

## EXIT AUCTOR?

L'oggetto dichiarato dell'*Io possibile* è la definizione dell'auto-fiction a partire sia da una ridefinizione problematica di questioni narratologiche (applicate nel dibattito francofono, che ha generato spesso un aggrovigliamento fra piani e forme di scrittura diverse che ho ritenuto giusto discutere, e in più alcune acquisizioni che ho voluto riprendere) sia da una lettura di una serie di testi che definissero il piano cartesiano entro cui tracciare il mio disegno. Ma anche un lavoro incerto fra la storiografia del presente e la più basilare lettura dei testi non può esimersi dal formulare ipotesi sulla possibile rotta del proprio argomento.

Nel corso della verifica testuale, si è accennato che molti dei testi presi in esame vedevano come termine della propria scrittura un logoramento irreversibile dell'autore-personaggio, denunciando ben presto un desiderio di tirarsi fuori dal paradosso, a lungo insostenibile, dell'autofiction. Persino Walter Siti, che in questi vent'anni ha mostrato di non staccarsi mai definitivamente dall'autobiografia camuffata e «*bonteuse*», ha continuamente oscillato fra un'uscita da sé per raccontare storie altrui (con più forza negli ultimi anni) e l'egofonia più spinta: e persino la sua scrittura dichiara quasi a ogni passaggio autofinzionale un desiderio di staccarsi dall'io virtuale creato, come se il paradosso di mistificarsi nella narrazione risultasse un peso troppo forte per mantenere indivisa e coerente una parvenza di identità – salvo poi, a differenza degli

altri scrittori autofinzionali, tornare sempre a se stesso. Anche se poi non mantiene la promessa, l'autore-narratore sitiano non fa che annunciare la propria estinzione con un inganno ulteriore, visto che ogni volta, puntualmente, ha ricominciato: si potrebbe parlare, per Siti, di una contraddizione personale, contenuta all'interno di un'autobiografia che, ossimoricamente, fa volentieri mostra di non voler dire la verità sul suo autore.

Non è finzione, eppure deve esserlo; non è accaduto davvero, eppure è autentico: di più, nei casi meglio riusciti di autofiction, non riusciamo a specificare. L'autore-personaggio viene dato per esistente simultaneamente in due livelli (l'extratesto e il mondo di finzione) presentati come a prima vista inconciliabili. «Mettere a fuoco», nel modo che suggerisce Wittgenstein nel brano messo in apertura del mio libro, obbligherebbe a escludere uno dei due elementi menzionati sopra, ricompresi in un dualismo inemendabile. Così, l'adozione di una simile modalità del soggetto autofinzionale comporta un volontario accecamento parziale del lettore, ma soprattutto, poiché è imperniato su un paradosso che per definizione risulta irrisolvibile, mi pare legato a premesse narrative che non possono durare troppo a lungo e non hanno l'autonomia di forme storiche più forti e di lunga data all'interno del macroinsieme del romanzo. Dopo avere "divampato" e colpito il lettore con il suo carattere originale di esibizionismo e iperletterarietà, l'autofiction appare il più delle volte un tentativo a esaurimento programmato, e il suo autore si volge ad altri esperimenti narrativi più sbilanciati sul piano della documentalità, oppure ricade nell'ambito del *novel* dai patti narrativi meno cervellotici. Riandando indietro ai testi analizzati fin qui, ho trovato che il laboratorio autofinzionale, contenente un numero di esemplari abbastanza ristretto<sup>1</sup>, si ponesse quasi sem-

1. Non ho considerato, per ragioni di ordine, le autofiction straniere contemporanee agli esempi italiani portati all'attenzione, ma non mi sembrano quantitativamente rilevanti. Fra i casi più noti, vanno segnalati almeno *Tempo d'estate* di J. M. Coetzee (2009) e *La carta e il territorio* di Michel Houellebecq (2010), che ripropongono da due diverse prospettive il comune tema della morte del loro autore (in Coetzee una morte *in absentia*, ricostruita dalle interviste postume a vecchie amanti, in Houellebecq un omicidio efferato e sanguinolento perpetrato su una controfigura dell'autore che ne esaspera i tratti comici e patetici di alcolista ammalato di salumi e di misantropia); e infine *Il re pallido* di David Foster Wallace, il cui tratto pesantemente non fini-

pre alla fine di una riflessione di poetica, o *in exitu* di un percorso dubitativo dello scrittore sul potere di rappresentare la realtà con uno strumento di finzione di cui pure si avverte l'inefficacia.

La fine del testo non arriva mai a coincidere, come per l'autobiografia, con la fine della vita, o meglio, della vita sentita come significativa dal suo autore, ma con la presa di coscienza dell'esaurimento delle potenzialità romanzesche dell'io. Il discorso dell'autobiografia è condotto «fino a un estremo che non vede fine»<sup>2</sup>: la sua potenziale incapacità di concludersi, riconosciuta qualità peculiare del genere (significherebbe, a logica, mettere fine alla vita)<sup>3</sup>, viene ribaltata dalla finzione romanzesca che supera i limiti fisici imposti all'autobiografo. L'autofiction è una modalità di discorso che rende la scrittura autobiografica “fin troppo finita” in superficie, presentando sovente un'uscita di scena reale (tramite annullamento, una palingenesi simbolica o un'uscita di scena più o meno figurata) del personaggio in anticipo rispetto al suo autore. A quest'ultimo, tocca soltanto uscire di scena dopo aver constatato l'impossibilità di reggere all'autobiografia espansa o rifratta che egli stesso ha tentato. L'immane farsa che si è spacciata per autentica, spesso, viene mostrata nella propria natura contraffatta nella chiusa, la confessione si svela nella sua irrilevanza e così pure la storia dell'autore perde di significato. *Fabula acta est*. Ovvero: *auctor actus est*.

Al di là delle denominazioni rigide o mobili che sono state discusse, disinnescate, messe in risalto o applicate agli autori, anche dopo aver superato le loro (numerose) dichiarazioni d'intenti narrativi, e alla luce di quanto è stato finora discusso, l'autofiction si la-

to, a causa della morte (stavolta dolorosamente vera) del suo autore, impone secondo me estreme cautele sul tipo di patto narrativo sotteso all'opera, che vede appunto David Foster Wallace impegnato in varie avventure improbabili, se non proprio fantasmagoriche, in un ufficio di Peoria, Illinois, nel 1985.

2. Gianfranco Ciabatti, [*La vita nemmeno la morte ...*] in *In corpore vivi*, Marsilio, Padova 1994, v. 3.

3. «Sembra che l'autobiografia, proprio come l'uomo, abbia dei problemi con la “fine”. Essendo il racconto di una vita, essa non può mai considerarsi finita se l'autore è in vita (...) D'altra parte, una volta morto l'autore, terminata la vita, il libro non è completo appunto perché manca quell'ultimo evento – la morte – cui l'autore non ha potuto assistere. Proprio a causa della impossibilità di rappresentare la morte l'autobiografia si distinguerebbe dalla biografia (è questo l'unico punto su cui i critici concordano)», Franco D'Intino, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 227.

scia definire come un'esperienza romanzesca dei limiti conoscitivi del romanzo d'invenzione forzato attraverso le strategie rematiche dell'autobiografia, e anche una problematizzazione dell'autorità del racconto individuale alla prima persona adottato per interpretare il mondo che ci circonda: ma non è detto che il nuovo gioco, che è spesso stato utilizzato per reagire alla stanchezza delle precedenti elaborazioni postmoderne<sup>4</sup>, possa essere giocato a lungo. Per chiudere il cerchio, torniamo a un'affermazione di Doubrovsky risalente al convegno *Autofictions & Cie* del 1992, quindici anni dopo *Fils*:

Ho scritto la mia autofiction fino a essere totalmente spossessato della mia impresa. A un primo livello, per l'irruzione brutale e assassina del reale dentro i giochi della finzione [*fiction*]. A un secondo livello, più sottile e contorto, perché questo giochi dicevano il vero, senza che ne avessi coscienza<sup>5</sup>.

I libri di Doubrovsky non possono essere definiti un fulgido esempio di autofiction, perché ne rappresentano solo una delle possibili radici (e nemmeno la più perspicua per comprenderla davvero, oggi), eppure lo spossessamento provocato dall'incursione del reale nel «gioco» della *fiction* è significativo e aiuta, più di trent'anni dopo, a comprendere che cosa spinga lo scrittore oggi a sfruttare la propria immagine di carta per appagare la sua ambizione conoscitiva. Il finale della *Vita oscena* (che pure è controverso definire un'autofiction) è dichiaratamente la messinscena di una catarsi del personaggio tossicomane, sessodipendente e nichilista, dal sapore sacrale; *Lunar Park* suggerisce una riduzione in polvere (neanche troppo metaforica) dell'autore-personaggio nelle sue pagine; alla fine di *Troppi paradisi* Walter Siti nasce alla vita vera grazie all'impianto di una protesi peniena e smette di scrivere di sé (poi verrà meno alla promessa, ma l'intenzione resta); Scurati nel

4. Cfr. quanto ha scritto Lubomír Doležel in *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, cit., pp. 154-155, che avevo preso come frase di orientamento in un passaggio della mia *Avvertenza* (egli non pensava all'autofiction, ma il suo discorso può valere per il nostro caso).

5. Serge Doubrovsky, *Textes en main* in *Autofictions & Cie*, cit., p. 217.

*Bambino che sognava la fine del mondo* sparisce in concomitanza con l'imminente nascita di suo figlio, mentre il sipario cala su una visione apocalittica e postuma. È ricorrente un sotterraneo desiderio palingenetico, unito spesso a un simbolico passaggio di consegne, o quanto meno a un passaggio di stato dell'autore, il quale decide di lasciarsi alle spalle il tentativo autofinzionale e tentare racconti maggiormente referenziali e cronachistici, magari mossi da un fine etico che non può essere alla base di un discorso scorretto alla base come è l'autofiction. C'è un altro pezzo del passo di Doubrovsky che merita attenzione: «questi giochi [di finzione] dicevano la verità, senza che io ne avessi coscienza». Doubrovsky si sta qui riferendo a un riaffioramento dei suoi traumi psichici, provocato grazie all'azione della *fiction* psicoanalitica di *Fils* e degli altri suoi libri autobiografici, ma quanto dice non suona male neppure se calato nel contesto odierno, in tutt'altri scriventi. Il discorso condotto dallo scrittore di autofiction, così come le riflessioni saggistiche e intimistiche che affollano la pagina, ruota intorno a un oggetto tutto in negativo, a una verità che in fondo sarebbe meglio non scoprire: quando si crea dalla penna un'identità personale che confligge con l'evidenza biografica, presto o tardi essa rivela tutta la sua inconsistenza, l'invalidità, la pochezza etica o l'incapacità comunicativa, e la trasmette ambiguamente al lettore, suggerendogli che potrebbe non essere troppo distante dalla sua, tolte le inverosimiglianze e le forzature (o, contraddittoriamente, *a causa* di quelle?).

La letteratura viene piegata a un fine preciso: dare una propria versione dei fatti in ossequio a una coscienza espansa spesso e volentieri fino a diventare una costruzione del mondo tendenzialmente totale, continua e vicina all'onniscienza del romanzo. Succede così, di seguito, che il criterio della verità venga appiattito sui presupposti dell'empiria del singolo, non necessariamente veridica giacché, va ribadito, qualsiasi percezione soggettiva è inevitabilmente parziale nella sua limitatezza individuale, e a volte poco affidabile. In contemporanea, però, la creazione di un io parallelo (amplificato fino a diventare un mondo alternativo distante dal nostro solo per alcuni, delimitati aspetti) permette al soggetto un allargamento dei

campi di conoscenza e di azione che un'autobiografia, incatenata all'obbligo dell'aderenza al passato, non si può permettere. Così l'autofiction, attraverso la finzione, diviene uno strumento per allargare le capacità epistemologiche del soggetto conferendogli potenzialità teoricamente impossibili, ma soltanto pensabili e, quindi, possibili da raccontare. Ha sintetizzato Paul Ricoeur:

Il quasi-passato della voce narrativa si distingue allora completamente dal passato della coscienza storica. Si identifica piuttosto con il probabile nel senso di ciò che potrebbe aver luogo. È questa la nota 'passatista' che risuona in ogni rivendicazione di verisimiglianza, al di fuori di ogni relazione di rispecchiamento di passato storico (...) Se è vero che una delle funzioni della finzione, mescolata alla storia, è quella di liberare retrospettivamente certe possibilità non effettuate del passato storico, è grazie al suo carattere quasi storico che la stessa finzione può esercitare *a posteriori*, la sua funzione liberatrice. Il *quasi-passato* della finzione diviene in tal modo il rivelatore dei *possibili nascosti nel passato effettivo*. Ciò che «avrebbe potuto aver luogo» – il verisimile per Aristotele – ricopre ad un tempo le potenzialità del passato 'reale' e i possibili 'irreali' della pura finzione<sup>6</sup>.

L'atto del raccontare riacquista, nelle intenzioni di chi scrive, una dignità conoscitiva ampia, oltre a garantire più bassi vantaggi: l'io può rivalersi di suoi nemici con nome e cognome, può cambiare il corso della storia, può mistificare eventi che l'hanno visto perdente e pervertirli a suo vantaggio (o a sua infamia, meno spesso: ma anche mettersi alla gogna significa prendersi il centro della scena). L'ultima parola rimane dell'autore, che nella sua creazione in apparenza autobiografica sancisce una volta per sempre il primato delle ragioni della letteratura su quelle della vita, dato che arriva a riscriverla e ad accantonarne il resoconto fededegno del passato, rideterminando così anche la nostra lettura del presente.

La contraddizione estrema, che non posso che lasciare aperta, riguarda la questione più grande della presunta potenza di questo

6. Paul Ricoeur, *Il tempo raccontato*, cit., 1999 [1985], p. 294.

io verofalso. Presunta anzitutto per il suo scartamento ridotto, già accennato, e poi perché l'ipertrofia dell'io messa in atto sembra accompagnarsi, oltre che a un suo sgonfiamento in tempi rapidi già accennato pochi capoversi sopra, alla percezione di un depauperamento dell'io reale di ciascuno di noi, oggi, di una sua perdita di incidenza, di significatività, di capacità associativa e cognitiva. Raffaele Donnarumma ha parlato, a proposito di *Troppi paradisi*, di «un mondo in cui ogni storia, ogni destino sono sì equivalenti a ogni altro nella loro irrilevanza, ma anche intransitivi»<sup>7</sup>. Estendendo la questione anche agli altri testi visti fin qui, molto spesso l'autofiction sembra trarre la sua ragion d'essere dalla problematica di un io di cui si avverte una profonda crisi epistemologica, e la distorsione nei suoi confini nella riscrittura romanzesca appare proprio un tentativo di renderlo più forte, dargli una vita che non appare possedere. Ha notato Guido Mazzoni finendo il suo *Teoria del romanzo*:

Dentro i piccoli mondi locali, ogni posta in gioco ha un valore indubitabile, come se non esistesse più un senso, come se la parola 'senso' non potesse più declinarsi al singolare, ma vi fossero tanti piccoli significati regionali, tutti assoluti nella loro assoluta relatività. È la forma che ha assunto oggi la nostra vita, questo prodotto di forze anonime, questa concrezione impropria che non possiamo oltrepassare, perché è l'unica nostra proprietà, l'unico strato di esistenza che, per un certo intervallo di tempo, ci distingue dal nulla<sup>8</sup>.

Nella crescente parcellizzazione dei soggetti individuali, avvertita drammaticamente da una fetta di quella che ci ostiniamo a chiamare l'arte "alta", l'autofiction è la forma di scrittura che nella contemporaneità dei «piccoli significati» assoluti ha sopra le altre cercato di oltrepassare la «concrezione impropria» della vita optando per un fortissimo rilievo dell'io narrativo, cioè gonfiando ancora più impropriamente questa individualità schiacciata e disgregata

7. Raffaele Donnarumma, Recensione a *Walter Siti*, *Troppi paradisi*, «allegoria», 55, 2007, p. 219.

8. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 398-399.

che sembra delimitare le nostre potenzialità soggettive, oggi. Oppure, nonostante le promesse, no: e quindi, dell'io l'autofiction ha forzato le premesse ontologiche passando per l'astuzia laterale di un romanzo per metà postmodernista e per metà fintamente diretto, ma questa via di sghembo per risemantizzare l'astrazione dell'io attraverso la letteratura, nella sua marginalità da laboratorio, ha aggiunto al nostro canone alcune opere notevoli senza dare risposte nemmeno parziali alle sfide che si poneva, tutt'al più esasperandole (del resto, «se un sentiero battuto passa attraverso una pozza di fango, procedi attraverso il fango: camminare intorno ai bordi aumenterebbe le dimensioni della pozza»<sup>9</sup>). In estremo, fondare un discorso su un paradosso implica l'irrisolvibilità del problema che sta dietro alle parole, e ogni discorso che si fondi su una contraddizione logica, viene da sospettare, non può che restare lettera morta, alla lunga, e condurre a una risposta poco soddisfacente. Ma forse anche questa sarebbe un'apparenza, se solo si riuscisse a metterla a fuoco.

9. Alessandro Broggi, *Ipotesi I* in *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014, p. 14.