pur condividendo una postura confessionale e la coincidenza esteriore autore-narratore-personaggio con l'autobiografia, l'*autofiction* non ne riprende la tipologia di racconto retrospettivo, l'esilità dell'intreccio, la garanzia di relativa unitarietà. Nella linea dominante della storia del romanzo, l'*autofiction* si appropria di numerosi generi appartenenti alla galassia delle scritture dell'io. Lo fa per conferire magari effetti di immediatezza che negano una composizione immediata e deperibile.[9] Un obiettivo collaterale, ma tutt'altro che secondario, è ottenere maggiore autenticità, che non va confusa con l'autenticazione o con la piena rispondenza fattuale fra l'autore e l'immagine che produce di sé, ma come una sorta di fedeltà a sé stesso, una costruzione simbolica che perdura nell'arco di più opere e attraverso differenti generi (Trilling 2018; Marchese 2019): come il diario (Genovese 2014; Siti 2014; Scarpa 2019; Ellis 2020), o le scritture autoriferite con un punto di vista mobile, che mescolano altre modalità contigue quali biografia e saggio (Coetzee 2009; Auster 2010). Per gli stessi motivi l'*autofiction* si concilia con una distribuzione frammentata della materia narrativa, sostituendo a una storia lunga la forma-racconto (Mozzi 2011; Raimo C. 2014) o la raccolta di appunti per enfatizzare la discontinuità del proprio riflesso (Raimo V. 2022); può incanalare questa identità segreta nelle convenzioni di generi letterari già codificati, a ribadire che l'io autofinzionale, così inafferrabile all'espressione, ha bisogno per contrappeso di strutture rigide per esprimersi (penso all'*horror* in Ellis 2020, e Lindqvist 2018; all'indagine malinconica e meta-cinematografica di Oe 2011 al *thriller* nel recente Ellis 2023; all'ucronia in Roth 2005). In tutti questi casi, dunque, conviene indicare l'*autofiction* come un romanzo di aspetto autobiografico dell'io profondo, piuttosto che definirla un'autobiografia immaginaria dell'autore.

Si tratta di un gioco letterario, di enorme serietà come tutti i giochi riusciti, che insiste sul «carattere spiccatamente arbitrario e teatrale dell'identità contemporanea» (Tinelli 2022, 22-23); e che, per raggiungere un'efficacia comunicativa, deve essere riconosciuto in quanto gioco da tutte le parti in causa, per quanto non precisamente individuato in tutti i suoi passaggi ingannevoli. Voglio dire che il racconto di vita dell'io profondo, per riconoscersi come tale, non può che trasmettere al lettore una serie di dubbi sulla sua corrispondenza con qualcosa che esiste per davvero: perché si dichiara come mendace (reiterando l'omologia fra la *fiction* e una bugia condivisa fra l'emittente e il destinatario), o perché mostra di violare il principio di realtà, magari contraddicendo la versione di pubblico dominio degli eventi che

[9] È qui appropriata una considerazione retrospettiva di Siti, che ha imperniato la sua opera autofinzionale su un tempo presente in cui la struttura nascosta è quella di un diario, teoricamente una delle forme espressive più spontanee e irriflesse che si possano concepire, ma vòlta a suggerire l'esatto contrario, un'architettura ponderata e fintamente casuale: «L'autofiction necessita di una visione da lontano: è il contrario dell'immediatezza dei *social*» (Siti, 2022).

riguardano la figura reale dell'autore.[10] Procedendo su questa china, l'*autofiction* sancisce a un primo sguardo qualcosa in cui Proust, nel *Tempo ritrovato*, crede senza riserve: una vittoria della letteratura (la sola vita vera) sulla vita biologica e sociale, essenzialmente falsa, e in contemporanea un primato ribadito dell'io che (si) scrive. Ma nemmeno questa è la morale di tutta la storia. Il paradosso di veridicità che l'*autofiction* espone in piena luce ai lettori sta a sancire che i conti non tornano mai, che la sostituzione dell'io profondo con l'io esteriore può durare lo spazio di un libro, e forse anche meno. Le zone inventate dell'*autofiction*, che si devono individuare con relativa facilità affinché essa sia riconducibile alla categoria, attestano che l'«io di carta» (Tinelli 2022) è fragile, pronto a bruciarsi o spezzarsi con facilità imprevista. Nella mancata congruenza logica delle storie autofinzionali (e nel loro smentirsi, o con l'inserzione di elementi anti-realistici o con dichiarazioni di falsità a testo e a paratesto), l'*autofiction* chiarisce che l'io profondo, benché dotato di una concretezza che dà l'illusione di essere autobiografica, resta l'ennesima astuzia della ragione romanzesca: una sorta di (ancora una volta) paradossale *lapsus* freudiano formulato in piena consapevolezza, cioè un errore linguistico volontario, a seguito di un conflitto psichico dell'individuo, espresso simulando l'involontarietà. La finzione al quadrato dietro la premessa logica dell'*autofiction* (sintetizzata appropriatamente nel «fingo di non fingere» di Volpi 2018) apre a un doppio legame: quanto più si sforza di apparire la realtà e di sostituirsi a essa, tanto più denota la propria vocazione di artificio metadiscorsivo. A partire da Proust, quindi, la mia proposta di ridefinizione segue un criterio pragmatico, che però mi pare contribuisca a chiarire due aspetti. L'atto di scrivere il romanzo dell'io profondo d'autore reca al suo interno un'ineliminabile impostura: senza questa sperimentazione di apparente gratuità, l'io esteriore dello scrittore non riuscirebbe a dotarsi di qualche significato.

3. Uno studio di caso: Mario Soldati

Una volta esposti gli aspetti caratterizzanti dell'*autofiction* secondo una prospettiva che esula sia dalle consuete attribuzioni di *fiction* e *non-fiction* sia da un'analisi capillare dei patti di lettura interni alle opere, Mario Soldati (1906-1999) è probabilmente l'autore più funzionale a chiudere questo saggio con un collaudo sui testi. Giova infatti ricordare che, almeno per il dibattito italiano, la finzione dell'io è stata individuata abbastanza presto come uno dei grandi temi della sua prosa.[11] Senza contare che Soldati è stato il primo autore per il

[10] Riprendo qui la distinzione fra *autofiction* «tendenzialmente falsidiche» e «tendenzialmente veridiche» che, pur con alcune imprecisioni, mi sembra ancora valida (Marchese 2014, 51-87).

[11] «Si sa che l'io di Soldati non è mai bugiardo, mai falso, ma si sa anche che è sempre una finzione. La sincerità non è data in Soldati, come generalmente avviene, dalla presenza della verità; al contrario, è data dalla

quale si sia parlato di *autofiction*, nell'ormai lontano 1997. Pur senza addentrarsi in un'analisi capillare, e anzi ribadendo in una sorta di *petitio principii* la superiorità delle prove narrative di Soldati rispetto alle *autofiction* di Doubrovsky, Delaume e altri, giudicate come intellettualistiche e autoreferenziali, Pautasso individua in Soldati la novità di alcuni romanzi che, scritti nell'arco di oltre un quarantennio, attribuiscono un ruolo narrativo centrale a una controfigura d'autore (Pautasso 1999). In certi libri, quest'ultima possiede nome e cognome (*La verità sul caso Motta*, pubblicato sulla rivista *Omnibus* nel 1937, in volume nel 1941; *Lo smeraldo*, 1974); altrove si riconosce facilmente per la somma dei rimandi empirici e la mancata nominazione del narratore in prima persona – cosa che nella cooperazione interpretativa autore-lettore, in mancanza di specifiche e in abbondanza di dati riconducibili all'autore in carne e ossa, di solito presuppone un discorso di aspetto autobiografico (*L'attore*, 1970) –, o per perifrasi eloquenti (vedasi il personaggio di un regista chiamato di sfuggita Mario in *Le lettere da Capri*, 1954). La costante è che ovunque Soldati si premura di specificare che il personaggio pseudoautobiografico nei suoi libri non coincide affatto con il Mario Soldati che li firma: lo fa attraverso una serie di strategie retoriche che enfatizzano il primato conoscitivo di qualcosa che ricorda l'io profondo proustiano. In questa terza sezione intendo dunque esaminare ruolo e presenze di questo io inventato nelle due estremità temporali della produzione soldatiana: *La verità sul caso Motta* e *Lo smeraldo*.

I due romanzi sono infatti esemplari per le maniere in cui rielaborano l'io autobiografico, in anticipo di decenni su ciò che siamo abituati, nello schiacciamento prospettico della critica militante, a prendere come la sola *autofiction* possibile. *La verità sul caso Motta* è in questo senso un libro che, per tacere del titolo, fin dalle ambientazioni e da alcuni snodi di trama presenta il protagonista – l'avvocato Gino Motta, introdotto dall'inizio come prigioniero di una madre soffocante e del proprio terrore per le donne (Soldati 2009, 31-44) – sospeso fra le verità "ufficiali" della fase tarda del Fascismo e una verità profonda, estranea alle ragioni della sua stessa scomparsa, che si fa strada allorché la vicenda scarta verso quanto è fiabesco, meraviglioso, contrario al realismo. In villeggiatura nella riviera di Lévanto, Motta s'invaghisce della giovane e affascinante Marisa, dalla quale crede di essere contraccambiato; ma fallito un primo approccio (principalmente a causa della sua stessa angoscia che, al momento decisivo, lo fa apparire agli occhi di Marisa come «un cannibale affamato» con «gli occhi fuori dalle orbite», Soldati 2009, 73), decide di sparire dal mondo con una fuga che all'inizio viene interpretata dagli investigatori come un suicidio in mare. In realtà, quella di Motta non è stata una sparizione, ma una discesa che rievoca vari livelli:

naturalezza, dalla necessità con cui proprio la finzione è ammessa al mondo dello spirito e quindi legittimata» (Garboli 1991, VII).

ctonio, psicanalitico, e soprattutto di degradazione sessuale. Perso a riflettere sulla propria vergogna di cui, oltre che vittima, si riconosce responsabile, Motta viene raggiunto nella baia da una sirena, l'icona seducente e schiacciante di una madre-morte («Pareva conoscere i tormentosi desideri dell'avvocato, e gli diceva con lo sguardo che essa poteva soddisfarli […] Perché non concedersi alla stretta di quelle braccia bianche e molli?», Soldati 2009, 79). Il lettore incontra qui la prima di una lunga collezione di figure femminili schiaccianti e matronali nella produzione soldatiana, che riassumono in guisa di antagonistici oggetti del desiderio alcune pulsioni ricorrenti dell'interiorità del suo autore (masochismo, sottomissione, richiamo alla disgregazione dell'io, percezione cangiante dell'identità – evidente d'altronde sin dalla novella eponima della raccolta d'esordio *Salmace*, 1929); e le successive cinquanta pagine calano la vicenda in una dimensione della profondità che rievoca un teatro delle ossessioni erotiche del protagonista. Il mare in cui la sezione centrale di *La verità sul caso Motta* è ambientato ha ben poco di naturalistico, a partire dalla facilità senza spiegazioni con cui Motta riesce a restarci per mesi: Soldati lo disegna come un ambiente intermedio fra un *harem* e una scuola di ferocia. Gli serve per consentire a Motta di distaccarsi da una realtà sociale che, sulla terraferma fascista, non ha fatto altro che schiacciarlo, deriderlo, fraintenderlo nonostante la sua rispettabilità – e anche per questo il romanzo è stato interpretato come un'allegoria della difficoltà di vivere senza nascondersi durante il Ventennio, soprattutto se la propria condotta presentava elementi di divergenza sessuale e sociale (su questo si vedano Gnerre 2000, 165-188; Zangrandi 2008). Pure, la sequenza marina rappresenta un itinerario a ritroso verso figure femminili sempre più dominanti e assolute, che simboleggiano l'infinità distruttiva del desiderio fino all'apice dell'incontro con una misteriosa Regina (Soldati 2009, 80-124), e preludono allo stravolgimento identitario di Motta. Prima di arrivarci, però, conviene chiedersi che posto ricopra l'*autofiction* in tutto questo.

Fra la sequenza di apertura di *La verità sul caso Motta*, schiacciata sulla prospettiva degli investigatori e di coloro che conoscevano Motta prima della sua sparizione misteriosa, e la lunga sequenza marina che ho menzionato, c'è un castone metanarrativo la cui importanza non si può sottovalutare. La *Nota dell'editore* orienta l'interpretazione di tutto ciò che andremo a leggere successivamente, e precisa che la *descensio* subacquea di Motta è la trascrizione di un misterioso manoscritto arrivato alla redazione dell'*Omnibus* (il giornale

stesso su cui la prima versione di *La verità sul caso Motta* viene pubblicata in dodici puntate fra il 3 aprile e il 19 giugno 1937).[12] Vi si legge:

> Dobbiamo una spiegazione ai nostri lettori. Questo racconto non è, strettamente parlando, opera d'una persona sola.
> Tempo fa, ricevemmo da Torino un manoscritto raccomandato: mittente certo professor Francesco Pallavera. Il Pallavera, che in una lettera d'accompagnamento si autodefinisce *scrittore-scienziato*, ci era completamente ignoto. Per curiosità, provammo a leggere le prime pagine del suo manoscritto: ci interessò, fummo costretti a finirlo. Abbiamo, quindi, pensato di pubblicarlo.
> Tuttavia, siccome il Pallavera entrava troppo bruscamente in materia, presupponendo quasi nel lettore la conoscenza dei fatti, e non si curava poi di tirare le conclusioni, pregammo il giornalista Mario Soldati di scrivere il primo e l'ultimo capitolo: il primo per ricordare al pubblico la scomparsa dell'avvocato Motta e quelle circostanze che dopo due anni tutti possono aver dimenticato; l'ultimo per dare una probabile spiegazione e una conclusione a questo curioso racconto.
> Soldati si accinse al lavoro, deciso in un primo tempo a svolgere unicamente le idee del Pallavera; ma pensò frattanto di consultare i giornali dell'epoca, a compiere una privata inchiesta a Milano nel giro di alcuni amici dell'avvocato Motta. Gli interessanti risultati di tale inchiesta lo persuasero che meglio valeva interpretare e rielaborare completamente il manoscritto del Pallavera: tanto più che questo avrebbe, comunque, richiesto un totale rifacimento dal punto di vista letterario. (Soldati 2009, 32-33)

L'editore precisa subito dopo che il manoscritto ritrovato di Pallavera (il più classico degli espedienti per fingere l'autenticità) può essere consultato negli uffici del giornale: ciò potenzia l'effetto (scopertamente fasullo) di veridicità del documento, in verità già problematizzata dal nome dell'autore. A un livello letterale, quest'ultimo testimonia infatti la presenza contraddittoria di una bugia ("palla", cioè bugia in un uso colloquiale) che contiene in sé il contrario di un inganno; a un secondo livello, istituisce una continuità autoriale con un saggio narrativo dal titolo *24 ore in uno studio cinematografico*, pubblicato da Soldati nel 1935 per l'editore Corticelli sotto lo pseudonimo di Franco Pallavera. La continuità onomastica del finto autore suggerisce dunque che a raccontare le avventure marine di Motta sia un *alter ego* di Soldati stesso: a questo gioco di rimandi, infine, si aggiunge un'altra figura stavolta palesemente autofinzionale, cioè il «giornalista» Mario Soldati che ha il compito di revisionare lo scritto di Pallavera, nonché di inventare da zero inizio romanzesco (da *detective story*) e finale farsesco delle vicende dell'avvocato Motta. L'autore Mario Soldati, in altre parole, mentre con una mano si raffigura con ironica *diminutio* come un umile correttore di

[12] «Lungi dal rappresentare un semplice supporto occasionale, la sede giornalistica è sfruttata da Soldati come un ingrediente semiotico decisivo, che orienta l'intera struttura narrativa. L'imitazione dei modi testuali del servizio di "nera" appare qui più spinta rispetto alle successive edizioni in volume» (Ghidinelli 2009, 1625). L'illusionismo del testo è potenziato dalla sua natura fototestuale, poiché tra le colonne della prima edizione del racconto figurano fotografie che rappresentano personaggi e luoghi della vicenda: nel primo finale del romanzo, inoltre, «la violazione del confine tra finzione e realtà diventa motore dell'azione» (Ghidinelli 2009, 1626 e ss.) con molta più decisione rispetto alle successive edizioni in volume. Sull'approfondimento del legame fra fototesto e *autofiction* rimando ai saggi contenuti in Colucci e Trapassi 2024.

bozze, con l'altra mano afferma una supremazia ontologica sull'intero corso degli eventi: personaggio *in absentia* e insieme demiurgo dei suoi personaggi, si riserva un ruolo decisivo nella risoluzione del "caso Motta" stesso. Al termine della sua permanenza in mare, Motta viene ripescato in maniera fortunosa e cade in quella che sembra una potente amnesia. Trasferito nel Regio manicomio nazionale di Collegno, nei pressi di Torino (la città in cui Soldati è nato e cresciuto), conosce di persona il professor Francesco Pallavera, che da paziente dell'istituto ha raccolto la testimonianza di Motta per dimostrare la possibilità scientifica di respirare sott'acqua. Nello stesso tempo, la madre dell'avvocato riceve una lettera dal teologo che lavora all'interno del manicomio, per invitarla a verificare che il «barbuto» ospitato a Collegno sia effettivamente suo figlio (Soldati 2009, 125-128). Quando la donna arriva alla struttura e si trova faccia a faccia con l'uomo senza memoria, il teologo nega di averla invitata al riconoscimento, che a sua volta non ha luogo: o meglio, si realizza a un livello profondo, e intollerabile per il ruolo di protezione e castrazione che la donna ha preteso di imporre al figlio fin dalla nascita. Per la madre è infatti inaccettabile che quell'uomo, che ai suoi occhi testimonia di una misteriosa impurità mentale magari ottenuta con una condotta lussuriosa, corrisponda all'identità immaginaria che lei si è fatta del figlio («Lei è qui, per qualche sua magagna! La sua vita sporca … con le donne, sì! … Sì, che le ha procurato una malattia cerebrale … E adesso vuol passare per mio figlio, che invece era puro, capisce? puro!», Soldati 2009, 136). Ma lui sembra divertito dal comportamento esagitato della madre, e si lascia andare a una battuta che la induce allo svenimento: «Mamma. Non in Paradiso. Ma in fondo al mare, ci sono stato» (Soldati 2009, 137). Se la chiusura della scena fa concludere al lettore che il barbuto e Motta siano la stessa persona, nelle ultime due pagine Soldati confonde ancora i piani e lascia a Motta una rivelazione disorientante: la lettera del teologo alla madre di Motta è in realtà di pugno del «giornalista Soldati» stesso, su imbeccata del barbuto; che a sua volta ha agito per una strana beffa, non certo ispirato dall'aver davvero riconosciuto la donna («Purtroppo non mi ha riconosciuto. Neanche io, se devo essere sincero, l'ho riconosciuta! Ho recitato una commedia: per la causa!», Soldati 2009, 138). A sabotare una comprensione univoca della storia, l'inganno si prende l'ultima parola. Tiene assieme tutte queste identità cangianti l'unico personaggio che, stando contemporaneamente dentro e fuori dalla rappresentazione, istituisce una serie di triangolazioni vòlte al piacere supremo di essere un altro. L'esorcismo di un tempo e uno spazio troppo definiti per abbracciare la possibilità di rinascere è possibile grazie alla facoltà miracolosa, e spesso fallita, di vedere «la realtà e noi stessi sempre da un nuovo angolo» (Soldati 1975, 90). Tale ubiquità in potenza, sperimentabile nella scrittura, finisce come ha sintetizzato Emiliano Morreale per avvicinarsi

a una liberatoria dissoluzione dell'io nelle acque profonde del desiderio. La bugia condivisa del romanzo diventa stratagemma per la felicità, soluzione all'angoscia della finitudine:

> […] una delle operazioni creative primarie di Soldati è stata di inventarsi come «Mario Soldati», di assecondarsi e definirsi come punto di osservazione non indifferente, come personaggio efficace. Il fatto è che la realtà, per Soldati, si svela solo nel punto di massima finzione, quando i suoi artifici si svelano e, sì, le sue maschere sono nude. Non si tratta però tanto di «smascherare», quanto di produrre dei meccanismi autosufficienti, in cui gli esseri sociali si trovino al meglio a interpretare se stessi. (Morreale 2006, 86)

Tutto questo, in effetti, sta con saldezza dalla parte di Proust. C'è però un rovescio della medaglia cupo e letteralmente distopico dello stesso desiderio. Soldati ci ritorna da anziano in *Lo smeraldo*, che con *La verità sul caso Motta* condivide non pochi pezzi della struttura: il racconto a cornice (stavolta presentato non come una testimonianza inattendibile e di terza mano, ma come un sogno lucido che il narratore-protagonista Mario Soldati fa); la sezione centrale, impostata come lunga escursione fantastica (non più la profondità perturbante di un mare-*harem*, ma uno scenario post-apocalittico che risente delle numerose immaginazioni atomiche della letteratura italiana coeva, cfr. Mariani 2022, 1-16); e soprattutto la scoperta sovrapposizione autoriale, che non equivale però a una confessione autobiografica. *Lo smeraldo* è la storia di uno sdoppiamento del protagonista: in superficie, egli si presenta e rimane Mario Soldati, subito riconoscibile nei suoi tratti pubblici e nelle tracce del suo lavoro come regista e scrittore. Ma è anche, sin dal secondo capitolo, un uomo riconosciuto da tutti col nome parlante di André Tellarini (che richiama alla memoria Tellaro, il paese ligure di villeggiatura in cui Soldati risiedeva). Dopo un iniziale incontro newyorkese di Soldati con un misterioso Count Cagliani (un altro possibile doppio diabolico, che riecheggia il Commendatore del *Don Giovanni* di Mozart), Tellarini subentra al centro della scena al posto di Soldati stesso, ma il discorso narrativo alla prima persona singolare rimane immutato: come se all'interno di un sogno si realizzasse uno scambio di identità ma la voce narrante mantenesse comunque una continuità esteriore. Ecco il momento in cui possiamo, con una certa rigidità, fissare l'inizio del sogno, che coincide con il nucleo delle avventure di *Lo smeraldo*:

> Ho sempre avuto l'abitudine di tenere sul comodino, accanto all'orologio che mi sfilo dal polso prima di prender sonno, carta e matita per appuntarmi qualcosa che mi è passata di mente, una telefonata che devo fare, un'idea improvvisa, oppure un sogno particolarmente strano che poi, studiandoci su, mi sarei spiegato. Anche questa volta, all'Hôtel du Poggio, avevo fatto così: l'abitudine era stata più forte della stanchezza e della sonnolenza.

> Se non che, questa volta, tutta una storia, parte involontaria e parte volontaria, andava componendosi nel mio sogno: a differenza da tutte le altre volte, non provavo nessun bisogno di spiegarmene il senso: mi importava soltanto che la storia continuasse e continuasse in modo da non dimenticarmene più. Esisteva un solo rimedio: scriverla. E allora, non so in quante notti o in quanti giorni, non so se da sveglio o dormendo – o piuttosto sì, lo so: da sveglio ma un po' come se, intanto, dormissi – l'ho scritta. (Soldati 2006, 832-833)

Sogno, autobiografia alternativa e creazione nascono dalla stessa radice di ridefinizione dell'io autoriale su basi fantastiche; possono avvantaggiarsi di una guida razionale che fuori dal mondo scritto non è consentita. Detto altrimenti, il doppio di Soldati è insieme autore e destinatario dell'esistenza che lui stesso sta creando, con un margine di arbitrio molto inferiore a quello che tocca scontare nel mondo reale: «I sogni, e così le fantasie, attraversano infinite contraddizioni e incongruenze: ma, anche più spesso, e appunto perché creano la realtà invece di subirla, sono costruiti con una logica cristallina» (Soldati 2006, 897). Tuttavia, con toni ben più decisi di quelli usati per la discesa marina dell'avvocato Motta, Soldati fa capire che questa vita possibile non ha connotati interamente positivi. Somiglia piuttosto a un ambiente di collaudo che l'autore usa per concretizzare i propri desideri più reconditi e spingere alcune tensioni inespresse dell'io a un punto di non ritorno. L'ambientazione stessa chiarisce che la «giocosa perversione per cui qualunque io è anche l'io di un altro» lucidamente individuata da Garboli (Garboli 1991, VIII) ha, della perversione, anche i risvolti destabilizzanti, distruttivi. C'è «una specie di continuità» fra l'io profondo che risponde al nome di Tellarini e l'io di superficie conosciuto come Mario Soldati: e altro non è che una via lunga per descrivere la scissione che si produce fra il soggetto e il racconto che il soggetto fa di sé stesso («quasi fossimo una persona sola che il lancio dei satelliti aveva separato in due nel tempo così come, nello spazio, aveva separato in due il genere umano», Soldati 2006, 1011). Si tratta insomma di una continuità arbitrariamente stabilita dal narratore stesso, all'oscuro di gran parte del passato del suo io profondo (e immaginario),[13] e sempre pronta a deflagrare, come chiariscono le ambientazioni non a caso minacciose. Tellarini si ritrova catapultato in un'Europa devastata dalla guerra e divisa in due zone (il Nord e il Sud) separate da una Linea che, assieme ad Andrea, un figlio ventenne che non sapeva di avere, e altri compagni di sventura, dovrà attraversare per riportare la pietra del titolo alla sua legittima proprietaria: la quale si chiama, intensificando il gioco di specchi

[13] Si veda l'inciso in cui Tellarini mette il figlio a parte del suo passato – cioè del passato, ricostruito con una certa esattezza, di Soldati come regista fino agli anni Sessanta: «"Sì, prima di mettermi a dipingere, e molto tempo prima che tu venissi al mondo, avevo fatto un po' di cinema, avevo diretto dei film. Stavo a Roma, allora …" spiegai a mio figlio, senza accorgermi di istituire in quel momento un'illusoria retrospettiva continuità tra Tellarini e me stesso: come se prima di una certa data, e in ogni modo prima del lancio dei satelliti, il pittore Tellarini non fosse neanche esistito e al suo posto fossi esistito io, regista di cinema» (Soldati 2006, 968-969).

autore-personaggi, Mariolina, ed è l'unica presenza che il narratore ammette di ricordare dalla sua vita precedente come Mario Soldati. Da lei è irresistibilmente attratto nella prosecuzione del viaggio, perché è la sola testimone di un'effettiva esistenza al di fuori del sogno; esistenza dalla quale il narratore desidera liberarsi, tramite la moltiplicazione degli io, ma dalla quale in fondo non può (e nemmeno vuole) fuggire:

> Fino a quel momento, avevo sognato volentieri, tranquillamente, leggermente, di essere un altro. Di colpo, pensando a Mariolina, mi accorgevo con angoscia di *non* essere un altro. Mariolina, dunque, era la sola ragione per cui, nel sogno, io ero io e non un altro! Mi domandai: come avrebbe potuto, Tellarini, sapere dell'esistenza di Mariolina? Secondo ogni verosimiglianza, non avrebbe potuto. E invece no: assurdamente, contraddittoriamente, Tellarini sapeva dell'esistenza di Mariolina: non solo, ma sapeva perfino qualcosa in più, qualcosa che io, fino allora, ignoravo: cioè che Mariolina viveva *al di là della Linea*! […] io, questo sogno, lo stavo sognando solo per toccare un frammento della mia meschina realtà, del mio piccolo io. (Soldati 2006, 902-903)

In questa finzione segreta, attraverso la libera sequenza delle peregrinazioni per metà distopiche per metà melodrammatiche dei suoi viaggiatori, il narratore può dare sfogo ad alcune sfere della sua personalità che, in superficie, non riescono a manifestarsi: su tutte, un eros fuori dalla norma, vago parente di quello masochistico e ottundente di *La verità sul caso Motta*, stavolta estrinsecato come attrazione senile per il giovane camionista e *passeur* Carmelo. L'attrazione inconfessata per quest'uomo ferino, rozzo e vagamente crudele percorre il viaggio rocambolesco di Tellarini e di suo figlio dalla Liguria a Napoli, per poi trovare sfogo in un rapporto orale contornato di pietà senile e riluttanza (Soldati 2006, 1025-1027) che Pasolini in una celebre recensione del 29 novembre 1974, poi confluita in *Descrizioni di descrizioni*, ha definito «autocastrazione attraverso il supremo alleggerimento della scrittura» (Pasolini 1999, 2175). Diventare per intero Tellarini, e con ciò prendere definitivo congedo dall'io di superficie "Mario Soldati", significherebbe cadere vittima del sortilegio della propria scrittura, scambiare l'autofinzione non per un gioco delimitato nel tempo ma, una volta per tutte, come la sola autobiografia degna di essere scritta e vissuta. Se restasse confinato a parentesi trasognata dentro una più grande parentesi onirica, anche il coito con Carmelo sarebbe solo di rassicurante felicità; e *Lo smeraldo* non si concluderebbe, come fa, su una nota dissonante di disperazione e perdita, che trasforma questa esistenza inventata, da evasione controllata che era, in creazione che assumendo vita propria finisce per distruggere anche gli innocenti compagni di viaggio di Tellarini, suo figlio, la sua futura moglie – e lambisce Soldati stesso, in una tragica confusione di mondi. Quando le strade di Tellarini e di Andrea si separano per la decisione del giovane di sposare la giovane zingara Gùscitza, la storia è matura per un *explicit* tragico di cui Tellarini, senza volerlo del tutto, si

riconosce unico colpevole. Muovendosi verso Capodichino, la comitiva di Andrea viene intercettata da un plotone armato e viene falcidiata: forse per un malinteso, o più verosimilmente per un intervento oscuro di Carmelo stesso, che sotto lo sguardo orripilato di Tellarini confessa, muto, la sua connivenza con il fatto di sangue («Mi voltai per non vedere più niente: ma vidi, invece, seminascosto dal mantello nero di Monsignore, il volto di Carmelo: mi guardava, e rideva», Soldati 2006, 1111). Sopraffatto dall'orrore, Tellarini si risveglia Mario Soldati all'Hôtel du Poggio dove, settimane e pagine prima, era sprofondato nel proprio delirio lucido. A salvarlo dalla cattiva infinità di un inconscio lasciato libero di tradursi in concreto sono stati due fattori: la consapevolezza che il soddisfacimento totale delle proprie pulsioni porta, come l'applicazione rigorosa dell'idea stessa di totalità, all'annichilimento; e la presenza concreta della moglie, descritta nel corso del romanzo, con la sua personalità brusca e diretta, come un potente antidoto di realismo alle tentazioni disgregatrici che Soldati ha cercato di disciplinare attraverso la scrittura, senza riuscirci fino in fondo. Le ultime pagine del romanzo, con Mario Soldati e la moglie che sfrecciano via in macchina verso la tranquillità domestica dell'età senile, chiariscono che quanto stiamo finendo di leggere non è stato altro che breve sogno, contenuto dentro una realtà più grande che, per necessità, alla fine ha sempre la meglio. Inquadrando *Lo smeraldo* nel contesto di un gioco democratico fra autore e lettore, Pasolini ne conclude che «ogni volta che nel romanzo si parla di sogno in realtà si parla del romanzo stesso, cioè della sua scrittura […] il ruolo del vissuto viene gestito attraverso la scrittura e il ruolo dell'esperienza storica attraverso il sogno» (Pasolini 1999, 2177-2178). Ciò nonostante, a differenza che negli albori dell'*autofiction* soldatiana, la verità romanzesca non si prende più, sotto le vesti di una menzogna beffarda dell'avvocato Motta nei confronti della madre, il compito di spiazzare ogni aspettativa su un'autentica versione dei fatti: le conclusioni di *Lo smeraldo* inclinano verso un compromesso più definito che sa anche di una presa d'atto dei limiti, morali e psicologici più che discorsivi, della scelta di fingere sé stessi. Soldati conclude che la felicità incongrua di Carmelo davanti ai cadaveri di Andrea e Gùscitza possedeva una logica schiacciante: esprimeva la speranza demoniaca (annidata nel profondo di Tellarini stesso) di poter perpetuare la passione omoerotica, senza più legami né vincoli concreti. Fuori dalla circostanza concreta, l'invenzione che ha permesso a questa pulsione indefinita di farsi concreta, benché per il tempo di un viaggio fantastico, si rivela un baratro in cui non cadere:

> Il volto di Carmelo che rideva di quell'orribile riso era stato per me un'immagine finale e repulsiva, un sipario che calava non su uno spettacolo ma su una vita formicolante, bollente, infernale. Nel mio sogno di scoperta non volevo andare oltre. Meglio fermarsi

> qui, mi dicevo. Meglio svegliarsi in tempo e ridormire, dopo, senza sogni o coi blandi sogni che non si ricordano e che non vale la pena di ricordare […] (Soldati 2006, 1114)

In subordine, le considerazioni del narratore qui citate ridefiniscono anche la gerarchia che deve sussistere fra l'io profondo e quello di superficie per come Proust li aveva descritti. Il primo io, se non proprio represso, va esposto per il tempo di un'autofinzione, e presentato esplicitamente come un antidoto alla realtà, non come un suo sostituto: se non si vuole che esso, cercando di portare in piena luce ciò che è nascosto, finisca per bruciare lo sguardo e trasformarsi, da trucco, in qualcosa di troppo serio che lascia solo cenere.

BIBLIOGRAFIA

Auster, Paul. 2010. *L'invenzione della solitudine* (1982). Traduzione di Massimo Bocchiola. Torino: Einaudi.

Bachtin, Michail. 2001. *Estetica e romanzo*. Traduzione di Clara Strada Janovic. Torino: Einaudi.

Bongiovanni Bertini, Mariolina. 2015. *Saggi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Marco Piazza. Milano: Il Saggiatore.

Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Bottiroli, Giovanni. 2022. *Marcel Proust. Il romanzo del desiderio*. Milano: Feltrinelli.

Caillois, Roger. 2023. *Nel cuore del fantastico* (1965). Traduzione di Laura Guarino. Milano: Abscondita.

Carrier-Lafleur, Thomas. 2010a. "Proust et l'autofiction: vers un montage des identités". *@nalyses* 5 (2). https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/569

Carrier-Lafleur, Thomas. 2010b. *Une philosophie du « temps à l'état pur » : l'autofiction chez Proust et Jutra*. Parigi: Librairie philosophique J. Vrin.

Casadei, Alberto. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* Bologna: Il Mulino.

Coetzee, John Maxwell. 2010. *Tempo d'estate. Scene di vita di provincia* (2009). Traduzione di Maria Baiocchi. Torino: Einaudi.

Coglitore, Roberta. 2017. *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico*. Macerata: Quodlibet.

Colonna, Vincent. 2004. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.

Colucci, Dalila e Trapassi, Leonarda (a cura di). 2024. *Forme del reale. Iconotesti narrativi nell'Italia contemporanea*. Firenze: Franco Cesati.

Compagnon, Antoine. 2022. *Proust du côté juif*. Parigi: Gallimard.

Contini, Gianfranco. 2006. *Un'idea di Dante. Studi danteschi* (1976). Torino: Einaudi.

Cucchi, Silvia. 2021. *Una teologia della frustrazione. L'opera letteraria di Walter Siti*. Firenze: Cesati.

Delaume, Chloé. 2010. *La règle du je. Autofiction : un essai*. Parigi: Presses Universitaires de France.

Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.

Doubrovsky, Serge. 2001. *Fils* (1977). Parigi: Gallimard.

Effe, Alexandra e Lawlor, Hannie (a cura di). *The Autofictional: Appproaches, Affordances, Forms*. New York: Palgrave Macmillan.

Ellis, Bret Easton. 2020. *Lunar park* (2005). Traduzione di Giuseppe Culicchia. Torino: Einaudi.

Ellis, Bret Easton. 2023. *Le schegge*. Traduzione di Giuseppe Culicchia. Torino: Einaudi.

Ferreira-Meyers, Karen. 2018. "Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?". In *Autofiction in English*, a cura di Hywel Dix. Cham: Palgrave Macmillan. 27-48.

Fiorella, Lucia. 2020. *Oltre il patto autobiografico. Da Barthes a Coetzee*. Roma: Artemide.

Garboli, Cesare. 1991. *Prefazione.* In Mario Soldati, *Opere*, Volume I. *Racconti autobiografici*. Milano: Rizzoli.

Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Parigi: Seuil

Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Parigi: Seuil.

Gasparini, Philippe. 2016. *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lione: Presses Universitaires de Lyon.

Genette, Gérard. 1976. *Figure III. Discorso del racconto* (1972). Traduzione di Lina Zecchi. Torino: Einaudi.

Genette, Gérard. 1994. *Finzione e dizione* (1991). Traduzione di Sergio Atzeni. Parma: Pratiche.

Genovese, Rino. 2014. *L'altro Occidente. Dall'Avana a Buenos Aires*. Roma: Manifesto Libri.

Ghidinelli, Stefano. 2009. *Note al testo*. In *Romanzi brevi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falcetto. Milano: Mondadori.

Giglioli, Daniele. 2011. *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrative del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet.

Girard, René. 2002. *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961). Traduzione di Leonardo Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.

Gnerre, Francesco. 2000. *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*. Milano: Baldini e Castoldi.

Jacobi, Claudia. 2016. *Proust dixit? Réceptions de* La Recherche *dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaite et Walter Siti*. Gottinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

Just, Daniel. 2018. "The Autobiographical Provocation: Witold Gombrowicz's *Diary* as a Transformative Text". *The Modern Language Review* 113 (3): 610-632.

Lejeune, Philippe. 1986. *Il patto autobiografico* (1975). Traduzione di Franca Santini. Bologna: Il Mulino.

Lejeune, Philippe. 1986b. *Moi aussi*. Parigi: Seuil.

Lindqvist, John. 2018. *L'altro posto* (2015). Traduzione di Alessandro Bassini. Venezia: Marsilio.

Lucamante, Stefania. 1998. "Le scelte dell'autofiction. Il romanzo della memoria contro il potere della storia". *Studi novecenteschi* 25 (56): 367-381.

Marchese, Lorenzo. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.

Marchese, Lorenzo. 2017. "Genealogia dell'autofinzione italiana". *il verri* 64: 40-59.

Marchese, Lorenzo. 2019. "Autenticità" *Narrativa* 41 (Narrativa italiana degli anni 2000: cartografie e percorsi), a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia. 91-104.

Marchese, Lorenzo. 2023. "Un'archeologia dell'autofinzione italiana: Guido Piovene". In *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro*, a cura di Silvia Cucchi, Mirko Lino, Lorenzo Marchese, 55-77. Roma: Carocci.

Mariani, Maria Anna. 2022. *Italian Literature in the Nuclear Age: a Poetics of the Bystander*, Oxford: Oxford University Press.

Mauriac-Dyer, Nathalie. 2007. "*À la recherche du temps perdu*, *une* autofiction?". In *Genèse et autofiction*, a cura di Jean-Louis Jeannelle e Catherine Viollet. Bruxelles: Academia Burylant. 69-87.

Mazzoni, Guido. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.

Morreale, Emiliano. 2006. *Mario Soldati. Le carriere di un libertino*. Bologna: Le Mani. Cineteca di Bologna.

Mozzi, Giulio. 2011. *Il male naturale* (1998). Milano: Laurana.

Oe, Kenzaburo. 2011. *La vergine eterna*. Traduzione di Gianluca Coci. Milano: Garzanti.

Orlando, Francesco. 2022. *In principio Marcel Proust*, a cura di Luciano Pellegrini. Roma: Nottetempo.

Pasolini, Pier Paolo. 1999. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Vol. II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini. Milano: Mondadori.

Pautasso, Sergio. "Soldati e l'«autofiction»". In *Mario Soldati. Lo specchio inclinato*. Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 8-9-10 maggio 1997, a cura di Giovanna Ioli. San Salvatore Monferrato: Edizioni della Biennale Piemonte e letteratura. 95-104.

Pavel, Thomas. 2015. *Le vie del romanzo* (2003), a cura di Massimo Rizzante. Milano-Udine: Mimesis.

Piperno, Alessandro. 1999. *Proust antiebreo*. Milano: FrancoAngeli.

Porciani, Elena. 2007. Patto e spazio autobiografico: l'avventura teorica di Philippe Lejeune. *Intersezioni* 3: 423-431.

Porciani, Elena. 2012. *L'autore nel testo, Sette episodi di finti diari, implicature e auto finzioni*. Roma: Perrone.

Proust, Marcel. 2015. *Saggi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Marco Piazza. Milano: Il Saggiatore.

Raimo, Christian. 2014. *Le persone, soltanto le persone*. Roma: Minimum Fax.

Raimo, Veronica. 2022. *Niente di vero*. Torino: Einaudi.

Roth, Philip. 2010. *La controvita* (1986). Traduzione di Vincenzo Mantovani. Torino: Einaudi.

Roth, Philip. 2006. *Inganno* (1990). Traduzione di Raul Montanari. Torino: Einaudi.

Roth, Philip. 2018. *Operazione Shylock* (1993). Traduzione di Vincenzo Mantovani. Torino: Einaudi.

Roth, Philip. 2005. *Il complotto contro l'America* (2004). Traduzione di Vincenzo Mantovani. Torino: Einaudi.

Scarpa, Tiziano. 2019. *Kamikaze d'Occidente*. Roma: Minimum Fax.

Simonetti, Gianluigi. 1995. "Lezioni di inesistenza: *Scuola di nudo* di Walter Siti". *Nuova Corrente* XLII. 113-128.

Siti, Walter. 2008. *Il contagio*. Milano: Mondadori.

Siti, Walter. 2014. *Exit strategy*. Milano: Rizzoli.

Siti, Walter. 2014. *Il dio impossibile*. Milano: Rizzoli.

Siti, Walter. 2022. "L'autofiction può essere politica quanto la fantascienza o il romanzo sociale". *Domani,* 3 giugno. https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/autofiction-politica-social-new-york-multipli-forti-festival-letteratura-xuw82a37.

Soldati, Mario. 1993. *Salmace* (1929). Milano: Adelphi.

Soldati, Mario. 1975. *Lo specchio inclinato. Diario 1965-1971*. Milano: Mondadori.

Soldati, Mario. 2006. *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falcetto. Milano: Mondadori.

Soldati, Mario. 2009. *Romanzi brevi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Bruno Falcetto. Milano: Mondadori.

Srikanth, Siddharth. 2019. "Fictionality and Autofiction". *Style* 53 (3): 344-363.

Sturli, Valentina. 2020. *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*. Milano-Udine: Mimesis.

Tinelli, Giacomo. 2022. *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*. Milano: Edizioni del Verri.

Tirinanzi De Medici, Carlo. 2012. *Il vero e il convenzionale*. Novara: Utet Università.

Todorov, Tzvetan. 2000. *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Traduzione di Elina Klersy Imberciadori. Milano: Garzanti.

Trilling, Lionel. 2018. *Sincerità e autenticità* (1972). Traduzione di Raffaele Ariano. Bergamo: Moretti e Vitali.

Villain, Philippe. 2009. *L'autofiction en théorie. Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Parigi: Les Editions de la Transparence.

Zangrandi, Silvia. 2008. "«Una caverna di delizie in una solitudine di orrore»: pluralità di mondi, di linguaggi, di generi in *La verità sul caso Motta* di Mario Soldati". *Sincronie* 23:165-179.

Zatti, Sergio. 2024. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*. Macerata: Quodlibet.