



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,  
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”**  
**DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA**  
CICLO XXXIV

Curriculum LETTERATURE MODERNE

## SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE CIVILISATIONS, CULTURES, LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS

# Vero per finta. Scrittura e invenzione nella narrativa di Domenico Starnone

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR :  
Lara MARRAMA SACCENTE

*Tesi diretta in cotutela da / Thèse dirigée en cotutelle par :*  
Niccolò SCAFFAI, Professore all'Università di Siena  
Davide LUGLIO, Professeur à Sorbonne Université

*Tesi discussa presso / Thèse soutenue à :*  
Università degli Studi di Siena / Université de Sienne,  
il 27 marzo 2023 / le 27 mars 2023

*Commissione / Jury de Thèse :*  
Niccolò SCAFFAI, Professore all'Università di Siena  
Davide LUGLIO, Professeur, Sorbonne Université  
Laurent LOMBARD, Maître de conférence à l'Université d' Avignon  
Gianluigi SIMONETTI, Professore all'Università degli Studi dell'Aquila  
Sophie NEZRI-DUFOUR, Maître de conférences à l'Université d'Aix-  
Marseille

## *Abstract*

La tesi è uno studio monografico sullo scrittore Domenico Starnone. È organizzata in due parti: nella prima le opere dello scrittore vengono analizzate a partire dal suo esordio con *Ex Cattedra* nel 1987 e fino al 2021, anno di pubblicazione di *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*. È divisa in due parti: la prima è dedicata all'analisi delle singole opere secondo l'ordine cronologico di pubblicazione; nella seconda parte, invece, vengono messe in evidenza le forme e le strutture delle opere dello scrittore in ottica intertestuale. Divisa in quattro capitoli, si apre con l'ipotesi che alla base della scrittura di Starnone esista un repertorio di immagini narrative; tra queste immagini ricorrenti, ispirate a *fatterelli* dell'esperienza dell'autore, la figura della bambina di Milano verrà utilizzata come metafora di un modo dello scrittore di azionare l'invenzione e che tiene insieme la sua narrativa. Successivamente vengono affrontati tre tra i temi più presenti nel *corpus*: l'infanzia, Napoli e la scrittura; a questi temi verrà riconosciuto non solo il loro valore in quanto contenuto, ma ci si concentrerà sulla funzione strutturante che rivestono rispetto alle opere dello scrittore.

## *Abstract*

Cette thèse est une étude monographique sur l'écrivain italien Domenico Starnone. L'écrivain est actuellement l'une des voix les plus influentes de la littérature italienne contemporaine : sa production a débuté en 1987 avec la publication de *Ex Cattedra*, un livre sur l'école italienne. Le roman qui a établi sa renommée est *Via Gemito*, lauréat du prix littéraire le plus prestigieux d'Italie, le Strega. La thèse est divisée en

deux parties principales : la première est dédiée à l'étude des œuvres narratives de l'auteur selon l'ordre chronologique, la seconde met en évidence les formes et les structures de l'écriture de Starnone dans une perspective intertextuelle. La seconde partie est divisée en quatre chapitres dans lesquels sont abordées des questions décisives: le répertoire, l'enfance, la langue et l'écriture et la réception. Les résultats les plus significatifs de la recherche ont été obtenus dans cette partie : certaines figures récurrentes ont été identifiées dans le corpus, dont la lecture ne se limite pas à celle d'une trace autobiographique. L'exemple le plus pertinent est celui de « la petite fille de Milan », protagoniste de la dernière histoire de Starnone, qui était déjà apparue dans quelques livres précédents. Notre hypothèse est que la petite fille de Milan incarne le genre de littérature que Starnone veut écrire. Le chapitre sur l'enfance, quant à lui, se concentre sur le caractère fondateur de l'enfance par rapport à la connaissance et à la perception. La thèse se termine par deux questions auxquelles il serait profitable de donner plus d'espace : la présence constante de Naples et de son dialecte dans les textes de Starnone, ainsi que les influences que cette ville a eu sur son écriture, et la question de la réception, à laquelle se joint une réflexion sur l'identité de l'écrivain Elena Ferrante.

# Indice

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>5</b>
STATO DELL'ARTE.....	5
STRUTTURA DELLA TESI.....	12
<b>I PARTE .....</b>	<b>15</b>
1. RACCONTARE.....	16
1.1 <i>Il contesto</i> .....	16
1.2 <i>Il seminario sul racconto</i> .....	23
1.2.1. I fatterelli .....	26
1.3. <i>Racconto o romanzo?</i> .....	34
2. LE OPERE .....	41
2.1. <i>Altre scritture</i> .....	41
2.2. <i>La scuola</i> .....	48
2.2.1 Da Ex cattedra in poi .....	48
2.3. <i>I primi romanzi</i> .....	68
2.3.1 Il salto con le aste.....	68
2.3.2. La retta via .....	75
2.3.3. Le false resurrezioni.....	77
2.3.4. Segni d'oro .....	79
2.3.5. Eccesso di zelo .....	82
2.3.6. Denti .....	84
2.4. <i>Via Gemito</i> .....	88
2.5. <i>Labilità</i> .....	93
2.6. <i>Prima esecuzione</i> .....	98
2.7. <i>Spavento</i> .....	102
2.8. <i>Autobiografia erotica di Aristide Gambià</i> .....	109
2.9. <i>Lacci</i> .....	116
2.10 <i>Scherzetto</i> .....	122
2.11 <i>Confidenza</i> .....	126
2.12. <i>Vita mortale e immortale della bambina di Milano</i> .....	129
<b>II PARTE .....</b>	<b>133</b>
3. IL REPERTORIO.....	134
3.1. <i>I fatti autobiografici</i> .....	136
3.2. <i>I lacci</i> .....	138

3.3. <i>Il verde iperonimo</i> .....	139
3.4. <i>Il salto dalla finestra</i> .....	151
3.5. <i>La signora Tip Top</i> .....	154
3.6. <i>La bambina di Milano</i> .....	158
4. INFANZIA.....	177
4.1. <i>Lo sguardo all'infanzia</i> .....	179
4.3. <i>Bambini che non sono "io"</i> .....	190
4.4. <i>Bambini che sono io</i> .....	197
4.5. <i>La figurina di Boniperti</i> .....	199
4.6. <i>Il racconto fondativo</i> .....	203
5. LINGUA.....	228
6. SCRITTURA .....	249
6.1. <i>Autobiografismo e identificazione</i> .....	264
6.2. <i>Le metamorfosi</i> .....	273
7. LA RICEZIONE.....	281
7.1. <i>Un confronto tra L'amore molesto e Via Gemito</i> .....	296
Una nuova proposta .....	309
<b>CONCLUSIONI</b> .....	<b>315</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>322</b>
<b>APPENDICE</b> .....	<b>338</b>
FANTASTICHE ETIMOLOGIE .....	338

# Introduzione

---

## Stato dell'arte

Occuparsi di letteratura contemporanea implica spesso un modo di fare critica che si sviluppa simultaneamente rispetto alla materia di studio. Di certo la scelta di impostare uno studio su un unico autore vivente presenta a priori dei limiti di cui tener conto: il *corpus* è ancora aperto e nonostante la durata quarantennale della carriera dello scrittore di cui ci si occuperà in questo lavoro, ogni bilancio, comunque, è da considerarsi provvisorio. 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 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.

Il discorso si fa più complesso se, invece, si parla di studi strutturati, diversi per esempio dall'articolo pubblicato su riviste di settore, cioè di monografie vere e proprie. È 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 contemporanea* in cui Starnone è del tutto assente). Questo lavoro si propone di analizzare l'opera narrativa di Starnone, prestando particolare attenzione alle strategie narrative e alle soluzioni linguistiche, tenendo sempre il focus sull'opera completa più che sull'autore, sul testo più che sul contesto. Cercare di capire, insomma, come funziona un romanzo<sup>1</sup> di Starnone. 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 “degn” e soprattutto significativa per alimentare la macchina del canone 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

---

<sup>1</sup> Alla luce di quanto concluso, la definizione di romanzo rispetto alle opere di Starnone potrebbe non essere esatta. Tuttavia si è scelto di non intervenire su tutte le occorrenze del testo per correggerlo, considerando comunque valido il punto di vista iniziale.

Wu Ming, ma anche Camilleri, ecc. E non sono mancate indagini nate soprattutto online<sup>2</sup> per restituire alla critica il lavoro che oggi è prevalentemente del mercato, ma anche per mappare la contemporaneità. Il motivo della frammentarietà del campo del romanzo italiano sta molto probabilmente in quella che Cortellessa definisce nella sua antologia<sup>3</sup> “avversione tetragona per la poetica”<sup>4</sup>. 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 sia sostanzialmente diversa da quella del romanzo europeo.

Se per gli autori contemporanei non esiste una stratificazione della poetica e un *corpus* di opere chiuso, lo studio dal punto di vista della critica letteraria non può che essere simultaneo (e di simultaneità e letteratura parla molto bene Antonelli<sup>5</sup>) e militante. Quali dovrebbero essere i parametri per lo studio di uno scrittore vivente? E per quanto riguarda questo studio: chi è Domenico Starnone rispetto ai suoi contemporanei?

Un solo autore come campione di una totalità disordinata, un discorso trasversale che occupa un periodo che grossomodo corrisponde a quattro decenni; un solo autore vivente su cui non sono stati ancora condotti studi sistematici sull’opera<sup>6</sup> che però può essere preso sia come emblema della letteratura italiana degli ultimi anni, come standard e come eccezione: la

---

<sup>2</sup> Le classifiche di qualità di Vanni Santoni, i sondaggi di leparoleelecose, ecc.

<sup>3</sup> Ad oggi l’antologia di Cortellessa è forse la più onesta ed efficace opera di campionatura degli ultimi due decenni.

<sup>4</sup> L’intervento è uscito sul numero 18 di *Ulisse* e è stato rilanciato dal sito [leparoleelecose.it](http://leparoleelecose.it).

<sup>5</sup> *Lingua ipermedia*, p. 37

<sup>6</sup> Recentemente è uscito per la rivista «Reading in translation» un numero monografico interamente dedicato a Domenico Starnone.



scelta ha lo scopo di permettere uno studio più analitico che sintetico, tanto più che il panorama letterario degli ultimi decenni è stato spesso definito con termini che rimandano se non al caos, quanto meno restituiscono l'idea di una realtà composita, sicuramente interconnessa ma che non manifesta e sviluppa in modo unitario. A questo si aggiunge un divario consistente tra studi accademici condotti sulla poesia contemporanea e studi condotti, invece, sul romanzo contemporaneo: se per la poesia lo stato dell'arte si presenta come un blocco più o meno compatto in cui si riesce a distinguere non solo una rosa di poeti "fondamentali", ma si ritrovano anche linee critiche condivise, discorso totalmente diverso va fatto per il romanzo.

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 genere<sup>7</sup> 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 confinato 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. Sulla linea che unisce i punti Siti e Ferrante si può aggiungere il punto medio rappresentato da Starnone: considerato tra i più rilevanti scrittori italiani, la produzione di

---

<sup>7</sup> C'è anche l'*lo possibile* di Lorenzo Marchese.

Starnone interessa da anni tanto il mondo della critica quanto il grande pubblico. 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 tranello 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 all'intervista e alla supposizione è stata sempre preferita la parola del narratore<sup>8</sup>. Si può già definire in questa sede quale sia l'obiettivo di questa tesi oltre alla realizzazione di una monografia dedicata a uno scrittore vivente: cercare di trovare una linea interpretativa che ricomponga il quadro, che tenga 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. Le due linee originarie che attraversano tutte le pagine scritte dall'autore sono: 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

---

<sup>8</sup> Le interviste rintracciate in rete sono però state usate in questo studio sempre in ottica confermativa e mai esplorativa.

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).

Bisogna ora fare un appunto sulla questione relativa alle speculazioni sull'identità di Elena Ferrante e individuare le modalità con cui il dibattito sulla scrittrice vada inserito in uno studio monografico su Domenico Starnone. Il problema principale riguarda la raccolta preliminare delle opere: basta l'ipotesi che dietro Ferrante ci sia Starnone per rendere necessario far confluire nel *corpus* dell'autore anche i titoli dell'autrice? Oltre alla questione dell'attribuzione dei romanzi, non è stato ritenuto secondario prendere una posizione nel dibattito tenendo però presenti alcuni punti fondamentali su cui si fonda questo lavoro: non ci sono vantaggi nell'inserire nel *corpus* titoli che sono stati pubblicati e immessi sul mercato con un nome diverso da quello di Starnone, visto soprattutto la forte autorialità della sua scrittura. Le differenze tra le due scritture sono tali che il semplice lavoro di confronto tra i due *corpora* si rivelerebbe uno studio altro, disperdendo quelle caratteristiche di persistenza che il *corpus* di Starnone evidenzia fino ad oggi. Diluire un autore nell'altro, oltre ad essere un'operazione non rispettosa nei confronti di entrambi gli autori,

moltiplica i problemi e riduce drasticamente la possibilità di ottenere risultati di rilievo da uno studio monografico. Tuttavia, nel corso degli anni sono state fatte osservazioni di un certo rilievo, mi riferisco in particolar modo a quelle di Simone Gatto pubblicate sul sito *Lo specchio di carta*, ottenute attraverso il pedinamento dei testi, sezionati con l'attenzione di un entomologo. Ecco, questa modalità di approccio al testo, che certamente si avvicina all'obiettivo metodologico di questo studio, tiene sì in mente l'enigma dell'identità, ma lo mette alla prova del dato microscopico, lontano dal genere dell'inchiesta basata su pagamenti e relazioni personali. Proprio a partire da dati interni alla scrittura, sono emersi in questa sede dei minuscoli tratti in cui le due scritture, per la verità lontanissime tra loro, sembrano combaciare. È per questo che nello spazio dedicato a *Via Gemito*, parte della trattazione è stata dedicata a un'inchiesta – sempre letteraria e mai giornalistica – che segue le tracce abbandonate dentro i testi e non intorno, considerando la questione Elena Ferrante non occasionale e relativa esclusivamente a *Via Gemito*, ma presente e soprattutto diffusa, al punto di diventare un fatto letterario all'interno dei romanzi di Starnone<sup>9</sup>. Si spera, con questa scelta di suggerire domande ulteriori sulla questione e di fornire gli strumenti critici adeguati perché si consideri sempre prima il testo rispetto all'autore. 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. Di questa cicatrizzazione si occupa questa ricerca.

---

<sup>9</sup> Dal momento che la questione compare in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, escluderla a priori sarebbe potuto essere addirittura controproducente.

## Struttura della tesi

La struttura di questo studio tiene principalmente in considerazione il fatto che ad oggi non esistono monografie su Domenico Starnone e si fonda, quindi, sull'idea che sia necessario, prima di tutto, fare il punto sullo stato dell'arte rispetto agli studi di settore sull'argomento, e soprattutto rispetto alle opere dell'autore; solo successivamente i presenterà una proposta interpretativa originale. Per questi motivi, perciò, la struttura si compone di due parti; la prima parte ripercorre la carriera di Starnone in ordine cronologico, a partire da un esordio considerato sdoppiato: il primo, quello del 1987, che coincide con la pubblicazione in forma di racconto degli interventi per la rubrica *Ex cattedra* e il secondo che risale, invece, al 1989 anno di pubblicazione del *Salto con le aste*. I due filoni iniziali (scuola e romanzo d'invenzione), quindi, sono presentati inizialmente come due categorie parallele, indipendenti, e ciascuna segue la propria cronologia. Perciò il primo capitolo della prima parte riguarda le scritture di scuola, e tiene come perno l'edizione Einaudi del 2022 *La scuola* che raccoglie *Ex Cattedra*, *Fuori registro*, *Sottobanco*, *Solo se interrogato*. Il discorso su *Ex Cattedra* sarà completato dal riferimento all'edizione per il ventennale dalla prima pubblicazione, a firma Feltrinelli, in cui confluiscono scritti minori, come *Il piacere di insegnare*, *Il collega Starnone*, *La collega Passamaglia* e l'importantissimo *Riconversione professionale*. Segue poi una parte dedicata all'esordio del *Salto con le aste*, completata dalla raccolta di racconti *La retta via*. Si continua, quindi, con i primi titoli oggi raccolti nell'edizione einaudiana delle *False resurrezioni*, che comprende *Segni d'oro*, *Eccesso di zelo* e *Denti*. A questo punto le opere smettono di essere

raggruppate secondo criteri editoriali e si procede attraverso l'analisi della singolarità, a partire da *Via Gemito*, che verrà presentato come un romanzo d'eccezione, diverso dallo standard della produzione letteraria di Starnone. Successivamente, la rassegna delle opere continuerà con *Labilità*, *Prima esecuzione*, *Spavento*, *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, *Lacci*, *Scherzetto* e *Confidenza*. Chiude la prima parte un paragrafo dedicato all'ultimo racconto pubblicato dallo scrittore per Einaudi, *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*.

La II parte è organizzata per strutture e temi, e si distacca completamente dall'approccio che ha definito la prima parte; la trattazione si apre con un capitolo in cui si ipotizzerà l'esistenza di un repertorio di immagini narrative a cui lo scrittore fa ricorso dall'inizio della propria carriera; si differenzieranno in questo contesto i fatti biografici dalle immagini del repertorio, proponendo una distinzione preliminare tra autobiografismo e identificazione; nucleo di questo capitolo è la scoperta della persistenza della figura della bambina di Milano. Seguono poi due capitoli tematici, *Infanzia* e *Napoli*. Lo spazio dedicato all'infanzia è organizzato tenendo conto delle rappresentazioni dell'infanzia che si rintracciano in tutta la narrativa dello scrittore, proponendo una suddivisione di prospettiva tra, cioè, bambini assimilabili alla prima persona narrativa e bambini alieni dall'io narrante. L'infanzia non viene indagata semplicemente come tema, ma anche come elemento fondativo sia del rapporto amoroso che, su un altro piano, del racconto, fino a definirsi come nucleo metaforico dell'origine dello stile narrativo dell'autore. Il capitolo *Napoli*, invece, raccoglie le immagini della città e della lingua e le strategie messe in atto dall'autore per la riproduzione del dialetto. Introduce il problema delle inserzioni metalinguistiche nel racconto, ma soprattutto contestualizza l'esordio del dialetto nella produzione dello scrittore, mettendolo in

relazione con il tema dell'infanzia e con l'eccezionalità di *Via Gemito*. La trattazione per così dire tematica prosegue con un capitolo dedicato alla scrittura, in cui si cercherà di tirare le somme su temi cari alla critica letteraria contemporanea, considerando quindi in prima istanza la scrittura di Starnone come una scrittura in prima persona. Lo studio si chiude con un capitolo dedicato alla ricezione di Starnone, sia in Italia che all'estero; al discorso della ricezione si aggancia la questione Elena Ferrante: verrà presentata l'origine della teoria secondo cui dietro il nome di Ferrante ci sarebbe Starnone o una somma letteraria tra Starnone e la traduttrice Anita Raja; benché la questione dell'identità di Ferrante non sia interessante rispetto all'analisi della produzione di Domenico Starnone (e non rappresenti, in effetti, un tema utile all'interpretazione dei suoi testi), si riportano qui alcuni indizi letterari recenti che indicherebbero la vicinanza tra i repertori di Ferrante e Starnone; saranno presentate le teorie e gli studi più noti con l'obiettivo di mettere in evidenza sia i punti forti che quelli meno convincenti; il capitolo si conclude con una nuova proposta rispetto alla questione dell'autorialità. Chiude la tesi un'appendice (ancora incompleta) che è stata chiamata *Fantastiche etimologie*: è una raccolta dei significati forniti dal narratore di parole e modi di dire del dialetto, un dizionario del napoletano legato soprattutto agli affetti e alla ricostruzione fantastica dei significati del mondo.

Per concludere: il presupposto di analisi che tiene in piedi questo lavoro è l'assioma immaginato che considera ogni materiale presente nei romanzi contemporaneamente come frutto di invenzione e come narrazione autobiografica, con un risultato, però, ben diverso dall'autofiction.

I parte

---



# 1. Raccontare

## 1.1 Il contesto

Arcipelago, costellazione, scacchiera, palude: la contemporaneità letteraria è stata definita nei modi più diversi da critici letterari, linguisti, filologi e storici della lingua. I cambiamenti storico culturali da una parte e l'accelerazione repentina a cui ogni produzione culturale è stata condannata, hanno reso il panorama letterario degli ultimi trent'anni estremamente frammentato e composito. Raccontare, insomma, è diventata un'attività complessa sia per la maggiore disponibilità di media di trasmissione, sia per l'aumento di voci che continuano a voler dire "io".

Chi sono gli scrittori presenti in Italia all'inizio degli anni Venti del Duemila? La classificazione che propongo in questo paragrafo non ha a che fare né con le strategie narrative né con lo stile, ma piuttosto con la generazione di appartenenza. Mi pare, infatti, che attualmente le differenze più sostanziali tra le varie identità autoriali dei principali scrittori in Italia siano dovute principalmente a due fattori: l'età e l'anno di esordio. I cambiamenti sostanziali degli ultimi quarant'anni sono, infatti, visibili principalmente nel modo di scrivere e comunicare: la diminuzione degli intervalli di tempo necessari per la trasmissione di un messaggio e l'aumento delle modalità di trasmissione hanno cambiato i modi dell'approccio alla scrittura. È cambiata, nel tempo, anche la provenienza degli scrittori, motivo per cui risulterebbe particolarmente difficile oggi

tentare di contestualizzare le modalità di esordio a partire dagli anni Settanta del Novecento per avere un quadro ragionato della situazione. Quindi riducendo la realtà ai due parametri dell'età e dell'anno di comparsa, Starnone presenta già a priori un profilo diverso dagli altri: un esordio narrativo tardivo, superati i quarant'anni, collocabile nella seconda metà degli anni Ottanta, a cui si aggiunge una provenienza scolastica, rendevano Starnone un'eccezione degna di nota già a partire da *Ex Cattedra*, e confermano che anche oggi lo scrittore resta un caso particolare, tra i pochissimi che possano ancora vantare un certo appeal sul pubblico e un'indubbia qualità della scrittura, in grado di sopravvivere sul mercato da più decenni. Le modalità attraverso cui Starnone riesce a occupare con costanza uno spazio nel campo caotico dell'editoria italiana è dovuto a una serie di ragioni di natura diversa e soprattutto non esclusivamente letterarie, ma tra queste (che vanno dalle trasposizioni cinematografiche di alcuni suoi romanzi e racconti alla questione-Ferrante) merita un approfondimento la capacità dello scrittore di riuscire negli anni a cavalcare l'onda del suo personale passaggio dal postmoderno al realismo, assicurando alla sua scrittura le strutture di Calvino e la crudezza contemporanea dell'italiano regionale. Il risultato è quella che classicamente chiameremmo poetica.

Le due categorie, quella del postmoderno e quella del realismo, vengono usate per definire alcuni dei tratti che si manifestano nella narrativa di Starnone: proprio la capacità dell'autore di rendere la sua scrittura coerente al contesto letterario riuscendo a mantenere allo stesso tempo un'identità o, sarebbe meglio dire, uno stile, è tra le ragioni principali di un successo costante e diversificato, che accompagna l'intera carriera. La categoria del postmoderno viene utilizzata proprio in virtù del fatto che le circostanze dell'esordio vedono lo scrittore a diretto contatto con le

influenze del periodo, in specie Calvino: è proprio Starnone a definirlo come suo principale modello nel *Salto con le aste*, e i primi romanzi presentano tutti le caratteristiche principali della letteratura postmoderna (la frammentazione del racconto, l'inaffidabilità del narratore), con uno spiccato rifiuto della realtà, che si manifesta soprattutto nella confezione di una lingua "depurata" da ogni influsso napoletano. L'approdo al realismo, ultimo estremo del processo di maturazione narrativa dello scrittore, è da intendersi come attitudine, e non come categoria: sicuramente nel tempo le caratteristiche che rendono lo scrittore postmoderno non spariscono, ma cambiano, e ciò che permette di posizionare ai due estremi (postmoderno-realismo) l'esordio e l'ultimo romanzo dello scrittore, è l'evoluzione della resa linguistica.

In questo studio si considera come esordio letterario di Starnone il romanzo breve *Il salto con le aste* perché è la prima pubblicazione dell'autore che nasce in quanto racconto a sé, slegato dalla rubrica sul mondo della scuola che Starnone curava per il Manifesto e che lo definisce come scrittore e non più come insegnante. Per perimetrare l'esordio del 1989 è utile fare riferimento ad altri romanzi che vengono pubblicati in concomitanza e che definiscono seppur parzialmente il panorama letterario in cui Feltrinelli inserisce Starnone. Restando in tema opera prima, nello stesso anno esordiscono Susanna Tamaro con il romanzo *La testa fra le nuvole* e Lara Cardella con *Volevo i pantaloni*; vengono pubblicati inoltre *Camere separate* di Tondelli, *Due di due* di Andrea De Carlo, *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi, *Una storia semplice* di Sciascia<sup>10</sup>. Uno

---

<sup>10</sup> Degni di nota anche i titoli vincitori dei principali premi letterari italiani, cioè: *Navi di carta* di Gabriele Contardi e *La grande neve* di Pierangelo Selva, vincitori ex aequo del Mondello opera prima; *Un sogno del Nord* di Lalla Romano vince il premio Elsa Morante, mentre il Campiello conquistato da Francesca Duranti con *Effetti personali* e lo Strega a Giuseppe Pontiggia con *La grande sera* chiudono la brevissima ricognizione.

sfondo sicuramente composito, che se da una parte conferma la persistenza di un tipo di letteratura ideologica e impegnata, dall'altro saluta l'inizio di un modo più leggero, di consumo, di scrivere narrativa, che intende la letteratura primariamente come fonte di intrattenimento. Proprio la linea di tensione che unisce l'esordiente Tamaro, diciannovenne proveniente da studi cinematografici, ai già classici Sciascia e Volponi, socialmente riconosciuti non solo come scrittori, ma soprattutto come intellettuali, confina sinteticamente il panorama in cui Starnone inizia la sua carriera in quanto scrittore di romanzi.

La caratteristica principale che distanzia Starnone dai suoi coevi risiede nella durabilità della sua opera, nella capacità che ha avuto di sopravvivere nel tempo, aumentando la notorietà e il favore di cui gode presso critica e pubblico, seguitando negli anni a occupare una posizione di rilievo rimasta sempre coerente con la propria personalità, ma allo stesso tempo mai statica. L'evoluzione ragionata della sua scrittura, che è passata dall'impegno mascherato da parodia a un'inchiesta sulle sfumature sentimentali dell'*io*, si è sempre ben integrata con il contesto culturale senza mai sottometterglisi. Parte della durabilità dello scrittore è da imputare anche all'adattabilità dei suoi testi alla continua mutazione antropologica a cui stiamo assistendo da decenni e a cui si aggiunge la fortuna che alcuni testi hanno trovato ben oltre la pagina scritta, conquistando in un lasso di tempo molto breve teatro, cinema e televisione, garantendo la diffusione di una poetica e di uno stile ben definiti.

Oggi Starnone si conferma uno dei principali nomi della contemporaneità italiana che usano l'*io* come persona narrativa, oltre ad essere, con il suo

stile falsamente semplice<sup>11</sup> uno degli scrittori stilisticamente più connotati in circolazione, marcato a livello di poetica al pari di scrittori la cui carriera è però basata su romanzi di genere e improntata alla serialità, penso ad esempio a Camilleri e a Diego De Silva<sup>12</sup>, ma anche a Elena Ferrante. Da parte della critica, la risposta alla moltiplicazione di strategie narrative in prima persona è stata precoce: proprio negli ultimi anni, tra i filtri interpretativi più potenti e produttivi, ha avuto un grosso seguito l'etichetta *autofiction*<sup>13</sup>, dalla fine degli anni Settanta è stata usata, con grande soddisfazione della critica per centrare il discorso sull'io, sul realismo, e sul tasso di verità dei racconti. Il rapporto tra realtà e menzogna e l'ibridazione dei generi hanno dato origine a nuove sottocategorie in cui lo statuto della prima persona narrativa deve confrontarsi con il genere del romanzo, del saggio, del reportage e, inoltre, con il tasso di verità del racconto, rendendo l'*autofiction* un genere *paradossale*<sup>14</sup> delle scritture contemporanee. A questo modo di interpretare

---

<sup>11</sup> Luigi Matt, *Narratori italiani del Duemila*, edizione kindle, pos. 4511. Matt utilizza la categoria di "stile semplice" in riferimento a ciò che Alvino dice della sua scrittura, definendo l'autodescrizione come un tentativo di "depistaggio" stilistico.

<sup>12</sup> Proprio in queste settimane conclusive del 2022 la serie di Vincenzo Malinconico di De Silva sta approdando sul palinsesto Rai con la serie Vincenzo Malinconico, avvocato d'insuccessi.

<sup>13</sup> La prima occorrenza del termine è del 1977; Dubrovsky utilizza la definizione nella quarta di copertina del romanzo *Fils*. In Italia le proposte per la definizione puntuale di *autofiction* sono molteplici; quella di Donnarumma: "intendo con prudenza una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti. Anzi, in molte autofiction la derivazione autobiografica collutta teatralmente con il romanzesco nelle sue forme più codificate e irrealistiche" (2014, p. 130); quella di Marchese: "componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale" (2014, p. 10).

<sup>14</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, p. 9.

la letteratura si somma un interesse sempre più sistematico per quelle che sono riconoscibili come scritture di genere in un certo senso storiche, come per esempio il noir e il giallo, e scritture di genere nuove, figlie del postcolonialismo, come quelle di migrazione. Rientrano in questo discorso anche i *gender studies* in senso femminista e tutti gli approcci tematici come per esempio quello ecologico.

Va detto che nonostante Starnone si confermi continuamente come uno dei riferimenti letterari della letteratura italiana contemporanea, l'assenza di studi sulla sua opera denota una colpa da parte della critica, forse una miopia nell'osservazione del contesto letterario, ma probabilmente l'assenza di studi sistematici sulla sua opera, è dovuta principalmente al fatto che l'opera di Starnone non si presti all'incasellamento nelle categorie interpretative più produttive che la critica ha avuto a disposizione negli ultimi quaranta anni, per gli stessi motivi che hanno garantito la durabilità della sua fama. Starnone vince il premio Strega nel 2000 con *Via Gemito*: sicuramente scrittore integrato dal sistema, pubblica con le principali case editrici, collabora con «Il Manifesto» (su cui teneva la rubrica *Ex cattedra*), il cinema e la televisione (scrive testi e ne presta di suoi, Gabriele Salvatores farà di *Denti* un film e anni dopo la stessa sorte toccherà a *Lacci*); continua la sua carriera incontrando sia il beneplacito del pubblico che della critica ed entra personalmente nel dibattito che lo identifica come l'autore dietro il nome di Elena Ferrante. Continua ad essere motivo di interesse per il pubblico per l'alta fruibilità dei suoi romanzi (*Lacci*, *Scherzetto*, *Confidenza*) confermandosi un punto di riferimento per la scena

letteraria con l'ultimo racconto lungo, *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*.<sup>15</sup>

L'inizio della vera carriera di Starnone come scrittore può coincidere con la pubblicazione di *Via Gemito*. È a partire da quel primo romanzo familiare che le questioni che interesseranno l'autore trovano uno spazio dedicato per essere discusse, senza rimanere discorso laterale in romanzi che hanno la loro ragione altrove (nella scuola, per esempio, o nelle ragioni stesse del racconto). La periodizzazione dei romanzi è stata proposta da più recensori e da qualche critico e riconosce in *Via Gemito* l'Ur-text<sup>16</sup>; la critica ha individuato, oltretutto, una specie di trittico della famiglia nei tre brevi *Lacci*, *Scherzetto* e *Confidenza* che corrisponderebbero alla seconda ondata di fama dello scrittore, da cui resterebbero fuori, rispetto alle opere pubblicate a partire dal passaggio a Einaudi, *Spavento* e *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*. La verità è che un sforzo di suddivisione dei romanzi rischia di semplificare eccessivamente il discorso, nonostante sia utile e soprattutto necessario individuare all'interno di una produzione che copre svariati decenni le principali direttrici. Perciò, cercando di tenere insieme la fase scolastica, i romanzi dell'esordio, *Via Gemito* e le opere successive, l'unico argomento che accomuna i titoli e che fa da collante di discorsi su strutture e forme è l'io: sia come statuto che come elemento di una relazione; la prima persona, infatti, si conferma come voce prediletta dello scrittore, solo in rare occasioni sostituita dalla terza (verranno segnalate), una specie di carattere egocentrico della scrittura, con un ego centrale scomposto, molteplice, inaffidabile.

---

<sup>15</sup> Esce per gli Struzzi di Einaudi nei giorni in cui questa tesi viene stampata, *L'umanità è un tirocinio*, una raccolta di alcuni dei saggi più belli dello scrittore. Con dispiacere l'opera non potrà far parte dell'analisi.

<sup>16</sup> Definito così da Enrica Maria Ferrara nel saggio apparso in *Reading Domenico Starnone*.

Nel tentativo di organizzare con un criterio qualsiasi e seguendo quanto era stato già proposto le opere uscite dalla penna di Starnone, non avevo ancora mai considerato la possibilità che *Via Gemito* non fosse tanto l'Ur-text di Starnone, ma un'eccezione che sfa e scompone un corpus altrimenti molto compatto e coeso. Ragionando, perciò, senza tener conto dell'esistenza del romanzo che vince lo Strega, si può dire che le scritture di Starnone, etichettate come romanzi, non presentano una forma canonica, avvicinandosi più a forme tipiche del racconto. A favore di questa tesi possiamo enucleare certe caratteristiche, significative in modi diversi: disorganicità, lunghezza contenuta, presenza nel testo di materiali che ricoprono la funzione di "documenti" su cui il narratore ha sempre poco controllo; moltiplicazione del punto di vista; finali "ad effetto"; trame molto ridotte, ma ben orchestrate; continui interventi metaletterari su scrittura e dialetto; un legame ambiguo ma mai negato con fatti realmente accaduti. Ecco che prima ancora di proporre un'analisi dei romanzi, è opportuno interrogarsi sulla natura delle opere che oggi attribuiamo a Starnone e sul contesto teorico in cui quelle opere sono state pensate<sup>17</sup>.

## 1.2. Il seminario sul racconto

È fondamentale fornire immediatamente alcuni strumenti interpretativi che sono stati realizzati e messi a disposizione da Starnone molto prima del suo esordio narrativo. Mentre alcune questioni esercitano nei confronti

---

<sup>17</sup> La questione sarà affrontata poco oltre, con termini senza dubbio troppo definitivi per un argomento che invece appare molto sfumato: il romanzo nel Novecento è tante cose, e non esclusivamente una narrazione di ampio respiro in terza persona. La perentorietà di alcune ipotesi interpretative in questo studio, soprattutto per quanto riguarda la definizione delle forme di scrittura di Starnone, ha come scopo quello di problematizzare le definizioni e sottolineare la distanza formale che esiste tra *Via Gemito* e tutto ciò che c'è intorno.



dello scrittore una forza a cui per anni resiste strenuamente, altre invece sono l'*humus* della scrittura, la condizione necessaria e sufficiente per l'esistenza di un racconto; data la precocità della formulazione di queste idee e dell'approfondimento di certe riflessioni, la collocazione della questione dei *fatterelli* non può essere ulteriormente rimandata in questo studio, e va considerata come preliminare all'interpretazione della letteratura starnoniana. La questione dei *fatterelli* stabilisce dal principio lo statuto di verità del racconto, lasciando pochi dubbi sulla possibilità di utilizzare o meno la categoria dell'*autofiction*, e illustra bene il funzionamento del processo creativo dello scrittore. L'inizio della carriera di Starnone come autore di narrativa si colloca idealmente in un intervallo di tempo che va dalla fine degli anni Ottanta all'inizio degli anni Novanta, ma l'esercizio della scrittura e la vocazione per il racconto trovano la loro origine probabilmente già nell'infanzia dell'autore, e quasi certamente questa vocazione è da considerarsi anche come un tratto ereditario e ereditato, quasi un tratto identitario della persona. Come più volte viene raccontato dai suoi personaggi, l'ambizione letteraria si manifesta in quanto ambizione professionale in un periodo giovanile dell'autore e non trova uno sbocco immediato, ma viene repressa a lungo fino a quando, grazie anche all'occasione rappresentata dalle rubriche sulla scuola, lo scrittore inizia ad assecondare quella sua naturale predisposizione alla narrazione e riscopre inoltre il divertimento legato alla scrittura e alla costruzione di storie, caratteristica che conserverà con entusiasmo per tutta la sua carriera. La riflessione preliminare che si vuole fornire in questo paragrafo è utile alla comprensione di quale sia il punto di partenza che dà origine al racconto, e a cosa si debba lo stimolo che innesca la macchina della finzione: ecco perché in questa ricerca l'analisi delle singole opere presentate in ordine cronologico può essere possibile

solo in conseguenza alla trattazione del problema dei *fatterelli* e della differenza tra racconto e romanzo. Lo spazio dedicato alla classificazione delle opere farà da anello connettivo tra la cronologia e i temi, mettendo un punto fermo alla considerazione di ogni titolo per sé e reinserendo la singolarità in un discorso cumulativo, più generale che particolare e specificherà la rilevanza di una possibile riclassificazione di alcuni dei titoli che hanno segnato la carriera letteraria dello scrittore.

In un momento iniziale di questa ricerca sembrava coerente, da un punto di vista metodologico, considerare per un'analisi approfondita solo i romanzi in senso forte dell'autore, lasciando fuori dal *corpus* principale di riferimento non solo i racconti della scuola, ma anche *La retta via*, una raccolta di otto racconti pubblicata per Feltrinelli nel 1996. Tuttavia la definizione di "romanzo" sembrava non contenere mai nessuna delle opere di Starnone e le strutture presentavano sempre un numero molto alto di eccezioni. A questo punto includere materiale inizialmente considerato "altro" rispetto all'oggetto di ricerca è stata una scelta strategica vincente, che però ha dovuto fare i conti con una riformulazione delle definizioni preliminare rispetto all'analisi.

Aprè la strada a questa riflessione un seminario tenuto nel 1992 e incentrato sul racconto, di cui si riproporranno i punti più interessanti. L'inserimento del materiale lasciato fuori non ha, come si temeva all'inizio, determinato uno slittamento del discorso su questioni laterali, ma, anzi, ha permesso di pensare alla fase degli interventi sulla scuola e a quella dei racconti come un'unica evoluzione di uno stesso progetto letterario, tappe ordinate di una maturazione artistica. Se l'esordio di Starnone avviene con i "fatterelli" manipolati che dalle pagine del Manifesto diventano il materiale narrativo su cui si costruisce *Ex Cattedra*, come si arriva a *Via Gemito*? La transizione dall'intervento di ottanta

righe<sup>18</sup> con cui Starnone demolisce la scuola grazie al filtro ironico al romanzo lirico e crudo di Federì, come può essere spiegata? I due paragrafi che seguono sono stati pensati per fornire gli strumenti con cui rispondere a queste domande, e per cercare di illuminare l'opera di Starnone con una luce diversa.

### 1.2.1. *I fatterelli*

Nel 1992 Starnone partecipa a un seminario sul racconto<sup>19</sup> organizzato per l'Istituto Antonio Banfi di Reggio Emilia da Luigi Rustichelli e indirizzato al mondo della scuola, strutturato in 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 Incorporated<sup>20</sup>. 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

---

<sup>18</sup> *Seminario sul racconto*, p. 97.

<sup>19</sup> Il progetto inizia con un ciclo di conferenze sulla Logica, a cui seguono un Seminario sulla poesia contemporanea e uno sulla Drammaturgia.

<sup>20</sup> 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.

Capriolo, Sandro Veronesi e Domenico Starnone; vale la pena approfondire gli interventi di Celati e Veronese perché fissano dei concetti che torneranno in questa ricerca. 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<sup>21</sup> e di una spiccata sensibilità linguistica, ma soprattutto indentifica nel momento di apprendimento di una lingua anche il momento in cui si apprende a raccontare<sup>22</sup>. 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<sup>23</sup>; 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"<sup>24</sup>. Il contributo di Veronesi, invece, ha come titolo *Tirchieria del racconto e generosità del romanzo* e parte da un punto di vista opposto rispetto a quello di Celati, cioè aver considerato molto poco il

---

<sup>21</sup> *Seminario sul racconto*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

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 effetto<sup>25</sup>. 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 consacrazione letteraria (Premio Strega, Premio Napoli, Premio selezione Campiello) che ne deriverà; ma quelle riflessioni sono almeno coeve dei 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*<sup>26</sup>. L'intervento di Starnone ha come titolo *Il racconto, ovvero come essere disonesti con i fatti* e prende in esame due concetti imprescindibili per il confezionamento di una *short story*: il "fatterello realmente accaduto"<sup>27</sup> e il finale. Starnone introduce il discorso facendo un esempio di fatti che da anni annota senza un criterio specifico<sup>28</sup> ma con cui riesce a instaurare un

---

<sup>25</sup> 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 prelude, 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 spiazzava completamente. Tutto ruota su quest'idea, intorno alla quale si costruisce tutta una narrazione propiziatoria, per arrivare all'effetto ilare, che è la ragion d'essere della barzelletta. (p. 49)

<sup>26</sup>*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.

<sup>27</sup> oggi *I fatterelli bolognesi* è una collana di racconti dell'editore Minerva.

<sup>28</sup> 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).

qualche tipo di rapporto, tale da farlo diventare un *fatterello*<sup>29</sup>. 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.<sup>30</sup>

Se si considera, perciò, che il termine faccia riferimento a un concetto acquisito durante l'infanzia e in un contesto in cui il dialetto è a tutti gli effetti la prima lingua, esiste la possibilità che *fatterello* si trovi non solo in altri punti del corpus di Starnone, ma anche in testi esterni, e per avere un'idea della diffusione e dell'utilizzo del termine è stato consultato il corpus SCRIPTA<sup>31</sup> grazie a cui si è potuta verificare la presenza delle occorrenze della forma *fatterell\** e della sua variante *fattarell\**. 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 ai ricordi. Scorrendo le concordanze è facile notare che tra i nomi degli scrittori estratti da SCRIPTA, ci sono scrittori molto vicini a

---

<sup>29</sup> Starnone non si ferma alla definizione di *fatterello*, ma prosegue il ragionamento arricchendolo di spunti ulteriori; il resto dell'intervento verrà menzionato nel paragrafo *Racconto o romanzo*.

<sup>30</sup> *Seminario sul racconto* (a cura di), L. Rustichelli, Bordighera Press, Bologna, 1998, p. 60.

<sup>31</sup> [https://parolescritte.it/1\\_altrui/scripta/interrogazioni/interrogazioni.php](https://parolescritte.it/1_altrui/scripta/interrogazioni/interrogazioni.php)

Starnone sia geograficamente che cronologicamente che spesso gli sono stati accostati o verso i quali lui stesso si è avvicinato<sup>32</sup>. Dispositivo interpretativo di una letteratura ancora tutta da scrivere, *Il racconto: ovvero come essere disonesti con i fatti*, è un'avvertenza che prepara alla lettura di racconti che devono ancora venire. Facendo un breve *excursus* stavolta nel suo *corpus* personale, fatterello compare per la prima volta nel testo che introduce l'edizione per il ventennale della pubblicazione di *Ex cattedra* (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.<sup>33</sup>

Ma compare anche, pochi anni dopo, e cioè nel 2009, nel terzo capitolo di *Spavento* (2009), 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 ammucciato 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. La conseguenza è che adesso

---

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> *Ex cattedra e altre storie di scuola*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 13.

non è facile stabilire cosa mi può essere utile e cosa no. Sfoglio, trovo di tutto. Manca solo, come al solito, ciò che allora pareva ovvio e che per la sua ovvietà non annotavo, mentre ora mi farebbe molto comodo.

Se quindi, rintracciati i *fatterelli*<sup>34</sup> che sembrano a questo punto essere il plancton alla base della catena alimentare della scrittura, resta da individuare ciò che manca, che è così utile e ovvio e allo stesso tempo difficile da rintracciare. Il punto di partenza di 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 narrabile<sup>35</sup>, non risultando, almeno negli esempi riportati e secondo quanto letto altrove rispetto alle strategie compositive dello scrittore, strategie di raccolta e di conservazione – come nel peggiore degli incubi burocratici. 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 qualcosa legato alla sua infanzia e, come sarà più

---

<sup>34</sup> Una breve ricerca nel *corpus* Ferrante ha dato un unico risultato per l’occorrenza “fatterelli”, in un punto che si colloca verso la fine del quarto libro dell’*Amica geniale*: “Sì, io rispondevo, forse sì: se zia Lina dice così, può essere. Questa città è piena di fatti e fatterelli – Lila le aveva raccontato –, spiriti ne vedi anche se vai al Museo, alla Pinacoteca e soprattutto alla Biblioteca nazionale, nei libri ce ne sono tantissimi”. E qui i fatterelli sono proprio ciò che corrisponde alla definizione che Starnone fornisce durante il seminario sul racconto.

<sup>35</sup> Come nota Celati nel suo intervento, alla narrazione si sostituisce ormai la spiegazione. Il discorso tiene anche provandolo 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.



chiaro filtrando questo concetto attraverso gli strumenti del capitolo sull'infanzia, è proprio grazie all'acquisizione del concetto in età infantile che viene naturale per lo scrittore l'associazione *fatterello* : *fatto vero*. Non solo i fatterelli: l'altro elemento necessario perché un racconto possa definirsi tale è il finale, unico tratto certo che separa la narrazione dalla vita<sup>36</sup>, 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.<sup>37</sup>

Quando si osservano le realizzazioni narrative dello scrittore, comprendendo in questo discorso sia opere di una 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,

---

<sup>36</sup> “La vita non sa cosa sia il finale”, p. 64.

<sup>37</sup> *Seminario sul racconto*, p. 66.

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.<sup>38</sup>

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 non aver scritto romanzi, ma solo racconti. 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 altrui<sup>39</sup> 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 e meno con la ricerca di un tema attorno a cui cucire una storia finita. Il destino di racconto "infinito", nel senso di privato di un finale, accomuna più romanzi di Starnone e anzi sembra un tratto quasi autoriale evitare la risoluzione, oppure: mancarla<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>39</sup> 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, Orenge, Papetti, Pedretti, Pettrignani, Piersanti, Riva, Slabelle, Sargiani, Scabia, Schneider, Sebaste, Serra, Testa.

<sup>40</sup> Con riferimento proprio a *La retta via; otto storie di obiettivi mancati*.

### 1.3. Racconto o romanzo?

[...] sono fatti veri che hanno urgente bisogno di diventare finti per diffondere al meglio la loro verità (la variante letteraria era: questo è proprio un racconto; non usavo quasi mai la parola *romanzo*, mi sembrava troppo impegnativa).

È evidente che la definizione praticamente unanime (sia a priori da parte dell'editore sia a posteriori da parte invece del pubblico e della critica) di romanzo per la maggior parte delle opere di Starnone può sembrare frettolosa: le forme incontrate sono molto spesso ibride, contaminate, bucate. Nonostante l'ibridazione tra forme sia un tema che conserva ancora un certo fascino per i critici, l'attenzione fino ad ora è stata data, mi pare, soprattutto a ibridazioni come romanzo-saggio, romanzo-scritture documentarie e anche 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 una raccolta di racconti. Eppure la presenza di materiale di studio e la pedanteria accademica ben si prestano per un tentativo starnoniano (starnonesco) di descrizione dell'ibrido. 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 classici<sup>41</sup>. Per Guglielmi nel Novecento si assiste a un

---

<sup>41</sup> 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.

ribaltamento di istanze ottocentesche, e cioè, 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”<sup>42</sup>. La critica letteraria italiana non si è occupata spesso della questione dei generi rispetto a 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. Da segnalare, per quanto riguarda l’area ultracontemporanea due opere specifiche che mi vengono in mente quando si parla della forma di scritture precedenti a *Via Gemito*, come *Fuori registro* e successive come invece *Lacci* e *Confidenza*, cioè di romanzi di racconti e 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<sup>43</sup>. L’espressione, interessantissima, era stata già utilizzata anche da Casadei per parlare specificamente di *Olive Kitteridge* di Elizabeth Strout<sup>44</sup> e menziona tra i principali 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

---

<sup>42</sup> G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1998, p. 3

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> <http://www.laboratoriodilettatura.it/?p=186>

Starnone sicuramente non determinante e predittiva di un certo tipo di narrativa, ma quantomeno esistente.

Insomma, la definizione romanzo di racconti credo che sia molto calzante per descrivere soprattutto tre opere di Starnone: *Autobiografia erotica*, *Lacci* e *Confidenza*. L'idea di prendere proprio questi tre titoli, viene direttamente da un errore abbastanza diffuso commesso da critica e lettori all'indomani dell'uscita di *Confidenza*, una trappola in cui l'autrice stessa<sup>45</sup> di questo studio è caduta relativamente alla connessione ipotetica che esisterebbe tra *Scherzetto*, *Lacci* e *Confidenza* sia a livello tematico che narratologico. Belpoliti<sup>46</sup> per esempio definisce i tre libri come una trilogia dedicata all'amore (ne elenca i tipi); Simonetti<sup>47</sup> rintraccia un dialogo tra i tre titoli oltre che una somiglianza tra i protagonisti maschili e non mancano anche tra i cosiddetti lettori forti e la critica amatoriale altre occasioni in cui i tre libri vengano presentati come una trilogia<sup>48</sup>. Un collegamento effettivo c'è, e lega tra loro *Lacci* e *Confidenza*, ma esclude quasi categoricamente *Scherzetto*, per i seguenti motivi: sia *Lacci* che *Confidenza* sono costruiti

---

<sup>45</sup> <https://www.labalenabianca.com/2020/05/27/confidenza-starnone-recensione/>

<sup>46</sup> <https://www.doppiozero.com/domenico-starnone-confidenza>

<sup>47</sup> <https://www.ilsole24ore.com/art/l-uomo-che-si-osservava-dall-esterno-l-io-e-altro-ACi6dS1>

<sup>48</sup> <https://bocconcinidicarta.com/2021/09/08/domenico-starnone-confidenza/>  
<https://hermesmagazine.it/article/books/confidenza-starnone-amore-tenuto-insieme-segreto>  
<https://culturalfemminile.com/recensioni/confidenza-di-domenico-starnone/>  
[https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/narrativa/2019/12/05/starnone-confidenza-chiude-un-percorso-ne-apro-un-altro\\_b825ffb5-ecf3-4e25-87bb-21cd2faa8333.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/narrativa/2019/12/05/starnone-confidenza-chiude-un-percorso-ne-apro-un-altro_b825ffb5-ecf3-4e25-87bb-21cd2faa8333.html) in questa notizia riportata da Ansa, pare che sia lo stesso autore a dire che *Confidenza* arriva come ultima tappa di un percorso iniziato con *Scherzetto*.  
<https://www.laettricecontrocorrente.it/recensioni/recensione-confidenza-domenico-starnone/>  
<https://www.qdicopertina.it/confidenza-domenico-starnone/>  
[https://www.huffingtonpost.it/entry/alla-festa-per-domenico-starnone-la-letteratura-non-e-mai-stata-così-viva\\_it\\_5e4a7d06c5b64d860fcd99ec/](https://www.huffingtonpost.it/entry/alla-festa-per-domenico-starnone-la-letteratura-non-e-mai-stata-così-viva_it_5e4a7d06c5b64d860fcd99ec/)  
<https://www.ecodelnulla.it/confidenza-di-domenico-starnone-un-universo-collaudato-e-senza-sorprese>  
<https://www.sololibri.net/Confidenza-Starnone.html>

secondo una struttura tripartita organizzata su tre punti di vista differenti, due femminili e uno maschile. I nomi delle partizioni sembrano definire anche a livello strutturale i confini di ogni storia, *Lacci* è diviso in libri e *Confidenza* in racconti. La prima persona non viene mai abbandonata, configurando sia l'uno che l'altro come opere in cui si individuano certamente tre protagonisti differenti: in *Lacci* la sequenza è Vanda, Aldo, Anna, in *Confidenza* invece è Pietro, Emma, Teresa. A livello statistico, perciò, la semplice presenza di quattro donne su sei protagonisti invaliderebbe a priori la teoria di chi rintraccia nei due libri (+ *Scherzetto*) un protagonista sempre somigliante a sé stesso, senza che ci si renda conto che le protagoniste di queste storie sono, a livello narrativo, soprattutto donne, situazione assolutamente diversa da quella che si presenta invece in *Scherzetto*, in cui l'io incorruttibile è sempre lo stesso, nonostante si confermi la tripartizione dell'opera in sezioni però chiamate qui semplicemente Capitoli. L'ossessione tassonomica, che non ha di certo l'obiettivo di esaurire di per sé questioni relative all'ermeneutica dei testi, è però significativa di una strategia autoriale di organizzazione del materiale narrativo. Questo a dire che l'indizio di lontananza dalla forma romanzo è prima di tutto strutturale; se in opere come *Denti*, *Prima esecuzione* e *Labilità* la successione dei capitoli/paragrafi segue un semplice ordine numerico, in *Via Gemito* l'interruzione narrativa è ridotta al minimo, la storia è quasi un continuum ininterrotto. Diversamente accade, invece, in *Spavento*, in cui subentra la modalità capitoli ordinati per mettere ordine ai fatti e, quindi, alle parole. Il primo romanzo a differenziarsi da queste modalità neutre di organizzazione è sicuramente *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, in cui le quattro parti di cui è composta l'opera hanno un'indicazione tematica: *Parte prima – Una vecchia amica di Ferrara*; *Parte seconda – La bella compagnia delle donne*; *Parte terza –*

*Mia madre; parte quarta – Le irrintracciabili*. La scelta della terza persona per la narrazione viene bruscamente interrotta alla fine della seconda parte, momento in cui la narratrice coincide anche con la protagonista (al netto di smentite successive). Ecco allora che i prodromi di *Lacci* e *Confidenza* possono rintracciarsi principalmente in questo libro e non in *Scherzetto*, e anzi, trovano una parziale origine anche nelle inserzioni metanarrative di *Spavento*. Diciamo quindi che *Scherzetto*, a differenza dei successivi due, presenta una compattezza strutturale e narratologica e una coesione interna che non lasciano dubbi che nell'impellenza dello sforzo tassonomico di decidere se si tratti di romanzo breve o di racconto lungo, farebbe propendere per la prima categoria. La bipartizione del punto di vista, invece, collocherebbe *Autobiografia erotica* nell'insieme dei romanzi di racconti in cui, per ora, sono stati già stati inseriti *La retta via* – senza troppi drammi interpretativi, *Lacci* e *Confidenza* secondo quanto detto precedentemente.

Oltre alla questione della struttura e dell'organizzazione, seguono direttamente quelle del narratore e del punto di vista: non pare esistere un confine ben delineato che separi nettamente il romanzo polifonico dalla raccolta di racconti sullo stesso argomento, ma lo sforzo costante di rendere tridimensionale la narrazione sfocia più spesso in un romanzo che esplose e inscatola le forme: il primo libro di *Lacci*, consistente nelle lettere di Vanda al marito, è completamente contenuto nel secondo<sup>49</sup>, mentre il terzo si dovrebbe posizionare idealmente tra primo e secondo; in *Confidenza* la composizione è molto simile e in entrambi il tentativo pare proprio quello di creare disordine usando le categorie classiche di fabula e intreccio, spezzettando la linea temporale degli avvenimenti e

---

<sup>49</sup> "Mi sono svegliato di soprassalto. Ero ancora nello studio, ma sdraiato su un fianco sopra le lettere di Vanda". *Lacci*, edizione kindle.

settorializzando i racconti confinandoli in *io* diversi. La suddivisione del racconto su tre persone, anzi, il modo di triangolare la storia, scompagina l'ordine cronologico degli eventi, sgravando la narrazione dall'obiettivo di spiegare cosa succede, e permettendole di realizzarsi esclusivamente in funzione degli *io*.

Oltre a questo, c'è da ammettere che le storie di Starnone non hanno mai un vero e proprio incipit e un vero e proprio finale, anzi: sono piuttosto segmenti estratti da un *continuum* reale e messi in prosa, spesso senza rispetto per la bella forma di intrattenimento che il romanzo rappresenta per i lettori (penso per esempio ai finali mozzati di *Lacci* e *Confidenza*) che piuttosto che generare l'idea di un episodio che può far parte di una serialità di racconti, restano proprio come frammenti di esperienza, più o meno rimaneggiata, che non trovano mai ragione nella storia in sé ma solo nel rapporto tra scrittore e scrittura.

L'ipotesi che si può sviluppare è che la forma di *Via Gemito* abbia generato un *bias* interpretativo nei confronti della produzione successiva, limitando la possibilità per la critica di ragionare sulle forme di per sé e non sulle forme contestualizzate e illuminate dalla fortuna, anzi, dal successo dei titoli precedenti, ancora troppo "memorialistici" per imporsi come termine di paragone per la letteratura successiva. La disgregazione dell'*io*, a cui corrisponde inizialmente una scomposizione dei piani narrativi (*Spavento*), successivamente una lacerazione a livello di narratore (*Autobiografia*) per terminare con la tripartizione dei protagonisti, è un fenomeno che riguarda sia Starnone come narratore sia Starnone in quanto scrittore e che ha a che fare con le due forze opposte che manipolano tutta la sua scrittura, una che spinge la narrazione fuori dall'esperienza per tirarla verso l'invenzione e l'altra, invece, che trattiene l'*io* nei racconti che costruisce. Cosa cambia a livello macroscopico se si slitta verso una



definizione più vicina al racconto che non al romanzo? Cambia innanzitutto la gerarchia delle opere e invalida l'idea che *Lacci*, *Scherzetto* e *Confidenza* siano una trilogia; si sposta il baricentro rappresentato da *Via Gemito*; ne risulta una messa in evidenza di opere strutturalmente difficili come *Autobiografia* e *Spavento*; acquisiscono significato opere laterali come *Denti* e *Vita mortale e immortale*; si anticipa l'exploit del narratore al *Salto con le aste* che non resta più una manifestazione tardiva dello Starnone-professore. Tutto il paragrafo serve, insomma, a preparare il discorso che seguirà sull'eccezionalità di *Via Gemito* e su quanto quel tipo di romanzo (novecentesco) abbia influenzato critica e aspettative sullo scrittore.

## 2. Le opere

### 2.1. Altre scritture

Un'idea di quali siano i punti di interesse per Starnone può essere elaborata anche analizzando i suoi interventi rispetto a scritture altrui, una raccolta costituita da un corposo elenco di introduzioni e postfazioni<sup>50</sup>, e che comprende scritture di tipo altro rispetto alla narrativa canonica, come per esempio il memoir pubblicato nel 2013 per Minimum Fax *Fare scene*.

Tra le introduzioni degne di menzione ci sono certamente lo scritto che apre il Meridiano dedicato a Meneghello; l'Introduzione a *Cuore* di De Amicis e l'introduzione a *Certi bambini* di Diego De Silva del 2021. Starnone lascia tracce di sé e della sua poetica anche in queste occasioni di contorno in cui pare essere in uno stato di grazia dovuto alla mancanza di pressione che la realtà e la finzione esercitano sulla sua postura in prima persona, e in cui l'uomo, l'autore e il narratore possono univocamente coincidere senza stratagemmi narrativi. Lo scritto in apertura del Meridiano dedicato a Luigi Meneghello che porta come titolo *Il nocciolo*

---

<sup>50</sup> Starnone introduce: *La scienza e la vita*, discorso di De Sanctis per l'inaugurazione dell'anno accademico all'Università di Napoli nel 1972; *Cuore* di De Amicis pubblicato da Feltrinelli nel 1993; *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* pubblicato da Feltrinelli nel 1994; *Infatti, purtroppo: diario di un quindicenne perplesso* di Nicola X nel 1995; *L'interprete dei malanni*, di Jhumpa Lahiri nel 2014 (di cui scriverà: "Questi racconti esprimono il piacere di dire efficacemente nella lingua che l'autrice usa dall'infanzia"); *Il mestiere di vivere* nell'edizione condotta sull'autografo nel 2020.

*solare dell'esperienza* si apre con la citazione di "un frutto mirabile dell'immaginazione dell'orecchio popolare"<sup>51</sup> cioè *amaluàmen*; la trasformazione che permette alla formula di chiusura della preghiera cristiana di convergere nel suono *amaluàmen* viene ben spiegata da Starnone:

"la o riceve un colpo in testa, perde un pezzo, si muta in un, e i suoni – lo segnala la grafia senza spazi bianchi – si fondono dentro il padiglione auricolare di Nino per raffreddarsi poi intorno a un nucleo concretamente ripugnante: il luàme, il letame in lingua vicentina, l'unica lingua che Nino conosca."<sup>52</sup>

Il lavoro mirabile di Meneghello, sempre dalle parole dello scrittore, consiste nell'essere riuscito a "attaccarsi addosso" il paese natale proprio nel momento in cui voleva liberarsene e ci è riuscito attraverso due strategie; la prima, quella di scrivere un romanzo incatalogabile:

Quel libro non era un romanzo tradizionale, ma nemmeno nouveau, nemmeno nouveau nouveau, nemmeno insomma un antiromanzo. Era un libro che andava per i fatti suoi, curandosi solo di sé. Si presentava come scrittura autobiografica, con tanto di voce dell'autore, proprio mentre le nuovissime avanguardie [...] svillaneggiavano l'autobiografismo e si accingevano a dichiarare l'autore nient'altro che un cadavere d'autore. [...] Raccontava invece di infanzie paesane dialettone, padri, madri, zie, nonni, il dio di chiesa e il dio dei temporali, il dolore perfetto e quello imperfetto [...].<sup>53</sup>

La seconda, quella di aver battuto una strada per arrivare al nucleo del paese natale attraverso la lingua, il vocabolario, tenendo però sempre

---

<sup>51</sup> L. Meneghello, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 2006, p. XI.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

presente che rimane come materiale residuale un nucleo di indicibilità che non può mai dirsi pienamente tradotto in parole. Leggendo quest'introduzione a Meneghello si ha l'impressione che le somiglianze tra gli autori siano numerose e che l'influsso dell'uno sull'altro non possa essere ignorato. Infatti sono rilevanti, per Starnone che introduce, non solo la questione della lingua, il genere letterario, ma anche e soprattutto la presenza in Meneghello di un repertorio di episodi tratti dall'esperienza:

“Bau-sèt! che esce nel 1988 [...] non solo presuppone ma a volte esibisce – e nel farlo spesso le rimaneggia ulteriormente – «una serie di versioni di singoli episodi, scritte e riscritte molte volte nel corso dei decenni, non rielaborando il già scritto, ma ricominciando ogni volta di bel nuovo»”<sup>54</sup>

Un argomento, questo, perfettamente coerente con le dichiarazioni dell'autore presenti nell'intervento al *Seminario sul racconto*. C'è un ultimo tratto stilistico di Meneghello che Starnone sottolinea e che fornisce elementi utili per l'interpretazione della letteratura di Starnone, che riguarda l'io narrante; tutto ciò che viene raccontato, scrive nel *Nocciolo solare dell'esistenza*, ha effettivamente un aggancio con la materialità dell'esperienza, e benché “naturalmente si [possa] fare autobiografia anche romanzeggiando”, questo non sembra essere il caso di Meneghello, che si impone contro la pagina come un testimone, un linguista, uno storico: “il suo *ethos* gli impone di mettere su carta solo la verità provata per poi trattarla letterariamente”. La prima edizione del Meridiano su Meneghello viene pubblicata da Mondadori nel 2006, perciò si può supporre che Starnone abbia già avuto modo di condensare le riflessioni sull'autore e di usarle per la stesura di *Via Gemito*, in cui la connessione tra autobiografia, infanzia e dialetto sembra più forte che mai. A questo si

---

<sup>54</sup> *Ivi*, p. XVIII.

aggiunge una somiglianza letteraria tra i due, i cui esordi narrativi arrivano in ritardo rispetto alla norma, cioè dopo i quarant'anni, quando di solito, lo scrive Starnone per Meneghello, ma vale anche per lui, gli esordi dei coevi avvenivano solitamente nella fascia 20-30. Nel suo intervento più recente a De Silva, Starnone riconosce a De Silva un ruolo chiave per quanto riguarda i due temi che sono poi una sintesi della propria carriera: Napoli e l'infanzia; l'introduzione porta il titolo *Rosario, undici anni* e apre l'edizione per il ventennale dalla prima pubblicazione di un romanzo che si considera pioniere nel suo ambito, e che a distanza di vent'anni conserva ancora, secondo Starnone, un'energia che lo rende autonomo<sup>55</sup>, che coincide con la potenza del protagonista undicenne dialettologo (il cui *mondo verbale*, scrive Starnone, viene *mimato* nei dialoghi<sup>56</sup>); ma Starnone non si occupa solo di questo: una delle domande che si fa è cosa serve a un racconto per garantire la sua durabilità nel tempo:

Cosa permette a un racconto di durare? Non c'è un'unica risposta. Forse, tanto per cominciare, conta il materiale grezzo a cui si accosta, la forma che quel materiale prende sulla pagina, il modo secondo cui genera altre ricognizioni, la complessità dei problemi sui quali aguzza lo sguardo.<sup>57</sup>

Ecco, in pochissime righe e riferendosi a un romanzo altrui, Starnone identifica nel materiale grezzo il punto di partenza della buona letteratura, i modi in cui l'io a quel materiale si accosta. L'introduzione a De Silva, che per motivi legati all'economia della ricerca, viene inserita a poche pagine dal principio della trattazione, tornerà utile più volte durante l'analisi:

---

<sup>55</sup> D. De Silva, *Certi bambini*, Einaudi, Torino, edizione Kindle.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

anche quando non si parla della sua scrittura, Starnone individua che la relazione che si instaura tra lo scrivente e il materiale narrativo è, tra tutti gli ingredienti per una buona letteratura, quello indispensabile.

*Condom* esce per i Quanti di Einaudi nel 2013, collana di approfondimento disponibile esclusivamente in formato digitale che raccoglie testi brevi di autori contemporanei; è la storia di Dario e Lu, che Starnone scrive dopo essere stato ospite della sede di medici senza frontiere a Napoli:

Negli ultimi anni inventare un racconto mi pare sempre piú una cattiva azione. Anzi, a volte mi convinco che l'ultima cosa che vale ancora la pena di raccontare sia proprio questa spinta ad abbellire l'esperienza ricorrendo a parole collaudate, chiuse dentro una cadenza piacevole. Cos'è la smania di spandere segni d'oro sopra le secrezioni che produciamo dalla nascita alla morte.<sup>58</sup>

I dispositivi dell'invenzione in *Condom* vengono mostrati sulla pagina tutti contemporaneamente mostrati e messi bene in evidenza: il processo di scrittura del racconto è parte integrante della narrazione e il narratore gode qui dello speciale statuto in quanto attore non protagonista della scena. La vicinanza fisica tra scrittore e personaggi, la dispersione esistenziale dell'io nelle persone che crea per i suoi racconti, viene immediatamente dichiarata da Starnone-reporter come possibilità: "Potrei attribuire a Dario un sentimento mio"<sup>59</sup>; a cui si aggiungono i frequenti stop narrativi per problemi di frizione degli ingranaggi della finzione, immediatamente segnalati anch'essi: "Provo a girarci intorno per vedere se viene fuori qualcosa". Con una coerenza che la letteratura non richiederebbe e che potrebbe, per una volta, sottrarsi alla verità, Starnone

---

<sup>58</sup> *Condom*, Einaudi, Torino, 2013, edizione kindle.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

ha bisogno di dichiarare ogni volta quale sia il suo rapporto con Napoli e come sia riempito nei suoi ricordi quello spazio confermando l'importanza della relazione con il tema, piuttosto che il tema in sé:

- a) Napoli è la mia città. Ci ho passato tutta l'infanzia, tutta l'adolescenza e una parte della giovinezza. Ma già cinquant'anni fa mi sembrava un luogo violento e perciò invivibile.<sup>60</sup>
- b) Napoli per me non era solo il posto dove, mettendo da parte nel giro di pochi secondi i toni bonari, a uno si può dire *motiscommesàngh* e mantenere immediatamente la promessa, fargli schiumare sangue a mazzate di morte; era anche la sede dei miei affetti veri, il luogo dove avevo nominato (in dialetto) per la prima volta quel po' di mondo che conoscevo bene. Perciò andarsene è stato uno dei primi strappi penosissimi che ho sperimentato.<sup>61</sup>

La soluzione, sintetica ma anche analitica di un rapporto conflittuale, è sempre la stessa: Napoli croce e delizia, sede degli affetti e del terrore, capitale della violenza sentimentale, ma anche lutto vero, allontanamento traumatico, ferita mai rimarginata. Tra le ragioni dello scrittore, quasi mai coincidenti con quelle del reporter, anche in *Condom* figura un bisogno ancestrale di smontare i sentimenti e provare ad interpretarli, illuminarli da tutti i punti di vista possibili:

Ho un bisogno mio, recente, di frugare nei buoni comportamenti, non per riportarli a qualche cattiva ragione, anzi, ma per capire da quale ceppo sono germogliati. Il male è facile, viene naturale. Il bene no, è una virtù contro natura.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

La consapevolezza letteraria dello scrittore, insomma, si manifesta in ogni sua espressione sempre altissima, e un buon modo per iniziare a parlare delle scritture di scuola viene proprio fornito dalle pagine finali di *Condom*: “Non bisogna scrivere di ciò che non si conosce a fondo, il rischio è il trucco per nascondere l’ignoranza”<sup>63</sup>.

Attualmente Starnone interviene con regolarità su Internazionale e su altre testate giornalistiche, scrivendo di quel mare magnum che è l’attualità (prevalentemente politica), ma senza l’impegno della prima persona che aveva definito gli interventi della rubrica *Ex Cattedra*.

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.



## 2.2. La scuola

### 2.2.1 *Da Ex cattedra in poi*

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 permette di rendere compatto il materiale che riguarda la carriera di Starnone in quanto professore-scrittore. A partire dal primo successo di *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, celebri le riprese della sua posizione anti-liceo classico, per citare un solo esempio. A questo si somma la notorietà 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 a questo, inoltre, si aggiungono numerosi interventi riguardo soggetti televisivi che legano definitivamente il nome del professore a quello del regista, ma anche all'attore Silvio Orlando<sup>64</sup> in una triade che resisterà fino alla trasposizione cinematografica di *Lacci* del 2020. La parentesi del racconto di scuola è perciò per Starnone una tappa intermedia della sua carriera, la cui

---

<sup>64</sup> 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.

importanza può essere studiata rispetto all'impatto che ha avuto esternamente, cioè riconoscendo a *La scuola* di Luchetti di essere il primo titolo di un prolifico filone cinematografico e riconoscendo un nuovo ruolo sociale e culturale incarnato dalla figura del professore pop e ironico, ma di solida formazione umanistica, nello specifico letteraria. D'altra parte l'importanza di questa fase risulta determinante anche per l'identità di Starnone in quanto scrittore: la pressione che esercita sull'autore l'occasione di tornare a raccontare storie verosimili ma sostanzialmente inventate o manipolate 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 è definita parentesi scolastica perché pur avendo un peso notevole all'interno della bibliografia *del* e *sull'* autore, non ne sono 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 ad oggi completa, quella cioè che arriva a *Vita Mortale e immortale* passando attraverso la questione dell'autorialità di Elena Ferrante, tutt'altro che laterale se osservata dal punto di vista di Starnone, è che *l'io che scrive* sia un impaccio continuo per *l'io che racconta*; l'invenzione tenuta a bada dall'esperienza e dalle contingenze con la realtà (*Caro professore, sono una della classe di cui parla in Ex Cattedra*<sup>65</sup>) è il limite che tiene Starnone legato al nocciolo, impedendogli di concentrarsi sulla

---

<sup>65</sup> Lettera che Starnone riceve e viene pubblicata su quotidiano pochi mesi dopo l'uscita di *Ex Cattedra*.

polpa<sup>66</sup>. 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 vale la pena notarne l'assenza: l'italiano è pulito e veloce, un abito cucito addosso al personaggio che lo usa che si mantiene ben lontano dal lessico dialettale e dalle oscenità della lingua d'origine del professore. Ripresa nelle sue contraddizioni interne, la lingua dei racconti è tutto sommato performativa: la lingua dei testi, anche se tra i quattro solo *Sottobanco* sia già pensato a priori per il teatro, è 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 Profstar<sup>67</sup> in questa lingua scanzonata imbastita su dialoghi arguti e ironici ottengono una risposta molto entusiasta da parte del pubblico, che si mantiene positiva con la pubblicazione di *Ex cattedra*. Prima di presentare l'edizione einaudiana, bisogna dar 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

---

<sup>66</sup> 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. *La scuola*, Einaudi, Torino, 2020, edizione kindle.

<sup>67</sup> Definizione comparsa come titolo di un articolo della «Stampa» [http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod\\_libera/action\\_viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0954\\_01\\_1989\\_0294\\_0031\\_24130630/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod_libera/action_viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0954_01_1989_0294_0031_24130630/)

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 il racconto che dà il nome alla raccolta 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 punti<sup>68</sup>. Riprendendo, con serietà e consapevolezza, l'origine storica delle sue idee sulla scuola, che lo vedevano in quanto insegnante 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,

---

<sup>68</sup> Di questi "momenti" si parla ulteriormente nel capitolo conclusivo, quello sulla scrittura.

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 sia sul piano dell'esperienza che su quello della scrittura un punto fermo rispetto 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 che fanno del *Piacere di insegnare* 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 si scende nei dettagli sia sempre meglio usare la prima persona singolare<sup>69</sup> riflessione che verrà costantemente messa alla prova in tutta la produzione successiva, quando lo scrittore si prenderà la responsabilità dell'opinione senza trasformare i suoi pensieri in atti politici. 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 in cui vengono messe in chiaro le riflessioni che il racconto deve suscitare e il motivo per cui la

---

<sup>69</sup> *Ex cattedra e altre storie di scuola*, Mondadori, Milano, 2017, p. 9.

narrazione del singolo evento risulti utile per la comprensione di un argomento di interesse collettivo e mai individuale. Tra gli argomenti compaiono: la questione della lingua vista dal punto di vista storico e quello retorico, in un discorso che abbraccia la possibilità per gioventù di comprendere il tasso figurale dell'italiano, e l'interesse suscitato dalle lingue straniere, che gli studenti sembrano 'naturalmente' disposti a studiare. Il discorso sulla lingua che ingaggia nelle pagine del *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 fianco a fianco a 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 personale<sup>70</sup> dei fallimenti di un sistema vecchio e riconoscendo che i problemi legati alla mutazione<sup>71</sup> 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.

Sul significato specifico di quel *tristemente* si tornerà poi, ma è importante sottolineare come gli interventi di Starnone sul tema non prendano mai la

---

<sup>70</sup> "Noi che parliamo ai giovani quotidianamente dobbiamo sapere che la lingua, oggi più che in passato, ci diventa vecchia in bocca come i denti", *Ivi*, p. 145.

<sup>71</sup> Termine da intendersi in senso pasoliniano, che compare in questa edizione a p. 10: "la mutazione dei giovani, che si definissero di destra o di sinistra".

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 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 lavoro<sup>72</sup>, 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*<sup>73</sup>.

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.

---

<sup>72</sup> *Segni d'oro*, p. 11: 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:aresti 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 sí. 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.

<sup>73</sup> AA. VV., *Inizi*, Fandango Libri, Roma, 2005.

*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 omonima; è un diario dell'anno scolastico 1985-1986, organizzato in dieci capitoli; ogni capitolo è costituito da singoli episodi identificati con la data del giorno in cui si verificano, i protagonisti delle vicende sono parte del corpo docente, alcuni studenti e il preside. 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 nei racconti. Sul tasso autobiografico del racconto si è già ampiamente espresso Simone Gatto, in un post del 2007 su *Lo specchio di carta*<sup>74</sup> il punto critico del racconto generato dalla rubrica è che questo è il primo momento in cui Starnone inizia a tirare per i margini un 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"<sup>75</sup>), 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<sup>76</sup>). L'introduzione a *Ex Cattedra* a distanza di trentacinque anni sembra essere il manifesto programmatico di tutta la letteratura che verrà,

---

<sup>74</sup> <https://lospecchiodicarta.it/2011/07/13/ex-cattedra/>

<sup>75</sup> *Ex Cattedra*, p. 26.

<sup>76</sup> *Ex cattedra*, p. 27.



quasi a dimostrare, perciò, l'esistenza di un preciso modo 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, Mastronardi, Budini, Celati, Teobaldi).

Composto a partire dagli interventi sul quotidiano, *Ex Cattedra* è un racconto piacevole con pochissime intrusioni autoriali e una fluidità a tratti rallentata da qualche ripetizione di fatti<sup>77</sup> – una ripetitività consona alla forma che rappresenta, un ibrido di invenzione dalla sintassi discorsiva e dal tono perennemente ironico, mentre 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 si è deciso di presentare in questo paragrafo esclusivamente il caso di Fiore, mentre qualche nota al racconto *Dissegnanti* verrà fornita nel paragrafo di confronto tra *Via Gemito* e *L'amore molesto*. Il personaggio di Fiore, che compare nel capitolo *Allor*<sup>78</sup> in *Fuori registro* presenta dei punti di difficile interpretazione: se per tutto il racconto che si sviluppa dall'iniziale *Allor-madeleine* da cui parte quello che

---

<sup>77</sup> *Ex cattedra*, p. 21: "Faccio ammenda per le volte in cui viene da chiedersi: ma non me l'aveva raccontato già? Spero solo che dopo qualche rigo salti agli occhi che la ripetizione ha i suoi lati, permette di guardare meglio, può giovare.

<sup>78</sup> La struttura del racconto è quella che definisce solitamente gli interventi in fuori registro: una parte iniziale è dedicata a un evento che vede il professor Starnone confrontarsi con i suoi studenti, la seconda, che parte da un ricordo, riporta il professore alla sua esperienza in quanto alunno.

scolasticamente si definirebbe *flashback*, si suppone che Fiore sia una bambina, nonostante il genere non sia mai connotato. Il momento in cui si inizia a supporre che il genere di Fiore sia femminile è subito successivo all'episodio del matrimonio dello zio: la bambina bruna che accompagna Domenico non è di suo gradimento; a quel tempo a lui piaceva Fiore, di "struggente bellezza" con cui avrebbe voluto sposarsi<sup>79</sup>. 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 morta<sup>80</sup>. 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.

Succede, poi che durante un pomeriggio di studio della tanto amata dalla maestra *Pianto antico*, il rapporto tra i due viene di nuovo paragonato a quello tra la zia Carmela e lo zio e Domenico si augura di nuovo di poter

---

<sup>79</sup> "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. M'immaginai che fosse lí, al posto di quella bambina bruna, e che stessimo andando a sposarci noi due". *La scuola*, p. 134.

<sup>80</sup> "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", *ibidem*.

sposare Fiore<sup>81</sup>. 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<sup>82</sup>.

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.<sup>83</sup>

L'episodio di Fiore ritorna, come tanti altri fatterelli autobiografici<sup>84</sup> anche in *Solo se interrogato*, ma i contorni della vicenda sono più sfumati, non c'è più traccia né del nome né della scoperta del genere e ciò che viene illustrato è principalmente la relazione del narratore con l'oggetto d'amore.

---

<sup>81</sup> "A quel punto ci abbracciammo, ci bacciammo, e io tornai a pensare che ci potevamo sposare in abito bianco da cerimonia nuziale, come avevano fatto mio zio e la zia Carmela". *Ivi*, p. 145

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>84</sup> Nel Capitolo 3 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 di *Solo se interrogato* (p. 354): 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.

*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 scolastici: assenza di voce narrante e io mimetizzato tra gli altri personaggi fanno di quest'opera un caso a sé. Chiude la raccolta ora einaudiana *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 tende 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 posizioni molto forti, critiche ad esempio verso l'istruzione repubblicana ma anche scettiche 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 bocciature<sup>85</sup>, contro addirittura i giudizi che determinano classifiche di valore assoluto e relativo al gruppo classe, *Solo se interrogato* ha all'interno del *corpus* una funzione di resa senza condizioni rispetto all'argomento scuola e didattica.

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

---

<sup>85</sup> 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 eliminataria che si sente al massimo dell'efficienza. *Ivi*, p. 363.

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 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 abbandona la sua identità di insegnante impegnato e tutto sommato appassionato e con questa abbandona anche il tema scuola. L'argomento può dirsi quasi esaurito, il climax che parte con *Ex Cattedra* arriva al suo apice massimo con *Solo se interrogato* in cui 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, lo 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.<sup>86</sup>

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 di essere il risultato di un'educazione pedagogica e non 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 parodico 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*), la ripetizione e 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

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 350.

all'uso del ma avversativo, soprattutto posizionato in principio di frase<sup>87</sup> – 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.<sup>88</sup>

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"!»<sup>89</sup>

Il "trionfo stucchevole del ma" non si esaurisce nella citazione riportata da Zanella, ma prosegue, nel testo di Manzoni ben oltre la citazione riportata, sostenendo su questo tipo di costruzione tutto l'episodio di Cecilia e dei

---

<sup>87</sup> 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

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 172.

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

La scuola, presentata prima come una farsa, una commedia, diventa una scatola vuota<sup>90</sup>, 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

---

<sup>90</sup> 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. (p. 331)



sforzarsi di tradurre continuamente in italiano, e nella vergogna<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup>

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 lingua<sup>93</sup>, 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

---

<sup>91</sup> 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. (*Ivi*, p. 350)

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 352.

<sup>93</sup> “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”. (p. 370)

misurato l'incommensurabile distanza tra sé e gli studenti<sup>94</sup>. 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 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 miglioria generale del sistema-scuola e riconosce i suoi limiti umani in quanto docente. A partire da adesso la scuola occuperà via via meno spazio nei 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<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> 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, comprendoli con le «images» parentali. (p. 445)

<sup>95</sup> Si ipotizza che il "breve saggio" sia *Solo se interrogato*.

<sup>96</sup> D. Starnone, *Confidenza*, Einaudi, Torino, 2019, p. 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.<sup>97</sup>

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 buon anello di congiunzione tra questo lato di Starnone che da adulto cerca di tenere a bada 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 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».<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>98</sup> *La scuola*, p. 429.

A distanza di trentacinque anni dalla pubblicazione di *Ex Cattedra*, il testo resta attualissimo e comprensibilissimo sia dagli insegnanti che dagli studenti del 2022. 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-intrattenitori<sup>99</sup> e, con una spinta arrivata a causa dell'emergenza recente, di aver dovuto avvalersi quotidianamente di piattaforme digitali su cui spostare miti e riti che dall'epoca di De Amicis si erano svolti nelle classi.

L'oggetto principale di questo studio sarebbe dovuto essere in maniera esclusiva la narrativa finzionale di Starnone, e si proponeva di analizzare soprattutto i romanzi dello scrittore a partire dalla sua consacrazione in quanto romanziere, identificando questo momento nella pubblicazione di *Via Gemito*. Il procedimento a ritroso che sarebbe servito a individuare antecedenti dei temi e eventualmente costruire un profilo genetico di uno degli scrittori più interessanti degli ultimi anni, ha reso necessario recuperare anche il materiale cosiddetto scolastico. La percezione di cesura

---

<sup>99</sup> *Ex cattedra e altri racconti*, p. 159: "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-canoro-cinematografico-teatral-poetico-narrativo, dove insegnanti, alunni, presidi, bidelli e anche genitori siano pubblico e artisti insieme, fan e star. Che ne dice?"

tra i testi sulla scuola e soprattutto sulla professione di insegnante è così netta da sembrare un'azione studiata, una rimozione consapevole di un substrato di coltivazione forse esaurito. Tuttavia in testi diversi dalla narrativa, 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 reso necessario 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 per Starnone, che ha portato 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 tenendo 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.

## 2.3. I primi romanzi

### 2.3.1 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 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, nella coincidenza tra le identità dei due "io". 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 l'allontanamento dall'io<sup>100</sup>, 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 ancora "pensando" e cercando di costituire un repertorio narrativo convincente, di avvicinarsi alla forma romanzo, ma soprattutto di staccarsi dalla sua figura di

---

<sup>100</sup> Chiude *Fuori Registro (La scuola*, p. 255) 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".

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 riconosce la lontananza tra romanzo e scuola, lontananza che però non sembrava efficacemente rappresentata dal titolo, che richiama le aste fatte disegnare ai bambini propedeutiche all'apprendimento della scrittura. Il titolo alternativo, scrive Starnone, sarebbe potuto essere *La lettera di Calvino* – a parere di chi scrive ora una scelta 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 per lo 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.<sup>101</sup>

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 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

---

101 D. Starnone, *Il salto con le aste*, Einaudi, Torino, edizione kindle.

dentro riuscendo a guadagnare immediatamente l'attenzione del lettore a prescindere dal "giallo" dietro la lettera. Ecco perché tenere il titolo originale è stato una mossa vincente: sarebbe risultato riduttivo limitarsi a girare intorno a un oggetto, quando da osservare bene c'erano almeno un paio di "io" interessanti.

La coincidenza 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 guantaia 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, tra i due amici, 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 ammucciò 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.<sup>102</sup>

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

---

<sup>102</sup> *Ibidem*.



morte brucerai tutti i miei manoscritti. Io giuravo: – Li brucerò.<sup>103</sup>

L'interesse per la scrittura ha origine per Michele nella casa paterna tanto odiata, dove aveva accesso a letteratura d'avventura e ai romanzi d'amore a puntate trovati nelle riviste lette dalla madre<sup>104</sup>. 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.<sup>105</sup>

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

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibidem.*

<sup>105</sup> *Ibidem.*

cosí? – gli chiedo. – 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.<sup>106</sup>

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.<sup>107</sup>

Del trattamento del dialetto se ne parlerà oltre, qui preme solo dire che il problema della rappresentazione e forse creazione di una lingua letteraria

---

<sup>106</sup> *Ibidem.*

<sup>107</sup> *Ibidem.*

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.

– Nel leggere, correggi e aggiungi dove ti pare: qualche data sbagliata, qualche altra che manca. Vedi tu. – Figurati, è roba tua. Io sono il personaggio, tu l'autore. – Macché. Il tuo, il mio: tra noi che senso ha?<sup>108</sup>

Di particolare interesse futuro è sicuramente il rapporto dell'io narrante con la figlia Matilde: nella complicità con lei e nell'adeguamento alla sua lingua, nello scambio creativo e nutriente di menzogne, la relazione genitoriale tra padre e figlia sembra contenere in sé il tentativo di un accudimento di un bambino altro: nonostante la notevole distanza di età, nel gioco linguistico tra lei 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 su Matilde caratteri sicuramente 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*

---

<sup>108</sup> *Ibidem*.

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.

### 2.3.2. *La retta via*

*La retta via, storie di obiettivi mancati* "adatte all'io' di finzione che qui, in questo libro, si racconta"<sup>109</sup>, è una raccolta di racconti pubblicata nel 1996 da Feltrinelli, costituita da otto racconti<sup>110</sup> 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*<sup>111</sup>. Di questi raccontini ironici e angoscianti, uno, *Il*

---

<sup>109</sup> D. Starnone, *La retta via*, Feltrinelli, Milano, p. 157.

<sup>110</sup> *Altre destinazioni*, *Otto con*, *Il peggior sordo*, *Strade secondarie*, *Band*, *Occhi chiusi occhi aperti*, *Ultimatum*, *Approssimazione per difetto*.

<sup>111</sup> 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*: 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 – stralogori, graffiati, si spezzava spesso la pellicola o addirittura mancavano dei pezzi.

*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*, non manca mai né in questo né in nessun altro racconto (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 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 tipo di 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 frappone fra l'io e l'esperienza per evitarne sfregamento e consumo. Il problema dell'autobiografismo, insomma, 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 starnoniane 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.<sup>112</sup>

### 2.3.3. *Le false resurrezioni*

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 confluiscono 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 tira con l'occasione 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. Dichiaro, inoltre, 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"<sup>113</sup>, 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 che il legame sia letterale con una citazione interna, relativa a *Segni d'oro* e al tono in cui Laura pronuncia certe parole

---

<sup>112</sup> D. Starnone, *La retta via*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 54.

<sup>113</sup> D. Starnone, *Le false resurrezioni*, Einaudi, Torino, edizione kindle.

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* e l'altra in *Denti*<sup>114</sup> 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 sia 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*<sup>115</sup> conservano, tuttavia, delle identità ben definite e delle caratteristiche peculiari e pertanto vale la pena analizzarli singolarmente.

---

<sup>114</sup> Delle apparizioni materne si parlerà nel capitolo sul repertorio.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

#### 2.3.4. *Segni d'oro*

Ambientato tra la Toscana e il Veneto, si inserisce 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 pubblico da 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 e 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.<sup>116</sup>

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

---

<sup>116</sup> *Ibidem*.



che il legame originario e indissolubile 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 piú dentro le parole già dette che in quelle che si potevano dire.<sup>117</sup>

Anche la lingua è risolta in un modo creativo che pare girare attorno a un ostacolo, quello del dialetto, anche se qui di napoletano non esiste ancora nulla. Il dialetto, mimato, è quello veneto<sup>118</sup>, 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 una fare pre-matura 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,

---

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> 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.

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.<sup>119</sup>

Postmoderno fino all'ultima pagina, *Segni d'oro* è anche, esattamente, la messa in scena dell'inaffidabilità del narratore e del funzionamento della macchina dell'invenzione che mette in moto attraverso la ricostruzione della realtà e che cede facilmente alle lusinghe del racconto, rifiutando la verità e preferendo ad essa la libertà creativa del mentire:

- a) Ma non è detto che sia andata proprio a questo modo. In effetti della mia giornata padovana ricordo poco o niente.<sup>120</sup>
- b) Ma non seppi resistere e conclusi con la menzogna.<sup>121</sup>

*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 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.

---

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> *Ibidem.*

### 2.3.5. *Eccesso di zelo*

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 morboso<sup>122</sup>, 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. In un modo un po' orlandiano di interpretare lo scarto e la materialità dell'esistenza, 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 come quello del dattilografo. Di fronte a un destino comune, però, la

---

<sup>122</sup> L'aspetto morboso sarà approfondito nel capitolo dedicato alla scrittura.

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 seguitare 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.<sup>123</sup>

La regressione, prima verso il letto familiare di Angela, poi a uno stato infantile dell'esistenza 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:

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

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.<sup>124</sup>

L'altra linea di continuità riguarda invece la sensazione di memoria probabilmente kafkiana 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 intendere le strutture interne e che, a differenza di *Denti*, che contrappone un elemento fantastico a protezione del senso di cupezza che genere, non lascia scampo all'ipotesi di un lieto fine.

### 2.3.6. *Denti*

Publicato nel 1994 da Feltrinelli, ha come tema principale l'ossessione infantile di un uomo per i suoi denti mostruosi. La mostruosità dei denti

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

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, 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. Chiaramente in questo studio si sceglierà di concentrarsi 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 esordio<sup>125</sup>: 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 definita<sup>126</sup>. *Denti* è un racconto assurdo, che a tratti richiama i racconti di Kafka per l'incredibilità di certe scene di sofferenza, ma che si impernia certamente su ricordi e ossessioni

---

<sup>125</sup> Secondo quanto dichiarato dall'autore stesso, faceva parte, infatti dei materiali valutati per una pubblicazione successiva a *Ex Cattedra*.

<sup>126</sup>D. Starnone, *Fare scene*, Minimumfax, 2010 p. 77: "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".

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 definire l'infanzia 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. Malìa, 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?<sup>127</sup>

Che però da magia positiva che svela il mondo diventa *malmagia* e richiama aggettivi come "mafluidite", "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, non è un racconto. 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

---

<sup>127</sup> D. Starnone, *Le false resurrezioni*, Einaudi, Torino, edizione kindle.

dello scrittore all'autoanalisi e un andamento del discorso quasi psicanalitico, dall'altra con il grosso ostacolo dell'io. E allora il fantastico, l'assurdo, non 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. Dopo *Spavento* è la volta di *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, forse 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 punti di vista, 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 dal punto di vista del 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.



## 2.4. *Via Gemito*

Romanzo dedicato alla madre, il cui tema principale è la storia del rapporto tra padre e figlio. Ad oggi *Via Gemito* 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 sembrano essere stati segnali abbastanza forti per 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 di pubblico, vince i premi Strega, Campiello e Napoli; pubblicato nel 2000 da Feltrinelli e ripubblicato nuovamente nel 2020, è stato attualmente tradotto solo in francese, mentre una sua traduzione in lingua inglese è prevista per maggio 2023. 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 la 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 narrativa.<sup>128</sup>

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 Federì vive; Federì 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 preferita dello scrittore, 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 infatti 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 Mimì, somma narrativa tra la nonna Nannina, la madre di Rusinè, e Federì generando 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.

---

<sup>128</sup> D. Starnone, *Le false resurrezioni*, Einaudi, Torino, edizione kindle.

Quindi, per evitare pasticci, sto dietro a mio padre e basta.<sup>129</sup>

Considerando tutte le parti in cui a Federì vengono attribuiti exploit narrativi, sono presenti anche momenti in cui si dichiara che Rusiné 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.<sup>130</sup>

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. Nel terzo capitolo del libro, *Il ballerino*, Federì muore durante un ricovero in ospedale, mentre un infermiere gli fa la barba. La morte del padre, che sorprende per primo proprio Federì, che si aspettava di vedere il Duemila e si augurava di morire nel 2017, segue alla consegna di un testamento artistico per Mimì, l'occasione è il pretesto del racconto dell'incontro 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.<sup>131</sup>

Per quanto l'interpretazione scenda in questo momento a un livello vicino al cabalistico, 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 figurato in cui Starnone riesce a trasformare la collezione

---

<sup>129</sup> D. Starnone, *Via Gemito*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 72.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 298

di racconti in una narrazione unica, complessa, ad oggi l'unica che si sviluppi nelle forme del romanzo canonico e 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 Federì). *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 Vitelli 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 loro.<sup>132</sup>

A differenza di *Via Gemito*, però, in cui il rapporto più significativo sembra essere quello tra Federì e il figlio, *Labilità* si concentra piuttosto sulla figura della madre<sup>133</sup>. Come si diceva nel capitolo precedente, *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.

---

<sup>132</sup> C. De Gregorio, *Domenico Starnone*, in "Almanacco dei Libri - la Repubblica," 15 gennaio 2005.

<sup>133</sup> Anche questo già notato da Caterina Falotico Vitelli "Labilità 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 di *Via Gemito*, ma in questo paragrafo vorrei proporre un'analisi del romanzo senza partire dal presupposto che sia la scrittura più rilevante tra quelle del corpus. Sicuramente il discorso che cercherò di costruire non intende mettere in dubbio le innegabili qualità del libro e pur riconoscendo l'importanza della – ancora poco sostanziosa – bibliografia in merito, verranno ipotizzate ulteriori chiavi di lettura dell'opera. Ferrara, nella già citata raccolta di studi sull'autore, individua in *Via Gemito* una figura romanzesca archetipica che contiene tutte le storie

In fact, *Via Gemito* is possibly the Ur-text, the archetypical 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 work.

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 (cioè in stretta connessione con *L'amore molesto* di Ferrante), sia dal punto di vista comparativo. È il caso questo del saggio di Simonetti del 2015, pubblicato nel numero 82 della rivista « TextText », *Imaginary Films in Literature*, dal titolo *The Quasi-truth: literature and Cinema in Starnone and Piccolo*.

Le caratteristiche principali che si possono evidenziare rispetto a questo romanzo, non si discostano da quelle del romanzo canonico, di formazione e autofinzionale. Raccontata in prima persona, la storia del figlio di Federì 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 sia fondamentale, strutturante, che 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 chissà quale significato profondo, in questo specifico caso la compattezza dell'opera e la linearità del plot sono qualità che se assommate ad altre, entrano a far parte delle caratteristiche eccezionali. 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* sembra che Starnone riesca ancora a controllare i suoi interventi e a rispettare i confini della storia senza aggiungere continuamente nuovo materiale narrativo.

## 2.5. *Labilità*

In *Labilità*, fantasmagorico romanzo del 2005 pubblicato da Feltrinelli, Starnone rischia di precipitare per la prima volta nell'abisso della propria scrittura. La trama intreccia, come diventerà solito, relazioni romantico-erotiche e relazioni d'infanzia mentre l'io si confronta continuamente con le proprie ambizioni e ne risulta una serie di riflessioni autoriali sul significato della scrittura e sullo sforzo che deve fare lo 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, 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*, 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 – e soprattutto *Labilità* compare quando prima Galella e poi Gatto hanno già ipotizzato che dietro Elena Ferrante possa esserci 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, le presentazioni di *Labilità* erano frequentate da 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 già parte del repertorio tematico e stilistico dello scrittore, il cui primo romanzo, infatti, si scioglie nella scoperta della sostituzione narratore-scrittore, e concentrarsi su questi punti, però, quello dell'identità e della verità, avrebbe permesso senz'altro di poter gestire interpretare *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 confermano<sup>134</sup>, *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 che, considerando tutto il corpus in esame si può già definire "solito", cioè l'intrusione nel pensiero dello scrittore di un ricordo, in questo caso del ricordo della figurina di Boniperti, un inganno messo in scena nel periodo di infanzia che serve a spiegare la storica e quindi naturale predisposizione dello scrittore alla menzogna; ma l'episodio non parla solo di questo: serve anche come espedito per scrivere del cedimento dell'io che crede lui stesso a ciò che racconta, oltre che, con, anche questo 'solito', spietato piglio diminutivo, sottolineare la mediocrità dell'autore dello "sgorbio", che, accecato dal proprio auto-racconto, si stupisce alla fine della bruttezza di ciò che ha disegnato per confondere gli amici. 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 per gli obiettivi di questo studio 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 pare 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 capitoli successivi, condensato attorno al paragrafo su io e identificazione, perché estrarre *Labilità* dal continuum a cui appartiene non è possibile; tutti i romanzi dell'autore

---

<sup>134</sup> Si parla qui tanto di ambientazioni quanto di riferimenti specifici, alcuni dei quali sono raccolti nel capitolo *Repertorio*.



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 racconto<sup>135</sup>. 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. 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, tenuta a bada per decenni che 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.<sup>136</sup>

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

---

<sup>135</sup> Adoravo il momento dei miraggi. Scrivere un racconto tutto di miraggi. Alla fine si scopre che il racconto stesso è un miraggio. D. Starnone, *Labilità*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 24.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 32.

L'immedesimazione mi sfiniva causandomi gelidi sudori e tuttavia raccontarmi fatti terribili mi piaceva.<sup>137</sup>

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 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 Starnone<sup>138</sup>, 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 sí l'altra no, il sapone era ancora sul viso.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>138</sup> 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. (*Ivi*, p. 27)

<sup>139</sup> *Via Gemito*, p. 297.

## 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, 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 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. I livelli di *Prima esecuzione*, perciò, 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 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 chiaramente specifica quali sono i bacini di informazione da cui attinge per imbastire 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.<sup>140</sup>

Il processo di scrittura, che nel tempo diventerà tema stesso della scrittura dell'autore, si pensi per esempio a *Spavento*, a *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, 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

---

<sup>140</sup> D. Starnone, *Prima esecuzione*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 22.

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.<sup>141</sup>

Passata ormai la frenesia linguistica che era culminata in *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, 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:

- a) 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.<sup>142</sup>
- b) 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, stufiglicàntaro, stustùppolo, stucèssò, oscenità e insulti a occhi insanguinati.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 91.

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 è un incontro-scontro con un uomo maleducato che, a seguito dell'evento, svilupperà una grave malattia per cui la figlia andrà a chiedere, appunto, una domanda di 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 sia su *Prima esecuzione* che 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.<sup>144</sup>

Con *Prima esecuzione* si chiude la produzione dello scrittore legata all'editore Feltrinelli, ma nonostante il cambiamento le opere dello

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 178.

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.

## 2.7. *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*. *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 Morris <sup>145</sup>. Il racconto è strutturato in 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"<sup>146</sup> che parte dalla scelta infantile di comportarsi come se un braccio fosse

---

<sup>145</sup> 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 perché 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.

<sup>146</sup> *La retta via*, p. 26

paralizzato<sup>147</sup>. Da *Via Gemito* qualcosa per lo scrittore è cambiata: 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 esplose. 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"<sup>148</sup>, anche se la motivazione che porta il racconto a naufragare nell'inconcludenza 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

---

<sup>147</sup> Secondo quella che in *Labilità* è stata indicata come paralisi di Erb.

<sup>148</sup> D. Starnone, *Spavento*, Einaudi, Torino, 2007, p. 242.



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<sup>149</sup>.

Per Starnone quindi la stesura del racconto oltre ad attraversare un intervallo di tempo di dieci anni, attraversa tre fasi: le prime 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'invenzione, ha come risvolto 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 rievocazione di un sentimento e non di ricostruzione. La questione degli appunti investe da una parte i due temi amore / morte (riguardanti Tosca e l'ingegnere) e dall'altra quella 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*

---

<sup>149</sup> *Ibidem.*

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.<sup>150</sup>

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

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.<sup>151</sup>

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

L'io – scrissi – ormai non mette rughe, non sanguina, non si nutre, non caca, non pischia, 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.<sup>152</sup>

Il momento in cui l'ideatore di Pietro Tosca scopre che la malattia è un argomento che lo riguarda personalmente, 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. La malattia è anche il momento in cui ritorna

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 95.

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. Mentre 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"<sup>153</sup>; 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"<sup>154</sup>. 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 racconto<sup>155</sup>; prendere informazioni dall'io per costruire un altro io finzionale e credibile per il narratore non funziona: la realtà richiede una presenza e un impegno che impediscono a chi vive di essere contemporaneamente malato e scrittore di malattia:

---

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>155</sup> "Ecco, così sarebbe Pietro Tosca, si comporterebbe come questo ingegnere, sarebbe il prigioniero triste di quello che voleva scansare". *Ivi*, p. 168.

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.<sup>156</sup>

Infatti nel momento in cui la situazione clinica del paziente comincia a dare primi segni di miglioramento, la voglia di tornare a Pietro Tosca e di occuparsi di lui e della sua giovanissima compagna<sup>157</sup>, di scrivere di un io qualunque per dimenticarsi di sé<sup>158</sup>, 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.<sup>159</sup>

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. 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<sup>160</sup> e il racconto si fissa su elenchi di cibi, di ricette, scivola nel vizio; un peccato ne chiama

---

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>157</sup> "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". *Ivi*, p. 179.

<sup>158</sup> "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". *Ivi*, p. 189.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 219-220.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 28.

un altro e dall'ingordigia Pietro passa a raccontare a Olga della sua lussuria, di alcuni suoi ricordi d'infanzia<sup>161</sup>, 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.<sup>162</sup>

La fuga di Tosca dalla paura della malattia si esaurisce in una rassegnazione dell'uomo all'eventualità che arriverà la morte e riuscirà a fronteggiarla<sup>163</sup>. Rispettando la buona tradizione delle storie scomposte e delle trame inscatolate tipiche (ora, dopo aver scritto di *Via Gemito*, si può dire) 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, 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"<sup>164</sup> che comparivano già in *Segni d'oro*<sup>165</sup>) il procedimento che attua – riuscendo a soddisfare quel bisogno che nomina

---

<sup>161</sup> "Io parlai di mia madre, lei sapeva fare bene gli struffoli". *Ivi*, p. 272.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>163</sup> "ce la fanno tutti, ce l'hanno sempre fatta tutti, ce la farò anch'io a morire". *Ivi*, p. 290.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>165</sup> *Le false resurrezioni*, Einaudi, Torino, edizione kindle.

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 quanto sarà approfondito nel capitolo dedicato, che il napoletano sia 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.<sup>166</sup>

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.

## 2.8. *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*

In questo romanzo (di racconti) del 2011 Starnone precipita 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 suddiviso in quattro parti, *Una vecchia amica di Ferrara*, *La bella compagnia delle donne*, *Mia madre* e *Le irrintracciabili*; le prime due parti

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 84.

sono, differentemente 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 Gambìa è Mariella Ruiz, l'amica/amante che dopo anni torna 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 sia 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 su un livello di finzione – della linea materna. L'esistenza dell'origine tra Mariella e Ari si basa, soprattutto, sui racconti di Mariella e meno sulla memoria di Gambìa, e per tutta la durata dei racconti si percepisce una tensione labile tra realtà e finzione, e anche tra finzione e finta ricostruzione 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 tutta la narrazione. Il ritorno di Gambìa alla lingua di origine 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. Gambia sorride. Penna d'oca, penna d'oco, penna dell'ocazzo, penna r'o cazz.<sup>167</sup>

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 fosse semplicemente una scelta stilistica, un orpello retorico, ma corrispondesse 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.<sup>168</sup>

Il problema della bipartizione del modo di significare il mondo ha come estrema conseguenza quella di creare dei vuoti di significato, cioè rendere incomunicabili 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

---

<sup>167</sup> D. Starnone, *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, Einaudi, Torino, 2021 (I ed.: 2011), p. 30.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 89.



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<sup>169</sup>.

La seconda parte interrompe brutalmente il dialogo tra i due amanti; sono passati anni, Gambia 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.<sup>170</sup>

La prima esperienza erotica non ha genere né orientamento<sup>171</sup>, ma è rappresentata come un unico corpo, a cui 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

---

<sup>169</sup> – Stai inventando. – Tu hai inventato? – lo pochissimo. – E anche io pochissimo. – No: tu stai sovrapponendo il desiderio di adesso a quello di allora. – Non è vero. *Ivi*, p. 117.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>171</sup> Proprio come accade nel rapporto con Fiore.

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 Gambià in cui l'uomo raccoglie tutte le sue esperienze di incontri. È proprio grazie a Magda che la natura degli appunti di Gambià e la forma in cui sono presentati viene definita:

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.<sup>172</sup>

Il catalogo degli amori di Gambià causa sentimenti contrastanti in Magda; se la donna riesce ad inanellare ai ricordi di infanzia di Gambià anche i suoi, non può allo stesso tempo tollerare la postura egocentrata dell'uomo: "Ecco come lavora il vecchio Gambià [...] coniuga ingenuità e oscenità, brutalità del desiderio e gentilezza, i grandi mutamenti e le sue storielle"<sup>173</sup>. La storia tra Aristide e la moglie Nina, fatti che si collocano cronologicamente tra il primo e il secondo incontro tra l'editore e Mariella Ruiz, viene riportata con un doppio filtro: quello di Gambià 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 Gambià 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'arrivo in

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 232.

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”<sup>174</sup> 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 Gambià come protagonista. L’osceno come scelta formale implica un ritorno all’origine della lingua, cioè a Napoli, e quindi 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 piú creativi nell’inventare insulti ripugnanti.<sup>175</sup>

Aristide Gambià è insomma il risultato di una serie di istanze 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”<sup>176</sup>. Se la creazione letteraria di Gambià procede senza troppi 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

---

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 367.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 373.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 376.

racconto<sup>177</sup>. L'impasse creativa in cui 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.<sup>178</sup>

La perdita dell'aggancio al "fatto vero" e alla persona vera dietro la narratrice del racconto sembra 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 dirti: 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.<sup>179</sup>

Sulla questione Ferrante si dirà, 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

---

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 380.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 408.

autonomia e consistenza in quanto romanzo si esaurisce nel *tentativo di*, e lo sforzo è la vera storia da raccontare, prima ancora 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*.

## 2.9. *Lacci*<sup>180</sup>

Pubblicato 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 della scrittrice Jumpa Lahiri. *Lacci* è il primo dei tre romanzi che da più parti

---

<sup>180</sup> Una versione ridotta di questo paragrafo è stata presentata come intervento dal titolo *This story about the laces involves all of us. Get it?* nell'aprile 2022 in occasione del convegno SIS.

sono stati definiti come una specie di tritico sulle relazioni familiari, ha avuto un riscontro molto positivo sia in termini 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, diventa grazie alla scomposizione del fatto narrato, tridimensionale, nel senso più letterale del termine. Esempio e eccezionale allo stesso tempo rispetto al tipo di letteratura prodotta dallo scrittore, in *Lacci* il nucleo della famiglia viene isolato e i rapporti di forza che si instaurano tra coniugi, tra genitori e figli e tra fratelli destabilizzano continuamente l'equilibrio 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 ha più significati: nel secondo racconto 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. 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 vista diverso. Il romanzo si apre con la lettera accorata di una donna che è stata lasciata dal marito e lo prega con un tono perentorio in cui si percepisce, però, un fastidioso stridore tra richiesta e straniamento di tornare a casa. Dello scambio epistolare che copre probabilmente più anni abbiamo però solo la parte dal punto di vista di 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 invece, 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 da parte loro. 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 risulti vittima, ruolo che viene prontamente smentito nel momento di cambio del punto di vista. La distanza stilistica tra un libro e l'altro fa in modo che pur in uno spazio ridotto, cioè letteralmente 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 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 potrebbe per certi punti richiamare quella 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 nel capitolo sull'Infanzia, è presente sicuramente anche il tema del trauma

interiorizzato dai bambini, ma per come è gestito il materiale narrativo, non torna logico credere che le vittime assolute siano proprio i figli e i carnefici (più o meno) inconsapevoli; i ruoli familiari sono così strettamente legati tra loro e le aree di influenza affettiva così confuse, che vengono meno tanto la devozione filiare, 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 di difesa dal dolore passivo-aggressive. 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. Lungi dal voler essere un concetto caro alla psicologia educativa, ma piuttosto una constatazione di una costante dei romanzi di Starnone, 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 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, fintanto da 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 male<sup>181</sup>). 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:

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.<sup>182</sup>

Circa verso la metà del romanzo i due coniugi si ricongiungono. Il ricongiungimento, però, non ricompone 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

---

<sup>181</sup> D. Starnone, *Lacci*, Einaudi, Torino, 2014, edizione kindle.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

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?<sup>183</sup>

Ultimo punto rilevante da tenere in considerazione per questo studio e che verrà ripreso più avanti, sia nel capitolo dedicato all'infanzia sia in quello sull'ossessione per la scrittura, 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 infanzia<sup>184</sup> e la seconda in cui il carattere del fratello viene descritto come direttamente acquisito dal

---

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*: “Ma io mi metto seduta sul divano e ricomincio con la nostra infanzia”.

padre”<sup>185</sup>. *Lacci* è tra tutte le opere quella che sia riuscita a conquistare il pubblico più vasto, che comprende non solo i famosi lettori forti e gli addetti ai lavori, e sicuramente tra i titoli più noti dello scrittore all'estero.

## 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 comunicanti 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.

---

<sup>185</sup> *Ibidem*: 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 piú 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 piú 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.

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 certamente quello tra il protagonista e il suo bambino interno, e la relazione è in realtà una relazione di confronto tra tre infanzie, tutte ugualmente sottomesse all'infanzia originaria dell'io. 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.<sup>186</sup>

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

---

<sup>186</sup> D. Starnone, *Scherzetto*, Einaudi, Torino, 2016, p.18

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.<sup>187</sup>

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:

---

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 36.

Lui sorrise, sembrò contento. Esclamò: scherzetto, e mi colpí piú forte sulla gamba. Quindi prese a gridare, ridendo: scherzetto, scherzetto, scherzetto, e ogni volta mi colpiva con il suo animalaccio, sempre piú forte, a raffica. Finché passò a: muori, muori, e io cercai di parare i colpi, ora mi facevano male. Ma lui mi colpí 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.<sup>188</sup>

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. 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"<sup>189</sup>. 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

---

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 89-90.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 117.

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*.

## 2.11 *Confidenza*

Pubblicato nel 2019 per Einaudi, è una delle opere ibride di Starnone, sfumata cioè tra il romanzo breve e il racconto lungo, meglio ancora identificabile come una raccolta di racconti riguardanti lo stesso tema. 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.<sup>190</sup>) strutturato come un monologo in cui predominano strategie retoriche come la

---

<sup>190</sup> D. Starnone, *Confidenza*, Einaudi, Torino, 2019, p. 3-4.

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 battute<sup>191</sup>.

La tensione narrativa resta 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 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. Lo iato tra cosa succede dentro Pietro e cosa succede a Pietro è massimo, e più la vita personale e professionale sembra andare bene, più la paura del ritorno di Teresa e della rivelazione del segreto originale si manifesta come catastrofe imminente e il climax emotivo è ben rappresentato dalla transizione ansia-preoccupazione-paura.

---

<sup>191</sup> – 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. *Ivi*, p. 7.



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 sicuramente 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 mestiere<sup>192</sup>. L'intreccio del romanzo si risolve in una soluzione quasi sadica, cioè nella richiesta perentoria di Emma di inserire il padre nell'elenco dei notevoli come ricompensa per l'impegno di una vita nel voler vedere i meriti altrui riconosciuti<sup>193</sup>; il punto è che il riconoscimento del merito coincide invece con la massima esposizione della vergogna e allo sforzo di Pietro per restare fuori dalla vita coincide lo sforzo dei figli per farne un esempio di moralità assoluta<sup>194</sup>. 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, differentemente da quanto solitamente 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

---

<sup>192</sup> 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. *Ivi*, p. 107.

<sup>193</sup> “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?”. *Ivi*, p. 111.

<sup>194</sup> “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”. *Ivi*, p. 114.

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 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 dice di sé in *Autobiografia erotica*, cioè che non gli riesce naturale o facile raccontare dal punto di vista di una donna: per quanto le donne siano sempre splendidi oggetti in questo corpus, ci sono anche dovute eccezioni: l'io femminile si costruisce sull'opposto dell'io maschile e la riuscita narrativa e retorica di personaggi diversi dal solito uomo di mezza età ossessionato dall'infanzia e dal desiderio è abbastanza convincente.

## 2.12. *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*

Alla data di presentazione di questo studio, *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* risulta essere l'ultimo titolo narrativo pubblicato da Starnone e viene qui considerato come punto di arrivo solo provvisorio della brillante carriera dello scrittore; 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 della bambina, l'abbandono del dialetto e il suo successivo recupero involontario, il rapporto con la nonna, il confronto con l'amico-specchio<sup>195</sup>. 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 ampio numero di parole e minuscole crudeltà, senza che questo, però, rovini 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 – 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,

---

<sup>195</sup> 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\\_lgNk&t=102s](https://www.youtube.com/watch?v=Jz7wmR_lgNk&t=102s)

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 e si imperniano 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. 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. La nonna di Mimì è in questo romanzo unica depositaria del patrimonio linguistico dello scrittore, del napoletano puro, mai contaminato dall'italiano. L'assenza della conoscenza dell'italiano da parte della nonna di Mimì la rende soggetto di indagine glottologica ideale, e infatti diventa in *Vita mortale e immortale* proprio questo il pretesto per instaurare una relazione profonda, che abbia cura di un'identità percepita altrove come motivo di vergogna.

La morte della bambina di Milano ha un significato che straripa dai margini di questo singolo racconto. 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 anni grazie alla rivelazione della nonna sulla morte reale e soprattutto sull'origine della bambina, rendendo 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 durò molto oltre le famose febbri della crescita e la morte della bambina.



### 3. Il repertorio

In questo capitolo si proverà a dimostrare che alla base delle scritture narrative di Starnone ci sia un repertorio unico di immagini che compaiono in modo sistematico in tutti o quasi tutti i libri dell'autore. L'obiettivo, però, non è semplicemente quello di riconoscere nelle opere frammenti di verità da usare per una ricostruzione della biografia dello scrittore, quanto piuttosto quello di evidenziare i collegamenti intertestuali tra i romanzi e il significato che assumono rispetto all'opera intesa come unico corpus. L'argomento non è ancora stato affrontato da nessuno studio specifico sull'autore: le similarità restano tracce autobiografiche, identificate anche in questo caso in varianti macroscopiche (come nomi dei personaggi e riconoscimento di persone che fanno realmente parte della vita dello scrittore), o nell'individuazioni di luoghi specifici che compaiono nei libri, come le vie, o le descrizioni degli ambienti domestici. Sicuramente in questo senso lo studio che è andato involontariamente più vicino alla questione del repertorio è il già citato laboratorio linguistico Tuzzi-Cortelazzo in cui per motivi differenti, la vicinanza tra testi è stata quantificata e da cui 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 tra i testi di Starnone? È un fenomeno linguistico o esclusivamente stilistico? La risposta a questa domanda non può che essere vaga e non deve però escludere nulla: di certo il vocabolario di Starnone è il risultato di un programma di lingua letteraria

non indifferente, e sicuramente, 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, spesso diventata anche discrimine fondamentale per separare l'identità di Starnone da quella di Ferrante. Un altro studio che si pone il problema della vicinanza tra testi è sicuramente 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 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, lasciando sospesa la possibilità che il repertorio non sia una svista, una traccia di realtà, ma un vero e proprio catalogo di immagini da cui la letteratura prende avvio, che non ha considerato mai che dietro lo sforzo autofinzionale dello scrittore ci fosse il desiderio di avvicinarsi al sé stesso preferito, invece che quello di allontanarsi dal sé stesso che tutti conosciamo. Chiaramente c'è un'idea interpretativa dietro l'azione meccanica di recupero di certi dettagli: si proverà a dimostrare come le figure facciano parte di 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.



### 3.1. I fatti autobiografici

Qual è però la differenza tra un fatto autobiografico e un elemento da inserire in un repertorio di immagini letterarie? La domanda sorge spontanea nel momento in cui si decide di raccogliere tra i numerosissimi e microscopici collegamenti autobiografici solo alcuni particolari. La risposta non può esaurire l'interrogativo, ma punta almeno a porre il problema dell'ossessione per il dato autobiografico che impegna i lettori di Starnone da prima della pubblicazione di *Ex Cattedra*. La differenza tra un fatto autobiografico e un dato da repertorio non è ontologica, ma riguarda l'uso che ne fa lo scrittore a livello letterario. 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 parlano d'altro, 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 il discorso su scrittura autofinzionale e biografia, su verosimile e vero; un esempio di un fatto autobiografico è il racconto dell'amicizia con Fiore, che compare in due opere diverse ma non viene inserito nel catalogo del repertorio: per quanto nei due passaggi già evidenziati si riconosca la persona di Fiore (tenendo presente che il nome stesso potrebbe essere il dato meno vero della descrizione), nonostante in uno sia menzionato per

nome e nell'altro no, il personaggio resta fine a sé stesso almeno a livello narrativo; ma anche la presenza 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*: "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"<sup>196</sup> 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 una volta per stupire il lettore con colpo di scena e un'altra si esaurisce nell'essenza di documento della memoria: non c'è altro, nel senso di trama, tensione, significato profondo, effetto. Sul confine tra fatto autobiografico e repertorio, invece, si posiziona la questione della Glottologia, che in *Solo se interrogato* viene nominata come materia tanto interessante quanto inservibile<sup>197</sup>, 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. Il contrario accade con i fatti del repertorio, che da particolari più o meno irrilevanti come sembrano singolarmente, acquisiscono invece un significato più complesso se riuniti e messi in connessione tra loro, ma non è questa la caratteristica principale: nel riuso di questi particolari, che possono anche essere "fatterelli" si indovina una forza inconscia che li tiene attaccati al testo: scampoli di realtà in cui la realtà viene però debitamente manipolata per essere narrativizzata.

---

<sup>196</sup> *La retta via*, p. 26

<sup>197</sup> "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". *La scuola*, p. 409.

### 3.2. 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*:

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.<sup>198</sup>

In *Lacci*, infatti:

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

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'accoltellato 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: ne è stata data già ampia spiegazione

---

<sup>198</sup> *Le false resurrezioni*, Einaudi, Torino, edizione kindle.

nel paragrafo dedicato, vale però la pena di sottolineare di nuovo alcune caratteristiche. Anche 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.

### 3.3. 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, il particolare, che compare trasversalmente anche nel repertorio di Ferrante, come già si è avuto modo di evidenziare nel capitolo dedicato a *Via Gemito*, rientra a pieno titolo nei dettagli inconsci che Starnone abbandona tra una riga e l'altra.

---

*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.

---

*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 sgusciata via in sottoveste azzurra e oscillava, appesa al cancello di Gullo, come se stesse sul balcone ad asciugare.

---

*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.

---

*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.

---

*Prima esecuzione*

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

---

---

*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 seguì coi suoi riti frenetici.

---

*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

---

Quanto si nota dalla tabella è che l'immagine della donna con la vestaglia compaia nei romanzi sia manifestandosi in quanto madre del narratore, sia, come capita in *Spavento*, in quanto figurina estemporanea, quasi come un cameo cinematografico, un *easter egg*<sup>199</sup>. 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"<sup>200</sup>. 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 delle occorrenze inserite nella tabella precedente.

---

<sup>199</sup> 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.

<sup>200</sup> *Spavento*, Einaudi, Torino, 2009, p. 184.

- 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 scivolate sotto le ginocchia e mostrava un fitto ciuffo di sassifraga fulva e luminosissima tra le gambe sottili.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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 camicia verde smeraldo, graziosa ma sicuramente inadatta alla stagione fredda.
- 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.

- g) Le fissai l'ascella nerissima sopra il verdesmeraldo della camiciola, una fossa profonda nella carne. Poi mio padre la chiamò dall'altra stanza, lo fece con la sua voce esigente.
- 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.
- 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.
- j) 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?"
- k) "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 sparerò o gli taglierò la gola."

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

scurio/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 vera 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, sia perché diventa il colore indossato dalle amanti; violenta quando si associa, come nelle citazioni 2 e 11 consciamente o inconsciamente a delle azioni violente. Nella citazione 11, 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 2, 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 infanzia. 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, per esempio, 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.

Come è stato anticipato, il colore verde crea una linea di continuità ideale tra la madre e l'amante, continuità confermata anche altrove già nel solo

*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.<sup>201</sup>

Tuttavia questa continuità madre-amante-violenza che potrebbe anche essere ridotta al binomio amore-violenza, e ancora nel 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.<sup>202</sup>

La traccia verde prosegue anche al di fuori di *Labilità*, sempre tenendo presente l'esclusione dei contesti in cui si tratta di una descrizione ambientale e – aggiungiamo – delle divise di forze dell'ordine e simili (cioè, in maniera più estesa, di tutto ciò che non può che essere verde).

---

<sup>201</sup> *Labilità*, Feltrinelli, 2006, p. 218-219.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 124-125.

Restano un collant verde scuro e un tailleur dello stesso colore<sup>203</sup> appartenenti a due diverse donne e un'inferriata che nasconde il corpo di una giovane studentessa<sup>204</sup> in *Autobiografia erotica*, per proseguire la pista dell'erotismo. Mentre per quanto riguarda quella della violenza, notevole è un momento di *Scherzetto* in cui il nipote Mario impone una penna verde al nonno per firmare un disegno. La firma in verde, più coerente, a detta dello stesso protagonista, lo trascina in un desiderio di distruzione<sup>205</sup>. Seguire un colore e attribuirgli un significato qualunque potrebbe sembrare un azzardo interpretativo, la 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?<sup>206</sup>

C'è un'arma, come in *Labilità*, nascosta stavolta in un accappatoio di un verde "stinto"; non per aggiungere anche la variante della sfumatura, ma forse il verde stinto richiama inconsciamente qualcos'altro? Poco dopo lo sguardo del narratore ritorna sull'accappatoio e ritorna sul colore,

---

<sup>203</sup> "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". *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 60.

<sup>204</sup> "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". *Ivi*, pp. 423-424.

<sup>205</sup> "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". *Scherzetto*, p. 98.

<sup>206</sup> *Prima Esecuzione*, p. 126.

provando un immediato senso di fastidio al pensiero del colore, scelto per lui da Carla anni prima<sup>207</sup>. 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 pesci<sup>208</sup>, il primo a cui riesce a tagliare la testa ha il corpo verdastro. 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 verdastro. 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 mania 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 terrorizzato. Urlò, un vero terribile urlo che

---

<sup>207</sup> "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". *Ivi*, 131.

<sup>208</sup> "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, verdastro, 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". *Ivi*, p.129.

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.<sup>209</sup>

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.<sup>210</sup>

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*

---

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>210</sup> *La scuola*, p. 148.

cattedra, del verde come marca emotiva e del verde invisibile per definire l'aria di marzo<sup>211</sup>.

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 Federì 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)<sup>212</sup> – scena che sicuramente può essere 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 e 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.

---

<sup>211</sup> *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 lí, 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 fòrmica 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.

<sup>212</sup> "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 sbarrato 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 segargli 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 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". *Via Gemito*, p. 115.

### 3.4. Il salto dalla finestra

Un'altra immagine che sembra far parte di un repertorio di ricordi infantili è senz'altro quella del salto dalla finestra. In ordine cronologico, la prima comparsa<sup>213</sup> 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 Camilli<sup>214</sup> 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.<sup>215</sup>

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

---

<sup>213</sup> 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. D. Starnone, *La retta via*, Feltrinelli, Milano, 1996, p. 25.

<sup>214</sup> “– 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”. *Il salto con le aste*, edizione kindle.

<sup>215</sup> *Il salto con le aste*, edizione kindle.



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 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.<sup>216</sup>

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

---

<sup>216</sup> *Confidenza*, pp. 17-18.

in *Fare scene*, del 2010, in cui l'età è la stessa dichiarata in *Via Gemito*, mentre la dinamica pare esattamente quella di *Confidenza*<sup>217</sup>. 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 possa 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'abisso.<sup>218</sup>

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,

---

<sup>217</sup> *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.

<sup>218</sup> *Scherzetto*, p. 154. 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 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.

saltare e sfracellarsi 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 Schrodinger, 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.

### 3.5. 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 figure: la prima è certamente un riferimento a un personaggio che realmente ha abitato non solo i ricordi, ma anche la vita di Starnone, il cui significato nel tempo resta sempre coerente, diciamo un personaggio lineare con due livelli di interpretazione: uno autobiografico 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,

presenta, infatti, tratti nordici tipici anche di uno standard di bellezza come si dirà poco oltre, 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.<sup>219</sup>

La bellezza nordica risalta proprio per opposizione alla figura materna<sup>220</sup>, da ricordare sempre in *Autobiografia* le parole di una zia ad Ari “la mamma non è femmina”<sup>221</sup> sia per i connotati estetici differenti dallo standard partenopeo, sia per la 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 seducente del piede seminudo che dondola sotto il tavolo con il sandalo appeso alle dita, che occuperà per sempre l’immaginario erotico-

---

<sup>219</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 80.

<sup>220</sup> 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”, p. 16.

<sup>221</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 132.

sentimentale di Ari-Domenico. Prima della comparsa in *Autobiografia*, c'è traccia del personaggio della signora TipTop chiaramente anche in *Via Gemito*; l'amica slava della madre viene coinvolta in un progetto imprenditoriale gestito da Federì, 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 progetto<sup>222</sup>, a cui però Federì 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"<sup>223</sup>. Contrariamente a quanto viene raccontato in *Autobiografia*, cioè che Ari non riesce a ricordare il suono della voce della donna<sup>224</sup> 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 piede<sup>225</sup>. 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

---

<sup>222</sup> "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". *Via Gemito*, pp. 146-147.

<sup>223</sup> *Ibidem*.

<sup>224</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 132: "Peccato che non mi ricordo né cosa diceva né il suono della sua voce".

<sup>225</sup> "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". *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

modo molto appassionante”<sup>226</sup> 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 autobiografico o meno, la signora TipTop è la prima donna che Mimì/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 mancante<sup>227</sup>, come per esempio la voce della signora TipTop che non rimane nella memoria dello scrittore 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 per questo essere meno nitida 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 della memoria lasciano credere che la difficoltà della ricostruzione sia

---

<sup>226</sup> *Ivi*.

<sup>227</sup> “Cosa rende quei momenti non veramente narrabili. Forse l’irriproducibilità di quel sapere senza sapere, capire senza capire”. *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 238.

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 ossessione lo scrittore, quell'"Immagine vera o falsa che sia, è qui"<sup>228</sup>.

### 3.6. 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 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 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

---

<sup>228</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 142.

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."<sup>229</sup>

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 compító: per favore, posso toccarti le trecce.<sup>230</sup>

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 aprí 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

---

<sup>229</sup> D. Starnone, *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, Einaudi, Torino, 2021, pp. 3-4.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 4.



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.<sup>231</sup>

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'infanzia e incarna il modello di oggetto-d'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 addirittura un trauma. 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 stessa<sup>232</sup>. 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-

---

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>232</sup> "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 indosso l'abito azzurro". *Il salto con le aste*, edizione kindle.

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 avanti<sup>233</sup>: 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"<sup>234</sup> con cui Mimì avrebbe voluto sposarsi. Prima dell'exploit di *Via Gemito* vive in Starnone una reticenza al racconto del vero 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: un io che fa fatica a riconoscere sé stesso, si trova in continuazione a riprogrammarsi e a negare istanze intere 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 ancora non percepisce l'implicazione sessuale nei legami

---

<sup>233</sup> "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.

<sup>234</sup> È giusto segnalare che in *Fuori registro* compare 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.

uomo-donna (innesco dell'idea di matrimonio è infatti il matrimonio della zia Carmela), ma semplicemente la comunione di intenti, la somiglianza di due soggetti, meglio ancora: il contenimento assoluto dell'uno nell'altro. 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 Federì, 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.”<sup>235</sup>

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, ricordi che bucano la struttura narrativa come se

---

<sup>235</sup> *Via Gemito*, pp. 144-145.

il narratore facesse fatica a tenerli fuori dalla trama, una spinta dell'inconscio o anche uno scherzo della memoria. Il ricordo che sopravviene e l'urgenza di integrarlo nella scrittura è presente dai primi scritti di Starnone, è quasi una sua cifra stilistica, 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 Belladonna<sup>236</sup>; similmente in *Fare scene* c'è un'ennesima bambina reale, stavolta con un nome proprio, Annamaria, che gioca con Domenico e Geppe e interpreta Virginia Mayo delle Avventure del Capitano Hornblower; nella rappresentazione dei due fratelli il più giovane notifica la malattia dell'amica a Domenico, diagnosticando una febbre gialla<sup>237</sup>. 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 quattro bare, come se la stanza fosse stata trasformata in un obitorio, in cui si trovano cinque bare: in una di queste c'è una bambina<sup>238</sup>. 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

---

<sup>236</sup> "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".

<sup>237</sup> "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".

<sup>238</sup> "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", *Labilità*, p. 246.

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<sup>239</sup>. 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, combacianti 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 degna di nota è 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.<sup>240</sup>

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

---

<sup>240</sup> *Labilità*, pp. 297-298.

Napoleone, salva dalle fiamme la bambina di una famiglia sconosciuta<sup>241</sup>; le parole utilizzate dal narratore 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

---

<sup>241</sup> 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.

«*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.

L. Tolstoj, *Guerra e Pace*, Einaudi, edizione kindle.

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. La vera tensione 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?" Provocazione a cui Mimi 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."<sup>242</sup>

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 di

---

<sup>242</sup> *Labilità*, p. 297.

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 esiste sicuramente una risposta univoca a questa domanda, 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 piú* era cresciuta anche – questo gli sembrò certo – grazie a quella bambina-lampo.”<sup>243</sup>

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 all’inizio della 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’innescò 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

---

<sup>243</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, pp. 80-81

avvenuto prima (di quest'idea del nesso tra scrittura e infanzia se ne parlerà soprattutto nel capitolo successivo, ma anche nel paragrafo *Autobiografia e identificazione*). 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, è, però, come spesso accade quando lo scrittore si trova a dover maneggiare italiani connotati, raccontata piuttosto che riprodotta mimeticamente. Mimì 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 accorto<sup>244</sup> 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

---

<sup>244</sup> Alcune recensioni di *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*:  
<https://www.criticaletteraria.org/2021/11/starnone-vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-einaudi.html> (visitato 22/05/2022)  
<https://www.culturamente.it/libri/vita-mortale-e-immortale-bambina-milano-starnone-recensione/> (visitato 22/05/2022)  
<https://www.illibraio.it/news/dautore/starnone-vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-1411131/> (visitato 22/05/2022)  
<https://www.leparoleelecose.it/?p=42687> (visitato 22/05/2022)  
<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/> (visitato 22/05/2022)

nell'estratto di *Reading Domenico Starnone* pubblicato sul sito [leparoleelecose.it](http://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 italiana.<sup>245</sup>

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 dialetto 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

---

<sup>245</sup> <https://www.leparoleelecose.it/?p=42687>

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.<sup>246</sup>

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 notato<sup>247</sup>, 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-lampo<sup>248</sup> precedenti insieme con quelle tolstojana e parzialmente anche quella manzoniana, muoiono o comunque spariscono improvvisamente dalla narrazione: appaiono 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

---

<sup>246</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 67

<sup>247</sup> <https://www.leparoleelecose.it/?p=42687>

<sup>248</sup> 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\\_lgNk](https://www.youtube.com/watch?v=Jz7wmR_lgNk)

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 espediente narrativo, il suo scopo letterario è far brillare il protagonista, 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 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 anfibi, agli scudi di plexiglass, ai manganelli.<sup>249</sup>

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 Tolstoj, la salvezza è solo un'illusione, perché il destino della bambina non viene affatto migliorato dall'intervento di Pierre, che la abbandona subito dopo averla recuperata con disgusto 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

---

<sup>249</sup> *Labilità*, p. 296.

dell'incontro con le bambine a livello narrativo 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 originale<sup>250</sup>, 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 tolstoiano, 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 bambina<sup>251</sup> 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 sul funzionamento del processo di scrittura per Starnone e soprattutto sulla possibilità che esistano dei veri e propri *trigger* che l'autore non riesce a tenere lontano dal testo. È chiaro che il punto

---

<sup>250</sup> 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.

<sup>251</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 127: "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".

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, la letteratura di Starnone è una letteratura di relazioni in cui quella più importante è la relazione 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. I ricordi di infanzia del protagonista possono, con buona pace di chi si ossessiona sulla corrispondenza tra scritto e vissuto, essere considerati veri. L'uso che si fa di certi ricordi, 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; penso ad esempio che alcune delle immagini dei romanzi provengano direttamente da diari, quaderni, lettere, materiale che prima di essere letteratura definirei 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 imprevista, 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). L'erotismo 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 chiedeva



da tempo. Sulla bambina di Milano, che è stata la prima costante macroscopica di cui mi sono accorta, trovo che ci sia da dire ben 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. Anche sulla centralità che ha la bambina nell'ultimo romanzo ho qualche dubbio, dovuto al fatto che la messa in evidenza del personaggio è dovuta principalmente al titolo e non al contenuto effettivo del libro. La bambina sarebbe dovuta rimanere laterale e necessaria come la bambina di Tolstoj, lasciare lo spazio al protagonista di non realizzarsi nella storia. Mi pare che l'ultimo romanzo, con questo titolo-killer, abbia letteralmente esaurito la potenza narrativa del personaggio, svelandone l'importanza per il protagonista e aprendo la strada per l'elaborazione di un possibile trauma 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.

## 4. 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».<sup>252</sup>

Scrivono Francesco Orlando nel 1966 che da tempo l'infanzia non figura più in letteratura come semplice tema, ma in quanto presupposto primario<sup>253</sup> 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<sup>254</sup>; lo studio di Orlando, che si appoggia su una

---

<sup>252</sup> 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](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)

<sup>253</sup> F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Liviana, Padova, 1966, p. 3

<sup>254</sup> Ivi, p. 3

campionatura di testi<sup>255</sup>, individua come segnale di fine dell'età infantile "le prime apparizioni nel racconto autobiografico d'un desiderio o d'una esperienza sentimentale-sessuale". Esiste una gerarchia di ricordi in Starnone? Tenderei a dire no, perché il genere non è memorialistico: 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... o forse sì? Non sono sicura che pur trattandosi di memorialistica contro *fiction* non ci sia una selezione a priori di cosa raccontare, posto che nel catalogo personale dei ricordi di ogni persona non si ha a disposizione un accurato repertorio di tutte le memorie. Quindi qual è la differenza? Che Starnone, quando ha un *nocciolo* di ricordo reale può aggiungerci la *polpa*, cioè la *fiction*. Nel capitolo precedente è stato presentato un catalogo di elementi intertestuali che costituiscono un vero e proprio repertorio di immagini che fa da base per la 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 il periodo dell'infanzia. In questo capitolo, invece, 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, esplorando anche la possibilità di utilizzare la categoria del romanzo di formazione per interpretare

---

<sup>255</sup> Orlando viene riportato come esempio migliore per quanto riguarda il trattamento del ricordo d'infanzia, ma bisogna tenere presente che il genere a cui fa riferimento è la memorialistica e non la fiction.

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 ed 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.

#### 4.1. Lo sguardo all'infanzia

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*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Lessico familiare*, 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, libri in cui, insomma, l'infanzia non è solo un periodo transitorio a livello narrativo, ma contagia struttura e retorica di tutta la costruzione testuale.

Un altro obiettivo se volessimo costruire un corpus ispirato al trattamento riservato all'infanzia nei romanzi di Starnone, sarebbe quello di escludere preliminarmente tutti i romanzi in cui la presenza dei bambini e delle loro esperienze risulti come manifestazione di un certo tipo di letteratura *engagée*, il cui obiettivo – dichiarato o meno – è quello di denunciare una disparità sociale, la presenza di un trauma collettivo, l'eredità traumatica degli anni di formazione. I prolifici studi che attualmente esistono sul trauma e sulla sua elaborazione, che muovono prevalentemente verso il trauma dell'Olocausto, i traumi dei colonialismi e il trauma delle migrazioni – ma recentemente anche traumi rispetto alle identità di genere e a tutti i temi civili attualmente hot topic sui social (black lives matter, omobitransfobia oltre a tutte le iniziative pensate per i coming out collettivi su neurodivergenze e malattie croniche), di certo temi cari più a Millennials e GenZ che non alla generazione X e quella dei Babyboomers, si allontanano senza soluzione dal tipo di letteratura di Starnone e di quanti altri interpretino l'opera letteraria come lui.

Oltre alle opere di stampo più o meno 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 infantile<sup>256</sup>, 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 parodia<sup>257</sup>. Chiude i pensieri sull'infanzia una riflessione che servirà soprattutto per il prossimo capitolo, quello su Napoli, e che è un primo passo per spiegare il rapporto indissolubile che Starnone crea rispetto a 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 ritorno.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> 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. *Quel che ho visto, udito, appreso*, edizione kindle.

<sup>257</sup> 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. *Ivi*.

<sup>258</sup> *Ivi*.

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 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, adulti lontani e bambini lasciati da soli a vedersela con la propria rappresentazione del mondo, 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 a livello dantesco, che portano via i sensi.

Operazione preliminare è chiaramente definire l'estensione di questo periodo e imbastire una definizione coerente con le opere del corpus. L'inizio dell'infanzia coincide con i primi ricordi, ma perlopiù si addensa attorno ad avvenimenti che accadono quando i bambini hanno tra i 7 e i 9 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<sup>259</sup>. Il punto di interruzione

---

<sup>259</sup> È stato recentemente pubblicato uno studio sulla rivista *JNeurosci* in cui attraverso uno studio sulle risonanze magnetiche ha individuato 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.

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 Federì 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"<sup>260</sup> 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, in ultimo, tra la percezione del napoletano come significato e non può come suono. L'anno è il 1954, che coincide in *Via Gemito* con il momento in cui Mimì ha quindi 11 anni e dalla finestra vede dei ragazzi scrivere con il gesso su una saracinesca la

---

<sup>260</sup> *Via Gemito*, pp. 304-305.



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, 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 di Mimì cambia e lo fa molto rapidamente, mettendo definitivamente fine all'infanzia del bambino<sup>261</sup> che coincide con l'esordio della malattia di Rusiné, la prima comunione e si esaurisce con l'innamoramento per Nunzia, mentre a posteriori 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."<sup>262</sup>

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 azione<sup>263</sup> 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

---

<sup>261</sup> 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. *Ibidem*.

<sup>262</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 128

<sup>263</sup> Moretti riferisce: il mercante, il pastore, la madre.

poteva quindi svolgere una funzione particolare nell'organizzazione del racconto"<sup>264</sup>. Ma dall'avvicinamento alla realtà, e quindi a una narrazione della quotidianità, subentra il problema dell'inserzione di elementi tipicamente romanzeschi in contraddizione apparente 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<sup>265</sup>. 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<sup>266</sup>. 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 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

---

<sup>264</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, p. 18.

<sup>265</sup> 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.

<sup>266</sup> F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, p. 24.

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 contemporaneamente<sup>267</sup> 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'io<sup>268</sup>, né riesce a inserirsi in questo discorso il futuro della scrittura – che sarà, però, l'argomento principale dell'ultimo capitolo di questo lavoro. 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 superata<sup>269</sup> o

---

<sup>267</sup> *Spavento*, p. 76: 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, sgomento, 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.

<sup>268</sup> *Confidenza*, p.104: "con Teresa dovevo stare sempre sul chi vive, c'era il pericolo che intervenisse e mandasse in rovina ogni cosa".

<sup>269</sup> 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 1o maggio"; "La mattina del 28 aprile 1945 (o se si vuole del 1o maggio)"; "Sicché adesso, la sera del 28 aprile o del 1o maggio 1945".

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 pubertà<sup>270</sup>, che resta da identificare dove si collochino. L'infanzia per i personaggi di Starnone sembra finire un po' prima degli 11-12 anni e questo, come si deduce da alcuni scritti può essere dovuto a diversi fattori, identificati spesso nella perdita di una persona (la mamma, la bambina di Milano), nel cambio di grado di scuola, nell'abbandono del dialetto come lingua principale per gli scambi e soprattutto per la presa di coscienza sul proprio desiderio sessuale.

Prima di inserire la narrazione dell'infanzia per Starnone nel catalogo delle narrazioni del trauma, bisogna definire quali siano gli eventi ipoteticamente traumatici di cui la scrittura rappresenterebbe un'elaborazione più o meno consapevole. La ricostruzione della storia traumatica non si basa però su un'adesione verificata o verificabile tra io-reale e io-letterario, ma prende il via da una ricostruzione ottenuta a posteriori unendo i frammenti presenti nei diversi romanzi. Se questa ricostruzione non restituisce un io-reale, ma un io frutto di un agglomerato di microesperienze simili tra loro, l'obiettivo di catalogazione può ugualmente dirsi soddisfatto. Il primo elemento da inserire in elenco è senz'altro la figura ingombrante di Federì, responsabile di azioni violente

---

<sup>270</sup> È stato recentemente pubblicato uno studio sulla rivista JNeurosci in cui attraverso uno studio sulle risonanze magnetiche ha individuato 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.

contro Rusinè mosse in prima istanza dalla sua folle gelosia nei confronti della donna. Collegata alla figura del padre c'è chiaramente quella della madre, prima vittima di violenza domestica e poi morte prematura che ossessionerà il figlio per tutto il corso della sua vita. Secondo questo rasoio di Occam che vuole semplificare e ridurre le esperienze rilevanti della vita di Mimì a traumi, come nota Parul Sehgal in un articolo comparso sul *New Yorker*<sup>271</sup> il trauma come espediente narrativo avrebbe come unico merito quello di appiattare le narrazioni e presentare personaggi stereotipati, che mi pare sia quasi l'esatto opposto di quanto succeda ai personaggi di Starnone, che sono sì simili tra loro, ma mai stereotipati, nel senso che il ruolo non prevale mai sull'identità.

Quando Orlando scrive il suo saggio giovanile su Rousseau, sono due le 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 ben notate e analizzate da Zinato nel suo articolo su infanzia e letteratura del secondo novecento, in cui l'autore sottolinea che, per esempio, l'infanzia compare nell'ultima parte della *Coscienza di Zeno* sotto forma di "materiale onirico"<sup>272</sup> e nei sogni predomina lo "sguardo dal basso". Le strategie attraverso cui il narratore realizza il racconto di infanzia prevedono quindi una modalità in

---

<sup>271</sup> <https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/03/the-case-against-the-trauma-plot>

<sup>272</sup> *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*, a cura di S. Brugnolo, Pisa, Pacini, 2012, pp. 97–113.

simultanea (lo sguardo dal basso<sup>273</sup>) 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 si potrebbe azzardare freudiano di

---

<sup>273</sup> Esempio magistrale di sguardo dal basso è *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti a cui si può aggiungere l'omonima trasposizione cinematografica

gestire il racconto, farebbe in modo di saldare l'io presente all'io passato, cioè a una prosecuzione dell'impressione di un sentimento che ricostruisce lo strappo tra infanzia e maturità. Quindi, riprendo le categorie conscio/incoscio, il vero – inteso come autentico – non è mai controllabile e sopraggiunge travolgendo l'io, mentre il conscio non solo è controllabile ma va anche circoscritto, contenuto, ridimensionato per evitare che l'impressione originaria fagociti il narratore e gli impedisca la rielaborazione dell'esperienza.

### 4.3. Bambini che non sono "io"

Con i bambini che non sono "io" si intendono tutte le figure infantili che compaiono nel corpus e che non corrispondono né alla voce narrante né a figure coetanee; mi riferisco cioè a infanzie altre, che si verificano lontano in termini di tempo dall'infanzia del protagonista; la condizione necessaria, cioè, è che appartengano a due generazioni diverse. L'importanza di soffermarsi anche su queste figure più lontane dal protagonista è dovuta al fatto che il trattamento narrativo riservato alle figure infantili non protagoniste è sempre radicalmente diverso dal trattamento dedicato invece ai bambini satelliti dell'io. Sembra, cioè, che conti un solo tipo di infanzia, che anzi la storia genealogica dei protagonisti si esaurisca nel rapporto padre-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; si può pensare che mano a mano che nello scrittore si delineino 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 sofferenze<sup>274</sup>: “Ah, lei è quel tale che ha abbandonato i tre figli”<sup>275</sup>; 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 colpa<sup>276</sup>, ma questa consapevolezza non impedisce al protagonista di usare i figli come copertura per i tradimenti<sup>277</sup>. Altrove, invece, viene spesso sottolineato come tra genitori e figli resti un senso incolmabile di profonda estraneità, quasi come a dire che l’unica persona che si può usare per parlare di infanzia sia solo la prima. 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 estraneità tra genitori e figli si ritrova anche nel secondo racconto di *Lacci*, nell’episodio da cui il libro prende il titolo<sup>278</sup>. Mariella, invece, deuteragonista di *Autobiografia*, prende le distanze dal figlio malato

---

<sup>274</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle: “I figli – mormorai – oltre a rifarci nel corpo, rifanno le ragioni della nostra sofferenza”.

<sup>275</sup> *Ivi*.

<sup>276</sup> *Ivi*: “Mi sentivo oppresso dalla diagnosi di Lotto e dai sensi di colpa nei confronti di Michela”.

<sup>277</sup> *Ivi*: “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’e tre. Li avevo trascinati per la città a mo’ di copertura, una falsa identità”.

<sup>278</sup> *Lacci*, edizione kindle: “Ma non erano semplicemente diversi: mi sembrarono sconosciuti che mi guardavano come uno sconosciuto”.



ammettendo che durante la malattia di lui e dopo la sua morte, la vita erotica della madre non ne abbia risentito, anzi, la ricerca del piacere è diventata un'azione di rivalsa<sup>279</sup>. 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 protagonista<sup>280</sup> presentano delle similarità tra le due voci, ma soprattutto, delle divergenze: in *Lacci* a parlare è Anna, la primogenita del protagonista e il capitolo (libro<sup>281</sup>) si apre così:

(1) “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”<sup>282</sup>.

---

<sup>279</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 99: “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”.

<sup>280</sup> Uso il singolare, ma per quanto riguarda *Lacci* bisogna parlare al plurale, i figli sono di Aldo e Vanda.

<sup>281</sup> *Lacci* è diviso in tre *libri*.

<sup>282</sup> *Lacci*, edizione kindle.

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

(2) 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.<sup>283</sup>

Analizzando i due differenti attacchi si nota immediatamente che il primo parte con un ricordo la cui narrazione inizia con un passato remoto che poco dopo si trasforma in un presente; nel secondo, invece, chi parla si dimostra subito come la risultante di qualcosa – la somma di un certo tipo di carattere, educazione e mestiere. In (1) chi parla è ancora, sicuramente, legato a uno specifico trauma di infanzia, mentre in (2) 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 starnonianiani che utilizzano l'infanzia come primo espediente narrativo, esempi lampanti ne sono *Via Gemito* e *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*:

---

<sup>283</sup> *Confidenza*, p. 107.

(3) 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 obiettao piú 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.<sup>284</sup>

(4) 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 piú 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<sup>285</sup>.

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 prevalentemente traumi (e infatti: la violenza domestica di *Via Gemito*, l'incontro con il padre dopo anni in *Lacci*) che imprimono un andamento distaccato e crudo a tutta la scrittura che segue. L'impronta infantile che Starnone riesce a dare al racconto prosegue nelle

---

<sup>284</sup> *Via Gemito*, p.11.

<sup>285</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 3.

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 per *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, riguardi sempre una prima persona singolare. 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 Gambià* 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 racchiudere 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.<sup>286</sup>

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 p. xxx), che immediatamente diventa una terza impersonale, (Si mangiò, si bevve, si rise. Si rise veramente tanto) 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.

---

<sup>286</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 136.

#### 4.4. Bambini che sono io

Se da una parte l'unica esperienza possibile e allo stesso tempo autentica è quella che l'io compie negli anni dell'infanzia, è anche vero che la narrazione non avviene mai in presa diretta e che la ricostruzione degli eventi avviene interrogando il bambino interno del narratore, da cui non si pretende, però, accuratezza né cronologia. 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 della mente a 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 no<sup>287</sup>. È già stata nominata la data sibillina "28 aprile o 1° maggio" a cui ora possono essere aggiunte 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», «1o 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 Mimì e quello presumibilmente falso di Federì, 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

---

<sup>287</sup> *Labilità*, p. 54: "Nemmeno le figurine, del resto, avrebbero dovuto esserci, erano come tante altre cose una memoria incerta dell'infanzia".

conti con le falle della memoria<sup>288</sup>. Il passaggio, perciò, dal piano del reale a quello finzionale è fisiologico e necessario per restituire un racconto coerente: l'infanzia diventa, così, 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.”<sup>289</sup>

Delle varie tensioni che tendono 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, e come se la possibilità di comprendere le ragioni dell'infanzia fosse limitata alla partecipazione. L'infanzia, quindi, è un'esperienza assolutamente personale che non può che essere raccontata in prima persona e a posteriori.

---

<sup>288</sup> Ne ebbi così orrore che mi ritrassi. O forse non mi alzai nemmeno dal letto. Forse me lo impedì mia nonna.

<sup>289</sup> *Via Gemito*, p. 12

## 4.5. La figurina di Boniperti

Il romanzo *Labilità* si presta molto bene per introdurre l'io narrante che inserisce nel romanzo il racconto intenzionale di un fatto di infanzia. A una modalità inizialmente conscia, seguono chiaramente 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, 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, ma tra questo e il capitolo finale 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 indubbiamente 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 e la scrittura di storie in particolare 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'infanzia<sup>290</sup>. La vocazione al racconto sarebbe quindi un *escamotage* per dilatare oltre ogni limite un

---

<sup>290</sup> Stavo cercando di credere che la mia vocazione di scrittore fosse adulta, non un modo per far durare l'infanzia oltre ogni limite naturale. *Labilità*, p. 196.



periodo ormai andato esaurito, ma 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.<sup>291</sup>

Un veloce riconoscimento sensoriale, qui tattile, riporta immediatamente il narratore all'esattezza di un ricordo specifico "le riconobbero subito, erano quarantaquattro)2". Dopo l'impressione segue l'intenzione del racconto e il depotenziamento del ricordo, 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

---

<sup>291</sup> *Labilità*, p. 54.

esterne, sacralizzando, quindi, il momento della rievocazione. In *Labilità* è particolarmente evidente come l'attività di rievocazione e scrittura sia estremamente privata e personale e fa 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.”<sup>292</sup>

“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?”<sup>293</sup>

Ecco che ancora una volta il discorso che cerca di farsi preciso se non addirittura scientifico si depotenzia; intenzione certa a cui segue impressione vaga, uno sfumare di contorni dei concetti come se

---

<sup>292</sup> *Labilità*, p. 55.

<sup>293</sup> *Labilità*, p. 91.

l' indefinito fosse una protezione dalla conoscenza, rifiutarsi cioè di fare una ricerca per trovare effettivamente una risposta, affannarsi per avere soluzioni che non si vogliono vedere:

“E soprattutto: 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?”<sup>294</sup>

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 fosse prevalentemente composto da concetti appresi o sperimentati entro l'adolescenza più che essere un procedimento psicanalitico successivo di autoanalisi e autorappresentazione (“Mi era parso fosse l'unico modo possibile di percepire la realtà e di raccontarla<sup>295</sup>). A livello letterario è proprio in *Labilità* che si costruisce il discorso metapoetico di Starnone; la narrazione del passato è il motore della scrittura, la scrittura si fonda su quelle che dal principio del capitolo sono state definite “visioni”:

---

<sup>294</sup> *Ibidem*.

<sup>295</sup> *Labilità*, p. 66: “se dall'infanzia a oggi il tempo della ricezione vivida e senza filtri non fosse mai tramontato”.

“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.”<sup>296</sup>

Ancora una volta, ennesima conferma, anche qui all’intenzione della scrittura si associa l’esattezza del piano per la rappresentazione (schemi, elenchi, appunti), salvo poi 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.

#### 4.6. Il racconto fondativo

Raccontare l’infanzia non è solo una questione privata che riguarda solo 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; i rapporti che sono coinvolti in questo scambio non sono solo romantico-erotici ma comprendono anche quelli tra membri della stessa famiglia, o persino amici. Un concetto banale come quello della condivisione come attività basilare per la costruzione della fiducia tra gli esseri umani, in Starnone viene declinato in termini molto più specifici e netti: il racconto in

---

<sup>296</sup> *Labilità*, p. 78.

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 incarna alcune delle qualità di Mimì bambino, la scena è quella del racconto di una bugia alla maestra per giustificare il ritardo del padre che 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. La condivisione del racconto della bugia viene, una volta tornati a casa, riferita la storiella a Cristina, la madre di Matilde chiude la vicenda in modo netto: “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” definendo però il fallimento dell’operazione di costruzione di empatia. La rilevanza dell’episodio è programmatica rispetto all’evoluzione della narrativa 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 odo-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 amato<sup>297</sup>; sempre in *Denti* si evidenzia come il racconto della propria infanzia sia sempre 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 – seguitare a raccontarle gli incubi della mia infanzia in serata, con comodo? Anche a lei sarebbe piaciuto dirmi della sua mamma e di papà. O

---

<sup>297</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle: Quante cose sapeva di me, quante gliene avevo raccontate che non avevo mai detto nemmeno a me stesso. Certe donne sanno estrarci tutto dal petto e dalla memoria.

pensavo di avere solo io un passato, angosce, desideri, racconti? Ne aveva anche lei".<sup>298</sup>

In *Denti* mentre la relazione tra il protagonista e la compagna sembra tra l'univoco e l'ambiguo, rimane presente (probabilmente per ragioni più biografiche che stilistiche) 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 sul tentativo dell'io narrante di ispirare nell'altro un senso di fiducia piuttosto che di timore e paura<sup>299</sup>, passa attraverso la condivisione di un ricordo di infanzia:

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."<sup>300</sup>

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 Federì su suo figlio, che pur avendo come obiettivo quello di suscitare ammirazione, si risolvono però in una reazione più complessa<sup>301</sup>. *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,

---

<sup>298</sup> *Ivi*.

<sup>299</sup> 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.

<sup>300</sup> *Ivi*.

<sup>301</sup> *Via Gemito*, p. 13: "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".

dimostrerò di assomigliare<sup>302</sup>. È anche uno dei pochi momenti in cui la narrazione dell'infanzia si realizza attraverso il famoso sguardo dal basso orlandiano<sup>303</sup> e allo stesso tempo si assiste a un rifiuto quasi in blocco del racconto come azione fondativa di relazione – di nuovo tra Federì e Mimì<sup>304</sup>. Il rifiuto del racconto, che 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.

---

<sup>302</sup> *Via Gemito*, p. 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".

<sup>303</sup> *Via Gemito*, p. 35: "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".

<sup>304</sup> *Via Gemito*, p. 44: "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 bevevano, 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".



Serviva a stabilire una distanza. Ad attutire la voglia di omicidio.<sup>305</sup>

Proprio da Federì 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 di Federì serve a più scopi: incantare 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. "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".
- b. "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 è manifestata principalmente come modalità di affermazione dell'io (si tornerà su questo argomento con l'obiettivo di esaurirlo nel capitolo conclusivo), 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 non casuale) linguistico appartenente al periodo dell'infanzia che si realizza su due diversi livelli, uno più specificamente linguistico e un altro, invece, tematico. Il ricorso a una lingua, anzi, a un modo di trattare la lingua

---

<sup>305</sup> *Via Gemito*, p. 112.

d'origine, per Ari e in generale per tutti i protagonisti di Starnone, rappresenta principalmente 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, innesca 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».<sup>306</sup>

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 in generale e sul racconto dell'infanzia in particolare e il racconto è sia impalcatura dell'intimità tra due persone, sia modo per sedurre l'altro. 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 prerogativa dei protagonisti: nell'opera ibrida *Fare scene*, è stranamente l'io narrante il destinatario di uno dei racconti d'infanzia. La relazione si instaura con gli stessi principi di intimità già esposti, 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

---

<sup>306</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, pp. 103-104.

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 l'importanza del periodo in ottica relazionale: 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. Questo conferma, su più piani, che l'infanzia non è un tema, ma una struttura narrativa.

Per tornare da dove si era partiti in questo capitolo, l'esperienza dell'infanzia per i protagonisti di Starnone è, dunque, qualcosa che può essere raccontato esclusivamente in prima persona; la risultante è un'esperienza che chiede di essere vissuta con il massimo coinvolgimento emotivo. 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, anzi) e nessuno dei bambini, visto da fuori, assomiglia ai bambini in prima persona che compaiono via via.

Per esempio, le due gemelle figlie di Gambià 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?<sup>307</sup>

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.<sup>308</sup>

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

---

<sup>307</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 139.

<sup>308</sup> *Ivi*, pp. 140-141.

lingua di interpretazione si parla in maniera approfondita nel capitolo sul Napoli, ma in questa sede è bene enucleare alcuni punti salienti che riguardano la trasmissione dei ricordi.

In *Via Gemito* a una presenza paterna ingombrante e violenta, quella di Federì, si accompagna il commento puntuale del narratore all'unica infanzia raccontata per interposta persona. La presenza dell'infanzia di Federì 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 metanarrativi, *relata refero* da parte del protagonista che non contengono mai dati ma solo metadati. Che questa sia norma e non eccezione lo dimostra la quantità di occasioni in cui il racconto di Federì viene riportato:

“Perché era un uomo fondamentalmente 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.”<sup>309</sup>

“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.”<sup>310</sup>

“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

---

<sup>309</sup> *Via Gemito*, p. 27.

<sup>310</sup> *Ivi*, p. 178.

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.”<sup>311</sup>

“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».”<sup>312</sup>

“«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.”<sup>313</sup>

“Mio padre intanto parlava e parlava: la sua infanzia, la sua adolescenza, le ragazze, le donne, suo padre, i pittori nemici.”<sup>314</sup>

In nessuna di queste citazioni esiste un contenuto reale del ricordo di Federì, 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 contenitori enormi di significati apparentemente vuoti. Sembra che i racconti dell'infanzia di Federì 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. Se è vero che *Via Gemito* è un romanzo familiare, se è vero che chi narra usando la prima persona fa essenzialmente parte della storia

---

<sup>311</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 236.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 237.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 274.

raccontata, ci sarebbe da notare che l'oggetto della narrazione è Federì, 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 Federì 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 Federì quanto il narratore in un'unica linea genealogica, 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 Federì è quindi l'unico che patisce non solo il prezzo dell'indescrivibilità intrinseca dell'età infantile, ma anche l'intrasmissibilità dell'esperienza; in questo senso Federì è un protagonista che non può parlare della sua infanzia in prima persona – il primo e ultimo personaggio a cui tocca questa (misera) sorte. Se si usa questo discrimine, cioè lo spazio dato dall'autore alla prima persona che racconta l'infanzia, allora esistono due categorie 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, dei bambini-oggetto e mai soggetto. Federì, che gode della fortuna di essere stato il primo vero gigantesco personaggio di Starnone, rappresenta l'eccezione perfetta alla suddivisione effettivamente netta tra bambini-oggetto e bambini-soggetto.



È interessante che dal di fuori non esista mai alcun 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'e 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.<sup>315</sup>

I figli trascinati<sup>316</sup> sono una figura che ben rappresenta l'atteggiamento ambivalente: al massimo rispetto per l'esperienza personale corrisponde l'esatto opposto nel rapporto con i bambini (senza, cioè, nessun rispetto per l'infanzia<sup>317</sup>). Bambini e adulti non comunicano; l'unico momento in cui la comunicazione riesce ad andare oltre al racconto della propria infanzia usata con un preciso fine – come è il caso di Federì: “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'accenno intuito di un'ostilità, il lampo

---

<sup>315</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

<sup>316</sup> Tutte le prime persone che parlano di infanzia sono vittime; nessuna infanzia raccontata in terza persona può esserlo – approfondire.

<sup>317</sup> Fuori da *Denti*, il rispetto per l'infanzia manca quasi a tutti i personaggi adulti di Starnone.

di avversione che poteva aver colto in un mio sguardo.”<sup>318</sup> – altrimenti non compaiono occasioni in cui compaia il racconto dell’infanzia altrui. Tra l’infanzia vissuta e l’infanzia osservata resta un vuoto, una distanza che non può essere coperta in nessun modo, neanche facendo ricorso alle parole del dialetto.

L’infanzia assume un significato molto più importante di quanto non sembri, soprattutto per l’immaginario erotico dei protagonisti e per il confronto con la pulsione di morte. In effetti l’infanzia non 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 Gambià*, 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 Gambià* 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.<sup>319</sup>

---

<sup>318</sup> *Via Gemito*, p. 230.

<sup>319</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, p. 136.

A posteriori e esattamente rispetto all'esperienza, Ari 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 netto di Ari: "Allora escludo che sapessi cosa fosse il rammarico". L'infanzia viene completata durante l'età adulta ed è difficile capire se il protagonista si senta in un certo modo 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 imprima nella memoria dei bambini così come appare e che solo successivamente venga riempita di un significato adulto. Il mancato rammarico è una spia di un atteggiamento ambiguo riguardo al ricordo dell'esperienza. Posto che l'infanzia sia una fase necessaria attraverso cui passare per formarsi come adulti, posto anche 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 sembrerebbe quella più logica, 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 e non il mezzo grazie al quale si arrivi altrove 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*<sup>320</sup>) per contestualizzarsi e geolocalizzarsi all'interno del proprio mondo affettivo<sup>321</sup>:

“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.”<sup>322</sup>

E come riconosce bene Vanda, il trauma 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.<sup>323</sup>

---

<sup>320</sup> *Labilità*, p. 184.

<sup>321</sup> La madeleine proustiana per Starnone ha la forma di una graffa napoletana. Sempre in *Labilità* (p. 183): “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”.

<sup>322</sup> *Lacci*, edizione kindle.

<sup>323</sup> *Ivi*.

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.<sup>324</sup>

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 lì nel ruolo di tua fidanzata mi hai sposata.<sup>325</sup>

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 di Aristide Gambia*:

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

---

<sup>324</sup> *Ivi*.

<sup>325</sup> *Ivi*.

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 piú 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<sup>326</sup>.

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, parti del corpo e azioni che sembra non possano esistere in italiano, 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 *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

---

<sup>326</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, p. 377.

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.<sup>327</sup>

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. Quindi il napoletano è la lingua dell'infanzia, che fa coincidere il dialetto 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 di Aristide Gambià* 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 dialetto, anzi, nel caso di Starnone, il napoletano, non è mai una lingua utile a comunicare oltre la sfera affettiva. 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

---

<sup>327</sup> F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, 1992, p. 43.

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 effettivamente, la rinuncia volontaria alla lingua domestica, è funzionale alla costruzione dell'identità del personaggio, salvo poi essere recuperata per una parte di costruzione 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'inizio dell'università, il distacco si manifesta nella rinuncia del dialetto e nell'adozione definitiva di un italiano pulito come forma di realizzazione intellettuale). L'occasione di ricostruire un patrimonio linguistico di cui non si è più padroni coincide con 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 non è mai un recupero del presente (napoletano, giovane, genuino), ma anzi 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. Il napoletano, insomma, non è tanto una lingua, quanto un contenitore di significati. 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) non ha come scopo la mimesi del parlato, ma la trasmissione di un messaggio sociologico-culturale. Il dialetto sulla pagina non garantisce a chi legge di avere di fronte la realtà così com'è, anzi, è spia che la rappresentazione porti con sé ben più di quanto visibile, e che trasmetta un patrimonio affettivo generazione dopo generazione – arrivando a essere impossibile da registrare, soprattutto attraverso la scrittura.



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 scummigliarsi. 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 vocìo 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.<sup>328</sup>

Tutti i romanzi di Starnone, e parzialmente anche il materiale non classificabile come romanzo nel senso proprio del termine, 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

---

<sup>328</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, pp. 116-117

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 o di chi non interviene nelle vite degli adulti. 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 innocenti<sup>329</sup>. È proprio riguardo l'uso della parola *innocenza* che sarebbe bene approfondire. La parola, assente da *Scherzetto* e *Lacci*<sup>330</sup>, 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

---

<sup>329</sup> "Mi infastidiva sempre di più essere un bambino, ma non riuscivo a smettere" in *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 33. Numerosi i bambini che abitano la letteratura italiana, pochi paragonabili a quelli starnoniani. Sicuramente i bambini messi su pagina da Ferrante sono vicini per indole e 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.

<sup>330</sup> Unica eccezione: "incontri innocenti" (*Lacci*, edizione kindle)

idee della maturità. La scoperta lo lascia sgomento<sup>331</sup>. Dopo aver identificato e analizzato le figure e i rapporti legati al tema eterno dell'infanzia, risulta un'evoluzione nel processo di scrittura di Starnone, che 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. In conclusione di questo capitolo è urgente domandarsi se l'infanzia intesa sia come strategia narrativa che come categoria interpretativa sia per Starnone una questione sociale o piuttosto personale. Mi spiego: il battere continuo del ricordo sui tessuti narrativi e la propensione all'analessi sono un risultato di un'inclinazione squisitamente personale, oppure questa è la manifestazione sociale di un certo tipo di figura che interpreta il mondo e la vita in base a dettami sociali più che a istanze personali? La risposta a questa domanda non è chiaramente definitiva e apre più problemi di

---

<sup>331</sup> *Quel che ho visto, udito, appreso*, edizione kindle: "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?"

quanti non ne risolva. 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 soprattutto l'argomento del capitolo che seguirà, 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 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.

Per riprendere le parole del saggio di Agamben *Infanzia e storia*, "infanzia e linguaggio sembrano così rimandare l'una all'altro in un circolo in cui l'infanzia è l'origine del linguaggio e il linguaggio l'origine dell'infanzia" non si può completare un discorso sull'infanzia senza farne uno parallelo sulla lingua, nel caso specifico sul napoletano. È in quest'ottica di giustapposizione di argomenti e complementarità dei temi che si apre il capitolo successivo.

## 5. Lingua

Napoli sai com'è, questo è un brutto posto<sup>332</sup>

Prendendo come riferimento contemporaneo il volume di Segre del 1991, *Intrecci di voci*, non sono mancati studi sulla relazione italiano-dialetto nella narrativa in generale e sul filone ormai “di genere” che riguarda nello specifico il napoletano e la letteratura che gli viene scritta intorno. Il tema, antico e classico che riguarda studi interdisciplinari che coinvolgono linguistica, storia della lingua, filologia e non in ultimo italianistica e critica letteraria, a cui si aggiungono approcci più moderni nell’ottica contrastiva tipica delle letterature comparate. A livello italiano si contano numerosi scrittori che hanno costruito romanzi e identità sull’utilizzo del dialetto come materia prima ancora della narrazione, solo quelli nominati da Starnone nei suoi scritti sono Meneghello, Rea, De Silva, Saviano. Mentre di De Silva nell’introduzione firmata per la riedizione di *Certi bambini* Starnone dichiara che lo scrittore con le sue soluzioni può considerarsi un pioniere della napoletanità infantile, precedente di vari anni rispetto a *Gomorra* e a tutto ciò che *Gomorra* ha avviato rispetto al trattamento del napoletano in letteratura, discorso assolutamente diverso va fatto per Meneghello in quanto autore di *Libera nos a Malo*, che si può ipotizzare sia uno dei modelli più sentiti da Starnone per l’argomento dialetto e per l’intersezione tra dialetto e infanzia. *Libera nos a Malo* esce

---

<sup>332</sup> *Lacci*, p. 10.

nel 1963 per Feltrinelli; già dalla prima edizione il testo è accompagnato da una serie di *Appendici* e da una nota al testo firmata dall'autore in cui si chiarisce la posizione rispetto alla sua personale questione linguistica:

Questo libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive; sono ragguagli di uno da Malo a quegli italiani che volessero sentirli; e sono scritti, per forza, in italiano. Non mi sono proposto però né di tradurre né di riprodurre il dialetto; invece ho trasportato dal dialetto alla lingua qualche forma e costruito là dove mi pareva necessario, e sempre col criterio che questi miei "trasporti" nel loro contesto dovessero riuscire comprensibili al lettore italiano.<sup>333</sup>

Ci sono pochi ma densissimi punti che vengono trattati: l'oralità intrinseca del dialetto; la necessità editoriale di una lingua per molti e non per pochi; la natura dell'operazione di riuso del dialetto nel romanzo, lontana da una traduzione, ma assolutamente simile a un trasporto. La specificazione che viene fatta, da Malo all'Italia, in termini contemporanei suona come un messaggio dalla periferia al centro, in una lingua che è strumento esclusivo di una comunità ridottissima. Il discorso relativo ai commenti metalinguistici è stato affrontato da Matt nel suo importantissimo saggio *Forme della narrativa italiana contemporanea*, in cui riconosce che la pratica della spiegazione metalinguistica coincide spesso con uno spiccato espressivismo dell'autore<sup>334</sup> (inserendo in questo filone nomi come Gadda, Bufalino, Meneghello, Bianciardi, Landolfi, Mastronardi, Manganelli), come già notato da De Mauro, infatti, nell'introduzione al *Primo Tesoro della Lingua Italiana del Novecento* e come Ala Risku ribadisce in un articolo del 2017: "dove appare il dialetto, spesso appaiono anche commenti sul

---

<sup>333</sup> L. Meneghello, *Libera nos a Malo*, Bur, Milano, 2005, p. 11.

<sup>334</sup> L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Aprilia, 2014, p. 134.

dialetto; il che segnala non solo l'altissima consapevolezza della scelta di ricorrere al dialetto, ma anche la precisa volontà di sottolineare il contrasto tra le varietà linguistiche coinvolte". Per alcuni autori, il cui intervento metalinguistico risulta particolarmente importante, è il caso infatti dello studio di D'Achille del 2012 su *Caos Calmo* di Veronesi e *Il contagio* di Siti, a cui si aggiunge addirittura un'intera monografia su Camilleri<sup>335</sup> per non parlare dello spazio dedicato al dialetto-assente dei romanzi di Ferrante.

Ma con Starnone siamo effettivamente di fronte a una metalingua? Per rispondere a questa domanda bisogna tenere conto che sicuramente quella di Starnone è un'operazione diversa su più piani, innanzitutto perché l'istanza alla base di ogni racconto è sempre raccontare l'io e mai restituire al mondo la testimonianza di esistenza di una comunità, ma anche perché le avvertenze e appendici sul dialetto sono integrate nel testo narrativo, presentandosi come riflessioni estemporanee del narratore, e non isolate in un apparato paratestuale, come accade per esempio nel *Glossario finale* di *Ragazzi di vita* di Pasolini.

*Libera nos a Malo* è un testo perfettamente figlio del suo tempo, pioniere esso stesso di un genere ibrido che mutua dal saggio di settore modalità lontane dalla forma romanzesca, cioè il sistema di note pseudolinguistiche per la spiegazione di forme e varianti. Ora, bisogna tener presente che sia che si parli di Meneghello, sia che si parli di Starnone, Saviano, Camilleri, la varietà di dialetto che si ha di fronte è sempre una variante letteraria di lingue orali per definizione, anche per quanto riguarda opere sperimentali in cui la questione del dialetto viene calcata ulteriormente, come accade ad esempio in *Canale Mussolini* di Pennacchi.

---

<sup>335</sup> Santulli 2012

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane.

si sentiva che il dialetto dà accesso immediato e quasi automatico a una sfera della realtà che per qualche motivo gli adulti volevano mettere in parentesi.<sup>336</sup>

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia apprehended, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è sempre incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua.

Ma questo nocciolo di materia primordiale (sia nei nomi che in ogni altra parola) contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera prelogica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi follia.

La parola "dovere" in senso morale è sconosciuta al dialetto; c'è invece l'espressione "bisogna", nel senso in cui si dice che morire bisogna.

Anche la morfologia era a incastro: se abbiamo fatto la seconda guerra gérìmo soldà, se la prima gerìvimo. Della a finale della prima persona dell'imperfetto nel numero dei meno, si avvertiva la soavità arcaica specialmente nei diagrammi del dialetto corretto.

---

<sup>336</sup> *Libera nos a Malo*, p. 8.



Cercare di essere puri voleva dire cercare di vivere senza mai pensare al corpo delle bambine e delle donne, né in loro presenza, né in loro assenza. La parola “nuda” era potentemente calamitata (era una parola in lingua, in dialetto si usa nudo-nfante che vuol dire sprovvisto di vestiti, e quindi esposto a prendere un malanno; l’equivalente pratico del nudo cittadino sarebbe cavà-zò, che però non ha alcuna carica sessuale, oppure in camisa, che trovo poetico ma non eccitante); invece solo pensare volontariamente alla parola “nuda” era sentito come peccato contro il sesto comandamento; e pronunciarla a voce alta bastava spesso a scatenare l’orgasmo.<sup>337</sup>

Il tema è interessante: da una parte c’è l’esigenza di codificare una lingua che per la maggior parte della sua esistenza ha avuto l’oralità come mezzo prediletto di trasmissione, dall’altra c’è il problema della mimesi del dialetto e della funzione letteraria del plurilinguismo nell’opera letteraria. Non si darà qui conto degli studi che riguardano prevalentemente l’inclusione del dialetto nella varietà che si definisce come italiano letterario, ma si proverà piuttosto a stabilire in cosa consiste per Starnone la riproduzione del dialetto, della sua funzione letteraria e del peso specifico del napoletano rispetto all’identità dello scrittore e dei suoi personaggi. L’approccio, quindi, potrebbe definirsi sicuramente più narratologico che linguistico, intendendo il napoletano come un’esigenza narrativa, una strategia retorica senza la quale la costruzione del testo non si tiene.

Un discorso che volesse tenere il dialetto come centro della narrativa di Starnone, e se non come centro della narrativa almeno come fulcro identitario dello scrittore – nonostante sia stato nei fatti dimostrato che la prima fase del successo dello scrittore non derivi affatto dalla napoletanità intesa come tratto identitario, ma anzi, dalla funzione araldica che riveste

---

<sup>337</sup> *Ibidem.*

l'italiano standard e colto negli interventi sulla scuola, in cui il dialetto è visto come un tratto da trogloditi, deve contestualizzare il dialetto nella storia prima personale di Starnone e solo successivamente inserirla in un discorso sociolinguistico. Diciamo che la tensione tra la sociolinguistica e l'affettività in Starnone si risolve nello sbilanciamento totale verso quest'ultima, tanto da poter affermare che il napoletano è in questo caso una questione assolutamente personale, perché principalmente identitaria. È stato spiegato come per lo scrittore la presenza del dialetto sia stata una questione di famiglia, un filtro lessicale attraverso cui significare il mondo, e come il dialetto combaci con tempi e luoghi della vita di Starnone. L'esordio prepotente del dialetto nella narrativa di Starnone può essere fatto risalire all'anno di pubblicazione di *Via Gemito*, il 2000. Gli eventi notevoli della sua carriera fino a quel momento lo vedono scrittore di Napoli con un eloquio lontano dal napoletano, in cui il dialetto guadagna una posizione letteraria nutrendosi di sentimenti incontrollabili, primo fra tutti la rabbia. Nel 2000 inoltre Starnone ha da poco perso il padre, massimo esempio di quella napoletanità eccezionale in cui non esiste una soluzione di continuità tra il dialetto e l'italiano colto, continuità che gli permette per anni di vessare la moglie nei suoi attacchi di gelosia usando accanto agli insulti in dialetto, anche termini alti come *vanesia*. Nel capitolo precedente è stata evidenziata la concomitanza tra l'esordio nella narrativa dello scrittore del tema dell'infanzia e il ricorso più consapevole e meno timido al dialetto. Il legame che tiene insieme i due temi è, infatti, imprescindibile: l'infanzia non può essere rappresentata senza ricorrere al napoletano, ma se il napoletano non fa parte del repertorio linguistico dello scrittore – attraverso cui la sua identità si è andata strutturando negli anni – allora l'infanzia dell'io è sempre indicibile, e infatti dai romanzi precedenti a *Via Gemito* l'infanzia è trattata maggiormente come età altrui

e mai dello scrittore, riguardando principalmente alcuni dei “bambini che non sono io”. Dopo la morte del padre si ha traccia nella scrittura di qualcosa che probabilmente lo scrittore aveva sperimentato ben prima del 1997, cioè la riconciliazione personale con Napoli e la sua lingua. Per indagare sulla riconciliazione, occorre richiamare qui il tema dell’abbandono del dialetto come lingua di riferimento, che è stato detto, coincide con la fine dell’infanzia, e la percezione più o meno inconscia del dialetto come fonte di vergogna rispetto alle proprie origini. Perciò i tempi in cui bisogna ragionare rispetto alla dicotomia italiano-dialetto sono fondamentalmente due, uno relativo alla biografia e l’altro relativo alla scrittura. Sul momento esistenziale di presa di consapevolezza si è detto abbastanza nel capitolo precedente, demandando questa *agnitio* al passaggio tra infanzia e adolescenza, mentre sulle modalità dell’esordio del tratto napoletano in narrativa il discorso può rendersi indipendente dal dato relativo alla biografia giovanile dello scrittore.

Quella di Starnone è una cucitura trasversale tra dialetto e società: il napoletano non è solo mimesi e la ricostruzione della realtà non necessita dell’uso di una varietà regionale. È stato notato da Patricia Bianchi in tempi recenti nel suo articolo *La funzione del dialetto nella narrativa di autori campani contemporanei* che si può supporre che abbia preso consistenza la condivisione, all’interno del repertorio linguistico urbano, di una varietà di lingua sincronica, connotata per la forte mimesi delle commistioni e del bilinguismo della varietà parlata (pp. 267-268) che “Non si limita a una riproduzione del mistilinguismo in chiave meramente espressionista, ma sperimenta, a mio parere, una funzione innovativa nell’uso del dialetto come descrittore di un vissuto sociale complesso e mutante”. Gli autori di cui si occupa Bianchi sono Giuseppe Montesano, Antonio Franchini, Domenico Starnone, Erri De Luca, Valeria Parrella. Questi autori sono

differenti dalla “napoletaneria di maniera”, in cui il dialetto è esibito nel segno di una compiaciuta pseudoconciliazione sociale e di un pittoresco di maniera spinto all’estremizzazione e al sensazionalismo (p. 268).

Delle strutture che tengono insieme la narrativa di Starnone, il dialetto è quella che più di tutte esercita una pressione di accentrimento rispetto alla scrittura e la plasma in modo che la lingua ricordi la realtà, ma senza mai mimarla. Il discorso sulla lingua e sul compromesso stilistico in continua contrattazione deve tener presente un dato importantissimo che riguarda il rapporto dell’autore con la sua origine napoletana, di cui c’è già traccia nei racconti cosiddetti scolastici: non si è parlato diffusamente fino ad ora di questione del Mezzogiorno e Dopoguerra, ma non si può tralasciare riguardo alla questione linguistica che la formazione scolastica di un uomo nato nel 1943 avviene esattamente a partire dalla fine del conflitto mondiale e dura, in questo caso, fino alle contestazioni del Sessantotto. Significa che l’infanzia e l’adolescenza di Starnone trascorrono in un contesto storico-sociale in cui l’italiano è la lingua della scuola, delle istituzioni, della politica, mentre il napoletano è la lingua delle relazioni familiari, delle amicizie, dei primi amori. E come se la suddivisione tra i due ambiti di impiego delle due diverse lingue non fosse già netta e problematica, a questo bisogna aggiungere la percezione del dialetto come colpa, che scatena nello scrittore sentimenti di vergogna<sup>338</sup> per la propria origine sociale e geografica. È in *Ex Cattedra* che l’argomento viene affrontato per la prima volta, ma tocca lo scrittore solo dall’esterno: nel riconoscere con un malcelato sarcasmo la bravura e la superiorità sociale di certi suoi alunni – o, a seconda di come voglia intendersi, di un solo alunno “cumulativo” – identificati in Segarelli Matteo e Solofra Giusy,

---

<sup>338</sup> Solo se interrogato: Ho attraversato fasi in cui mi vergognavo dei parenti che avevo, della loro collocazione sociale, dei loro usi linguistici [...].

dichiara che “Non traduce dal dialetto in un italiano da trogloditi”<sup>339</sup>. La questione dell’opposizione italiano-dialetto nella sua manifestazione scolastica è, si può dire, un argomento che incornicia la produzione di Starnone, articolandosi principalmente sui primi e sull’ultimo titolo a firma dell’autore. In *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, infatti, la questione del dialetto viene affrontata *alle spalle*, parlando quasi esclusivamente dell’italiano di scuola, dell’italiano di Lello, dell’italiano sbagliato di Mimì che scrive poesie. Chiuso tra questi due estremi, il processo di manifestazione del dialetto nella scrittura è graduale, parte dal riferimento di un uso inconscio fino a esplodere come sostanza del racconto. Per esempio, se in *Solo se interrogato* il napoletano viene fuori in quando il narratore non riesce a controllare pienamente le sue reazioni<sup>340</sup>, in *Eccesso di zelo* addirittura il dialetto è manifestazione perfetta dell’inconscio:

Di notte parlavo nel sonno.

«Questo non è vero», negai recisamente, Angela non me l’aveva mai detto. Ma Sandro insistette, parlavo nel sonno. Parlavo in dialetto, un dialetto della provincia napoletana che gli era incomprensibile. Lui si metteva a letto e non riusciva a chiudere occhio. Gridavo parole sconosciute nel cuore della notte, alzavo la voce, facevo lunghe conversazioni con i miei fratelli, le mie sorelle, mio padre, mia madre, mia nonna. Urlavo spesso: vafammóck.<sup>341</sup>

La spinta è continua, la forza non si esaurisce con il tempo, anzi, più Starnone scrive più il napoletano spinge contro la superficie per manifestarsi, sia nella vita che nella scrittura, e nel racconto che segue immediatamente *Eccesso di Zelo*, *Denti*, si legge: “frasari imparati da

---

<sup>339</sup> *La scuola*, edizione kindle. (trogloditi varia in troglodita)

<sup>340</sup> “[...] a volte l’italiano si sgrana, ritorna il dialetto dell’infanzia nei momenti di rabbia”, *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

<sup>341</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

bambino e sepolti da strati di lingua libresca che ora, però, si affollavano nella glottide e volevano schizzar fuori per trinciare il barista, sua madre, sua nonna, il sesso di entrambe, asfaccimmechanuórt, stupplemmèrd”<sup>342</sup>. Spinta del dialetto che resterà, anche dopo la pubblicazione di *Via Gemito*, esplosione di rabbia incontrollabile, la voce della bestialità repressa non più governabile dalla ragione:

Mette bocca su quello che so e che non so fare.  
Stusfaccimmemmèrd, stufigliezòccola. Mi accorsi che  
non riuscivo più a governare il linguaggio, stava  
prevalendo lo strato più antico, tornava la lingua di  
mio padre, dei miei antenati, e con essa la voglia di  
attraversare la città, andare a casa di Torraca e  
scummarlesàng.<sup>343</sup>

La spinta della lingua per arrivare in superficie e manifestarsi nella scrittura è niente di meno che il risultato di un’operazione precedente di nevrotica pulizia linguistica intesa come atto di rifiuto<sup>344</sup> verso soprattutto l’origine geografica dell’autore: “Il rifiuto che Airman esprimeva nei confronti delle sue origini ebraiche, io l’applicai diligentemente alla mia napoletanità.”

Bisogna però tenere presente che i piani di analisi del dialetto in Starnone sono due, combacianti tra loro in più punti: uno è quello ‘storico’, che ha a che fare con la presenza del dialetto nella vita dello scrittore (reale? Inventata? Non importa), mentre l’altro è quello che riguarda la presenza nella scrittura. Trovo che l’operazione metabolica di accettazione del dialetto come parte integrante di una scrittura verosimile subisca dei ritardi, cioè compaia non in concomitanza con le prime pubblicazioni, ma

---

<sup>342</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

<sup>343</sup> *Labilità*, p. 47.

<sup>344</sup> “Napoli mi ripugnava”, *Labilità*, p. 85.

abbia bisogno di un tempo di incubazione prima di essere integrata. Nel delta tra esordio della scrittura e esordio della scrittura finzionale che comprende il dialetto, è possibile però percepirne sia la presenza che l'importanza letteraria ed esistenziale. Alcune espressioni in dialetto sono riportate unverbate; la definizione "riportate" non è casuale: apprendimento e memorizzazione del dialetto avvengono per via orale, come i miti delle culture preomeriche; il napoletano esiste parallelamente all'italiano ma non ne condivide il lessico. Anzi, per quanto riguarda *Via Gemito*, ci sono dei momenti di aggressività di Federì in cui gli insulti rivolti alla moglie come si è detto, includono parole come "vanesia" e "fattrice" che, nonostante non faccia parte del vocabolario di oscenità conosciuto, danno l'impressione, al piccolo Mimì, che anche queste siano parole "vicinissime al cazzo"<sup>345</sup>. Certo, nel dialetto di Napoli l'oscenità e la bestemmia sono privilegiate, come è preferito sempre un modo di esprimersi che rimandi alla corporeità più cruda come norma comunicativa. Tradurre costantemente in dialetto è impossibile per il narratore di *Via Gemito*, e infatti sono numerosissimi i punti in cui si rinuncia alla traduzione e si opta per una descrizione allusiva. Infatti, poco più avanti:

In quell'occasione la rifinì, quella sua bellezza, con due pettini per fermare i capelli, pettini di elegante disegno a volute che mio padre le aveva regalato, e quindi gli annunciò in dialetto, parlavamo tutti soltanto in dialetto: «Sono pronta, Federì».

L'uso del dialetto nella famiglia del protagonista di *Via Gemito* è esclusivo e l'importanza della scelta di questo e non dell'italiano viene spesso rimarcata in modalità simili a quella citata, cioè il narratore si intromette

---

<sup>345</sup> *Via Gemito*, p. 63.

nella narrazione per richiamare l'attenzione di chi legge proprio su questo punto, con l'obiettivo, palese, di ricordare che la narrazione è una ricostruzione non fedele, neanche nella resa linguistica, e che le voci - soprattutto quelle dei personaggi - risuonano come un'eco. È il dialetto l'unica lingua che conoscono i bambini dei libri di Starnone:

Dico perciò a fior di labbro, in dialetto, l'unica lingua che conosco bene: «Madonna mia, fallo smettere».

Se la lingua quotidiana si nutre di oscenità in dialetto, è ovvio che nel campo proprio dell'osceno non sia possibile nessuna lingua al di fuori del napoletano: l'italiano esiste per parlare di sessualità ma non ha la stessa forza del napoletano, non ha la stessa resa, né lo stesso coinvolgimento, né la stessa carica di significato culturale, ma anche di patrimonio genetico, che ha la lingua di Federì. L'oscenità in napoletano fa parte dello standard comunicativo, con il risultato che la violenza della lingua legittima (o forse si legittimano a vicenda) comportamenti violenti.

Gran parte delle cose del mondo, appena finivano sulla bocca di mio padre, diventavano proprietà privata del cazzo, che non solo lui citava volentieri ma indicava anche energicamente con le palme che convergevano a mo' di freccia segnaletica verso i calzoni e la sede dei genitali.

Era una delle sue formule preferite, la stessa che ora stava utilizzando in dialetto, con voce vibrata, nella cucina di via Gemitò. Strillava: «Sì, i debiti di questo cazzo».

È stato già sottolineato che anche parlando di dialetto si può tirare in ballo il ritorno del represso: Mengaldo in *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, individua l'utilizzo del dialetto come un corrispettivo orlandiano. Risulta vero che l'uso che Starnone fa del dialetto sia



esattamente il ritorno del represso di Orlando: la ricerca in età adulta di riappropriarsi di una lingua che era stata volutamente abbandonata per motivi legati soprattutto al retaggio culturale, porta come risultato quello di riportare sul campo parole il cui significato non poteva essere detto altrimenti. La buona educazione, l'autocontrollo, il rispetto dell'altro sono concetti che facilmente si esprimono in italiano, ma difficilmente in napoletano. Il campo in cui il dialetto la fa da padrone è quello dell'oscenità e della violenza e anche quello legato al sesso. Per Bianchi *Spazio narrativo e dimensione urbana* coincidono e la rielaborazione del topos Napoli arriva al "grado zero della letterarietà" (p. 268): questo è esattamente quello che accade in Starnone, in cui dialetto e città coincidono e la lingua neutra è esclusivamente il dialetto; qui il dialetto è funzionale alla scrittura di una storia di famiglia, tra descrizione realistica e rievocazione delle memorie individuali, ed è tipicamente utilizzato nelle battute dei dialoghi. Da segnalare almeno due specificità di Starnone rispetto all'uso del dialetto: la prima è l'uso frequente della parafrasi lessicale, cioè della traduzione della battuta dialettale (cit). A questa tendenza alla traduzione possiamo affiancare i numerosi casi di dialetto alluso, cioè rimarcato con la connotazione "detto in dialetto" accanto a frasi o battute scritte in italiano. La seconda specificità nella scrittura di Starnone è la concrezione grafica di più elementi in espressione dialettali disfemiche, soprattutto le "male parole" del rissoso Federì, come a ribadire la realizzazione fonetica "tutta d'un fiato", per renderle parole più pesanti. (273).

Caotica, labirintica, Napoli compare sempre in tutti i romanzi di Starnone. Il rapporto conflittuale tra Starnone e Napoli non risparmia nessuna delle

opere dello scrittore, ma si configura diversamente, rispondendo di volta in volta a necessità del narratore diverse, in maniera sicuramente coerente per tutto il corpus, ma connotata diversamente a seconda del romanzo. Un buon punto di partenza è sempre l'Ur-romanzo *Via Gemito*, in cui Napoli è teatro assoluto delle vite dei personaggi, ma soprattutto è il contesto in cui cresce e si forma Federì. Il narratore di *Via Gemito* ci mette immediatamente in guardia, facendo presente che la Napoli di Federì è una Napoli altra, non uno spazio condiviso da padre e figlio, ma un luogo di formazione a camere stagne, in cui l'incontro tra due generazioni non risulta possibile:

Per strada, mentre di buon mattino scendevo da Capodimonte giù per Santa Teresa degli Scalzi respirando un'aria che era già pesante, mi resi conto che mio padre e io non eravamo mai andati a spasso insieme per Napoli. Non c'era luogo della città di cui potessi dire: qui ci siamo fermati e ci siamo detti questo e quello.

Anche se il teatro è comune, l'incontro resta impossibile: la Napoli di Federì non è mai la Napoli del Narratore. Diversamente accade quando la ricostruzione di Napoli e del dialetto riguarda altri: in *Autobiografia erotica* la storia d'amore tra Ari e Mariella (Elena Ferrante?) si incista sulla comune provenienza dalla città. La donna torna nella vita di Ari con una lettera in cui il primo dato che salta all'occhio è l'insistenza su una possibile infanzia condivisa proprio nello stesso luogo:

Caro Aristide,

tu sicuramente non ti ricordi di me e, devo dire subito, io stessa conservo di te soltanto l'impressione del tuo cazzo mentre mi si faceva duro nella mano. So che questa lettera è inutile ma ho deciso di provarci lo stesso. Sono napoletana anch'io, nata e cresciuta a

Materdei, ma per una serie di circostanze di cui ora non vale la pena parlare a diciotto anni sono finita a Ferrara. Ci siamo conosciuti proprio in questa città, nella primavera del 1965.

È stato detto nel Capitolo precedente che il racconto del passato e in particolare il racconto dell'infanzia abbia carattere fondativo rispetto alla creazione di rapporti tra due persone. Sono numerose le caratteristiche che riguardano questo tipo di racconto e ne presentano, lungo tutta la produzione di Starnone, almeno una in comune: la necessità di ricorrere al dialetto napoletano, innestandosi su una tradizione nazionale il cui principio coincide quasi con l'inizio della storia della letteratura canonizzata, ma muove da altre istanze, più interne e individuali, e allo stesso tempo più letterarie che personali. Quello che si verifica nei romanzi di Starnone, se vogliamo escludere la matrice o, meglio, la sfumatura psicanalitica, segue quasi sempre lo stesso canovaccio: c'è un protagonista che si confronta con le relazioni amorose e familiari cercando – spesso senza riuscirci – di superare le proprie ossessioni e di riprodurre o evitare pattern già vissuti. E come è stato già esposto, tutti i romanzi oggetto di questo studio attingono dallo stesso pozzo narrativo; in termini di interpretazione del testo, questo è sicuramente un vantaggio che facilita il lavoro del critico letterario, per il semplice fatto che l'uso, il ricorso, il discorso sul dialetto napoletano restano coerenti e complementari praticamente dal primo all'ultimo romanzo. In Starnone il dialetto è la lingua del passato: un intero sistema lessicale viene recuperato nel tentativo di recuperare il significato e l'essenza dei ricordi.

Mi sembrò un racconto che poteva venire bene. Per prepararmi a scriverlo pensai di stilare un elenco delle volgarità che conoscevo, in lingua e in dialetto. Scrisi

parole tipo scopare, fottere, chiavare, cazzo, scazzecà, pesce, fica, fessa, pucchiacca, sfaccímm, samènt, sciammèria, buccino, buccinara o buccinaro, senza un ordine, cosí come mi venivano in mente, e poi ci lavorai con i vocabolari. Buttai giú parecchi appunti, a volte un po' cervellotici. Quando mi concentravo su parole del mio dialetto, avevo spesso l'impressione di accostarmi a un altro me, piú scomposto, che da tempo avevo allontanato.

Il napoletano viene, appunto, recuperato: il recupero di cui si parla non è filologico né letterario ma ha a che fare con i significati che la lingua ha assunto per Mimì. Se in *Vita mortale e immortale* il rifiuto riguarda il dialetto inteso come blocco, tracce antiche di un rifiuto che procede per stadi di consapevolezza si ritrova già in *Via Gemito*, nell'episodio di raccordo tra infanzia e età del desiderio di parricidio. Il rifiuto allora non è per la lingua del padre tutta, ma per l'unico vocabolo impronunciabile e di fatto impronunciato, *pucchiacca*:

Ci vorrà del tempo, a partire da allora, perché io torni ad accettare il suono di quel vocabolo. Dovrò invecchiare, guardare nei dizionari, riportarlo alla sua natura di metafora di campo arato e di giardino, di ciuffo d'erba ai bordi d'una pozza d'acqua. Portulaca e pucchia, verdura di gusto salato e fossa di carne, foglie per minestre e tenero sesso delle donne, godimento e consolazione.<sup>346</sup>

L'inaccettabilità del singolo suono infetterà anche il resto della lingua, e farà parte di un repertorio lessicale rimosso che sarà recuperato solo grazie al potere taumaturgico di Mariella, in *Autobiografia erotica*.

Si può parlare, riguardo l'uso del napoletano, di una ricostruzione a posteriori che come unico effetto ha quello di ricreare una lingua utile esclusivamente alla narrazione del passato. Il tentativo costante di

---

<sup>346</sup> *Via Gemito*, p. 340.

recupero che viene messo in atto da Starnone non ha effetti sulla lingua che usano i personaggi. Mi spiego meglio: il dialetto non è legato esclusivamente al luogo (Napoli) in cui viene usato nello scambio normale tra due persone, ma risulta proprio una varietà ad esclusivo uso di un tempo storico molto determinato. Come si è detto nel capitolo precedente, il termine dell'infanzia è sempre ben definito, sia fisicamente (le febbri della crescita<sup>347</sup>), sia linguisticamente; infatti al napoletano, lingua familiare, si sostituisce l'italiano, lingua della scuola e della società (un certo tipo di società). Ecco che la rinuncia al ricorso al dialetto è un atto volontario non solo di crescita personale, ma anche di adesione a un certo tipo di retaggio culturale. Il napoletano resta latente lungo gli anni della formazione fino a esplodere quando l'urgenza della scrittura si manifesta come bisogno interno. Una considerazione anticipatoria rispetto al discorso intero: come già specificato, la scrittura, a differenza di come avvenuto in grossa parte per gli autori della tradizione del Novecento, per Starnone non ha lo scopo di curare, ma anzi, di far manifestare il male – inteso come morbo. Ecco che il lavoro speleologico che i personaggi portano avanti rispetto alla ricostruzione di un vocabolario della violenza e degli affetti, non ha nessun effetto su chi lo porta a termine. Non si assiste a un'integrazione del napoletano, che a questo punto può dirsi riscoperto, nell'italiano standard (più che standard, nell'italiano colto e borghese), e soprattutto non c'è un progresso da nessun punto di vista, anzi: in un momento metaletterario il narratore si chiede con quante "b" vada scritto Abruzzo, e riconosce che la vecchiaia sarà il crollo dell'italiano e dell'ortografia, la morte uno sfracellarsi contro il dialetto della nonna<sup>348</sup>.

---

<sup>347</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 59.

<sup>348</sup> la morte sarà il crollo di quel poco di inglese, francese e italiano che so, dimenticherò l'ortografia, mi sfracellerò nel dialetto di mia nonna, mi sgomberò dissolvendomi come figura innanzitutto retorica? VMEIDBDM

Il napoletano si configura quindi come la più efficace delle strategie narrative, che ha a che fare solo con scrittura e seduzione e mai con la rappresentazione. Il dialetto è un fossile di un tempo trascorso e irraggiungibile se non attraverso il ricordo e la ricostruzione filologica.

Si è già detto come *Vita mortale e immortale della bambina di Milano* rappresenti un punto di arrivo e di contatto per i romanzi di Starnone, soprattutto per quanto riguarda la figura della bambina e il ruolo che ha sia come simbolo dell'infanzia (e della sua fine) che come simbolo dell'amore romantico; ma anche per quanto riguarda il discorso sul dialetto, c'è molto di cui tener conto in questo romanzo breve: la lingua che viene usata in casa e mai a scuola, diventa l'oggetto di studio del protagonista ragazzo. Si assiste perciò a un recupero sistematico del napoletano che avviene, differentemente da quanto era già avvenuto nei romanzi precedenti, per imposizione dall'alto, ovvero diventando materia di studio per l'esame di Glottologia.

L'approccio alla materia, che prevede la trascrizione fonetica di lemmi napoletani, è per il protagonista motivo di riflessione intorno all'uso ma soprattutto intorno ai significati altri che il dialetto portava con sé:

Lo stesso valeva per i litigi di vicinato, le piazzate, i traffici subdoli che attraversavano la città e che mi avevano fatto inconsapevolmente associare il dialetto agli atteggiamenti scomposti, al disordine.<sup>349</sup>

Il dialetto corrisponde al disordine, contrapposto al "suono incantatore" dell'italiano parlato dalla bambina di Milano:

Madre e figlia si parlavano come nei libri o alla radio, causandomi una specie di languore non per il senso delle parole, che da tempo ho dimenticato, ma per il

---

<sup>349</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 113.

loro suono incantatore, così diverso da quello di casa mia, dove si parlava soltanto dialetto.<sup>350</sup>

Come si scoprirà più avanti, Emanuela, non più di bambina di Milano ma napoletana perfettamente integrata, recupera nell'immaginario del narratore la sua vita e la sua lingua mortale, che si manifesta in una napoletanità esuberante, paragonabile alla lingua della nonna:

passavo a immaginarmi Emanuela all'università come tutti i suoi antenati, fanciulla bella, colta, abile col francese, l'inglese e il tedesco, fidanzata con un agiato fidanzato, eccola che attraversava la vita più raggiante di Nina passando con sicurezza, nei suoi traffici per Napoli, da un italiano fine a un dialetto addirittura più stretto di quello di mia nonna, come accade da sempre ai ben nati di questa terribile e meravigliosa città.<sup>351</sup>

La lingua della bambina passa dall'essere estranea a Napoli a diventare "un dialetto più stretto di quello di mia nonna", realizzando così un corto circuito di significati in cui l'alterità viene prima riconosciuta e poi inglobata e integrata. Emanuela (Manuela) non è più una bambina e non è più estranea a Napoli, anzi: la selezione della lingua è occasionale e il ricorso al dialetto non sembra essere connotato in senso negativo come invece era accaduto precedentemente. La bambina di Milano muore, ma il narratore riesce a immaginare per lei una giovinezza in cui il dialetto non sia né un feticcio né una vergogna, ma un chiaro segno identitario e un indicatore di appartenenza a una determinata classe sociale. Proprio sul binomio alto/basso potrebbe definirsi la distanza che separa il napoletano di Mimì dalla lingua della bambina di Milano e configurarsi come una distanza sociale più che geografica.

---

<sup>350</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 4.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 140.

La quantità di problemi che apre questo capitolo non può risolversi in poche pagine: ciò che è chiaro, però, è quali siano le linee di indagine che varrebbe la pena seguire parlando di Napoli e di napoletano, si considerando Starnone come unico campione, sia inserendo le opere dello scrittore in un corpus più ampio, che comprende scrittori e scrittrici che hanno reso Napoli un tratto strutturante della propria letteratura. Oltre a questo approccio sociologico, restano da approfondire altri temi, e cioè: la resa personale della lingua, la scelta stilistica dell'univerbazione che trasforma le parole in suggestioni, la penetrazione di strutture dialettale anche nell'eloquio più controllato e "letterario". A queste prime suggestioni si aggiunge l'urgenza di creare un catalogo degli interventi metaletterari del narratore per *descrivere* il dialetto e completare una resa della trasposizione su pagina altrimenti manchevole. Trovo che questo modo di confrontarsi con la lingua, che si discosta assolutamente dai tentativi mimetici, inserisca Starnone in un filone di scrittori colti (con Meneghello come principale rappresentante) che associano alla narrazione la riflessione sul peso del dialetto per la formazione dell'individuo. In ultimo, sarebbe da approfondire anche il rapporto tra dialetto e inconscio, con riferimento al campo del dicibile e del non dicibile in italiano standard: in più occasioni è parso evidente che il dialetto si fa portatore di una violenza del pensiero, prima ancora delle azioni, che sarebbe insostenibile se espressa in italiano (se resa, perciò, comprensibile oltre il suo normale spazio di esistenza); questa ipotesi farebbe da punto di partenza per una riflessione più complessa che coinvolga non solo la narrativa, ma tutti quei prodotti culturali che associano alla presenza del dialetto la rappresentazione di una porzione di società che funziona in modo diverso (penso a prodotti cinematografici e a produzioni recentissime di serie tv che hanno fatto non solo di Napoli ma anche di



altri luoghi, delle rappresentazioni di vere e proprie subculture). Per concludere: la lingua in Starnone non è un tema, ma una somma di relazioni che l'io instaura (con sé stesso, con il proprio subconscio, con l'ambiente, con il mondo al di fuori del proprio orizzonte di riferimento); e risulta che Napoli in generale e il napoletano in particolare, non siano semplici attributi, ma veri e propri tratti identitari.

## 6. Scrittura

Con questo capitolo finale ci si propone di fare un bilancio provvisorio della scrittura di Starnone, riattraversarne i cambiamenti esaminando l'evoluzione del modo di affrontare la pagina. Gran parte delle considerazioni partono dall'ipotesi formulata sulla possibilità di reinterpretare complessivamente le opere come racconti piuttosto che romanzi e sull'importanza del repertorio. 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 scrittura<sup>352</sup> già nei primi titoli degli anni Novanta; è contestualmente evidente, però, lo sforzo dello scrittore che cerca di impedire ogni deriva intimistica e pseudoautobiografica, come si nota nello sforzo di moltiplicare i personaggi in cui diluire l'io narrabile. Gli elementi, perciò, che possono essere usati per avvalorare l'ipotesi che il carattere della scrittura di Starnone sia anche nevrotico e ossessivo non mancano e sono: il repertorio, sia inteso nel ritorno di alcuni fatti autobiografici sia nel riuso letterario di ricordi a cui manca una 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 Starnone interviene sulla sua scrittura per

---

<sup>352</sup> Per esempio, in *Eccesso di zelo (Le false resurrezioni*, edizione kindle): 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.

controllarla, limitarla; in ultimo, 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, attraversando poi momenti narrativi in cui il dialetto compare nel sonno o in situazioni a basso controllo emotivo (come manifestazione della rabbia), fino all'occasione in cui da presenza fantasmagorica il dialetto diventa materia visibile e circoscrivibile. *Via Gemito* è quindi il punto di svolta nella carriera dello scrittore, e resta legato a un fatto biografico di estrema importanza, rappresentato dalla morte del padre Federì. 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 un punto fondamentale nella pubblicazione del romanzo, ma il rapporto tra Starnone, la lingua e la scrittura procede. 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 di un fatto biografico seguito da invalidazione istantanea per mezzo di inserimenti di quelle etichette metaletterarie fittive tanto care all'autore. È stato accennato e

forse non debitamente approfondito, che i primi romanzi/racconti dell'autore abbiano un gusto spiccatamente postmoderno, organizzati strutturalmente e stilisticamente in modo da soddisfare tutti quei requisiti letterari per entrare a pieno titolo nella categoria: è un male. La scrittura di Starnone nella transizione da *Ex cattedra* a *Via Gemitto* risulta farraginosa e in alcuni punti appesantita 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. 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 italiano regionale diverso 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"<sup>353</sup>. La stessa cosa succede per ciò che riguarda l'infanzia: per esempio nel *Salto con le aste* l'infanzia linguisticamente creativa dell'autore è diluita 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.

---

<sup>353</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

Abbondavano anche le mensole, segmenti colorati di legno su cui erano disposti con cura animali meccanici, carretti di legno, scatole di varie dimensioni, trottolo, matrioske, un pinocchio di legno, un carillon, bambole d'ogni tipo, di pezza, di celluloide, 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.<sup>354</sup>

Dagli oggetti e dal comune gusto per le favole, Silvana inizia – differentemente da quanto avviene in altri romanzi dello scrittore, 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”<sup>355</sup>. Il protagonista, a disagio<sup>356</sup>, 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

---

<sup>354</sup> *Ivi*.

<sup>355</sup> *Ivi*.

<sup>356</sup> *Ivi*: “Mi mostrai entusiasta della camera ma, se devo dire la verità, adesso ero un po' a disagio”.

stellato, ennesimo tratto infantile della camera della donna<sup>357</sup>. La situazione, però, crea un'atmosfera di protezione 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.<sup>358</sup>

Il valore di questa storia interrotta è a metà tra l'invenzione e il ricordo. Non viene specificato se la storia che il protagonista si racconta corrisponda effettivamente a un trascorso e non è facile neanche capire se quella raccontata sia, eventualmente, una somma o una sovrapposizione di ricordi, o una confusione di invenzioni. Quello che però si nota 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

---

<sup>357</sup> *Ivi*: "Ne avevo regalate due confezioni alla figlia di un'amica di Angela, l'anno scorso".

<sup>358</sup> *Ivi*.

attesa<sup>359</sup>. 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 seduzione<sup>360</sup>, 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 ad ora 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 specchio dell'io che racconta, la cui scrittura deve interrompersi necessariamente per evitare di perdersi nel racconto di sé; 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

---

<sup>359</sup> *Ivi*: "Temo solo di non farcela e di lasciarlo lì a soffrire. Avanzo sempre, striscio, ma non arrivo mai a destinazione".

<sup>360</sup> *Ivi*: "Quando lei era morta – raccontai a Silvana, passandole ogni tanto le labbra sulla nuca, tra i capelli, per asciugarglieli col respiro".

penetrazione dipende da una paura inconscia, molto più pericolosa di un incesto metaforico, cioè il 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.<sup>361</sup>

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.<sup>362</sup>

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, piccolo fatto vero, 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

---

<sup>361</sup> *Ivi.*

<sup>362</sup> *Ivi.*



modi il carattere postmoderno dei primi racconti funzioni (male) da filtro protettivo rispetto ai due 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 starnoniana che andare a scuola significasse “vivere annullandosi”<sup>363</sup> e che la distanza generazionale tra professori e studenti sia 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, tanto più che 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 psicanalitico viene, però, è suggerita direttamente dal testo 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’ombra 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 sia palese il tentativo di ricostruire la

---

<sup>363</sup> *La scuola*, p. 342.

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*<sup>364</sup>, 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 un'assenza quasi uniforme di temi legati alla psicoanalisi fatta eccezione per uno 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.<sup>365</sup>

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

---

<sup>364</sup> A cui si potrebbe aggiungere, nell'estremo contemporaneo, *Yoga* di Carrère ma anche, per gli italiani, *L'uomo che trema* di Pomella.

<sup>365</sup> *La retta via*, p. 27

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?<sup>366</sup>

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 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 invece il limite rappresentato dalla eventualità di controllare le ombre attraverso le categorie<sup>367</sup>.

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

---

<sup>366</sup> *Labilità*, p 118.

<sup>367</sup> *Labilità*, p. 119: "Scrivere a quel modo era un noioso precipitare tenendosi a un paracadute".

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.<sup>368</sup>

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 il discorso è, alla fine, improvvisato e il tempo iniziale dedicato a un componimento di Caproni si trasforma nel nucleo intero di un discorso sulla lingua, improvvisato grazie anche all'intervento *magico* della 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.<sup>369</sup>

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).<sup>370</sup>

Dopo l'iniziale stimolo rappresentato dalla presenza della donna, prende il sopravvento nel protagonista la paura di perdere il controllo sulle proprie parole, che immediatamente si riversa in un eloquio libero e spaventoso:

---

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>370</sup> *Ibidem*.

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.<sup>371</sup>

La possibilità di non riuscire più a controllare il discorso, né la selezione di parole, 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 testimonia 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 letteralmente ciò che l'io reprime:

Dissi quasi a bassa voce che non credevo molto a Freud. Credevo solo alla bocca che fa parole, ed elencai meccanicamente: radioso, bilioso, smagliante, pressante, mastello, cestello, caliente, rovente.<sup>372</sup>

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

---

<sup>371</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

frenarmi, volevo frugarci dentro subito, davanti a tutti, per capire dove poteva portarmi.<sup>373</sup>

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 starnoniana 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

---

<sup>373</sup> *Ibidem*.

gioco, smarrisce la fiducia che ci vuole per sentirsi, fingendo, nella verità, e ci inceppa.<sup>374</sup>

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 vera 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 crea per nascondersi. Mi sembra che tra le istanze più rilevanti della scrittura di Starnone, ci sia, però, l’intento di rendere esemplare una vicenda personale, isolandola dal contesto e combinandola con altri fatti veri. Si può quindi essere sicuri che non importi che ciò che accada 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 allo stesso tempo  $x$  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 – come per il caso Ferrante.

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 lungo tutta la trattazione fino a questo

---

<sup>374</sup> *Ivi*, p. 131.

punto, ma ci sono ancora delle notazioni da fare per esaurire l'argomento, legate all'ossessività del tema. Nel capitolo dedicato all'infanzia è 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 come 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.<sup>375</sup>

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:

---

<sup>375</sup> *Il salto con le aste*, edizione kindle.



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?<sup>376</sup>

## 6.1. Autobiografismo e identificazione

Chi è Domenico? Un uomo tranquillo sempre in ansia<sup>377</sup>

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, della questione Ferrante, 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, 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 diciamo a partire da

---

<sup>376</sup> *Fare scene*, p. 25.

<sup>377</sup> [https://www.adolgisio.it/enterprise/domenico\\_starnone.asp](https://www.adolgisio.it/enterprise/domenico_starnone.asp)

*Via Gemito*, come è stato già 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 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 all'analisi delle opere 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 *realtà 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. Si è già detto, soprattutto nel capitolo che riguarda Napoli e il dialetto napoletano, quanto Starnone abbia cercato di resistere al richiamo ancestrale del dialetto e della città d'origine, quanto abbia 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 temi. Sulla costruzione di un io narrativo si è detto già nel paragrafo dedicato al *Salto con le aste*, il romanzo involontariamente associato al periodo scolastico di Starnone, ma ancor di più se ne parla 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.<sup>378</sup>

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:

---

<sup>378</sup> *Labilità*, p. 66.

“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”.

Abbassò anche lei la voce.

“Sei nato col forcipe?”

“Sì.”

Ci pensò su un attimo, disse con simpatia:

“Ti dona”.

“Essere nato col forcipe?”

Fece una smorfia ilare.

“Quel modo in cui ti tieni il gomito, quella rigidità.”

“È un'abitudine, non ci faccio più caso.”

Mi accorsi che avevo la fronte sudata, ci passai sopra la mano, cambiai in fretta argomento.<sup>379</sup>

La paralisi di Erb, però, a quanto pare non è connaturata all'io che vive, ma riguarda piuttosto l'io che legge e che scrive, l'io che viene addirittura contagiato da ciò che legge. 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.”

“La paralisi di Erb” ripeté perplesso Criscuolo scrivendo nel suo taccuino. 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,

---

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 41-42.

mi stringevo il gomito con la mano e a volte mi sfioravo anche il labbro superiore con un dito esattamente come Noel Airman.

[...]

“Forse vi può interessare,” dissi per mostrarmi collaborativo, “che la paralisi non mi è mai passata.”

Mi alzai in piedi, misi in evidenza che il mio braccio destro era rigido, più corto e aggiunsi:

“Di recente se n'è accorta persino una mia giovane amica”.

Mirullo mi esaminò con cura. Disse con una punta di sarcasmo:

“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.<sup>380</sup>

Ma pare che aver assimilato la paralisi di Erb in uno sforzo mimetico totale, non sia stata una decisione presa in un momento contingente a quello della lettura, lo conferma in *Labilità* il fatto che la moglie del protagonista si scopre totalmente all'oscuro del contagio letterario:

“Abbiamo scoperto che tuo marito ha un braccio anchilosato”.

Lei si divertì, disse:

“Solo un braccio?”.

Ma appena soli mi chiese:

“Che è questa novità del braccio?”

Mi imbarazzai, Clara insistette senza sollecitudine:

“Ti fa male anche il petto? Vogliamo tornare da Guaraldi?”.

La rassicurai:

“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.”

“Di questo stai scrivendo? Perciò sei salito sul soppalco?”

---

<sup>380</sup> *Ibidem*.

Mi allarmai a quell'accenno, borbottai qualcosa di vago e mi chiusi nello studio.<sup>381</sup>

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, 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 realmente di essere uno dei personaggi delle sue storie; del bambino, e dell'infanzia in generale, si è già detto abbastanza, mentre è nuova l'immagine del pesce che si confonde con il fondale. Mimetizzarsi, fondersi con l'ambiente, prendere il colore del fondale per farne parte, fino a perdere i propri contorni e non distinguersi più (smarginarsi?): l'io si dissolve nel racconto che lo ospita, l'identificazione combacia perfettamente.

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. Tanto che Nadia Zanò, pur non sapendo niente di me, di "Annabella", di *Marjorie Morningstar*, se ne era accorta subito. Quando mi aveva chiesto cosa avevo al braccio, il giovane ebreo newyorkese (di nome Saul, in realtà: era anche per sfregio alle sue origini che si faceva chiamare Noel) si era prontamente manifestato. Avevo parlato – alla mia età, quando non ero più un ragazzino – come se io fossi davvero Airman e lei Marjorie Morningstar e stessimo insieme non in un ristorante di Trastevere, oggi, ma al Plaza nella New York degli anni trenta. Avevo persino provato piacere a farlo.<sup>382</sup>

---

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>382</sup> *Ivi*, p. 67.

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:

Avevo parlato – alla mia età, quando non ero più un ragazzino – come se io fossi davvero Airman e lei Marjorie Morningstar e stessimo insieme non in un ristorante di Trastevere, oggi, ma al Plaza nella New York degli anni trenta. Avevo persino provato piacere a farlo. Nel confessarmelo mi ritornò un sudore freddo di vergogna. 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.<sup>383</sup>

Bisogna valutare l'ipotesi che, piuttosto che l'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.<sup>384</sup>

Nella coesistenza di vergogna e piacere si realizza il progetto letterario di Starnone: piacere per la scrittura e vergogna delle proprie emozioni (ma anche: piacere del narrare e vergogna di sé, di Napoli), l'io deve muoversi

---

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> *Ivi*, p. 86.

su questo confine labile tra due sentimenti 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 di *Labilità* 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 stappelle 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.<sup>385</sup>

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, da abitare, 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, restando sempre primo oggetto d'amore del figlio.

Da bambino non mi ero mai sentito una cosa sola, una sola persona. Avevo avvertito il bacio sia sulla bocca

---

<sup>385</sup> *Ivi*, pp. 268-269.



di lei, sia su quella di lui. 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.<sup>386</sup>

Non è la scrittura di Starnone che assomiglia a Starnone, ma è Starnone che diventa simile a ciò che scrive:

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.<sup>387</sup>

In *Vita mortale e immortale* l'intervento dello scrittore è definitivamente attenuato, 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

---

<sup>386</sup> *Ivi*, pp. 66.

<sup>387</sup> *Labilità*, p. 66.

costruisce il racconto, ed assomiglia a una rinuncia formale di uno sforzo sempre letterario e mai filologico di ricomposizione del napoletano orale.

E cominciò una conversazione fitta fitta che riporto senza il suo napoletano, sono stufo di mimarlo inutilmente, ricorro agli appunti che buttai giù subito dopo [...].<sup>388</sup>

## 6.2. Le metamorfosi

È stato più volte nominato *Libera nos a Malo* come opera tra quelle che hanno avuto a livello pratico un impatto notevole sulla scrittura di Starnone. Sempre nel famoso apparato interpretativo proposto da Meneghello alla fine del suo romanzo, compare un *Frammento di Avvertenza* su realtà e finzione<sup>389</sup>. 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

---

<sup>388</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 124.

<sup>389</sup> ...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. *Libera nos a Malo*, p. 3.

del Boniperti avevo provato per la prima volta a non tornare più indietro.<sup>390</sup>

L'io narrativo di Starnone va inteso come una somma, una compresenza, per definizione genetica<sup>391</sup>: Mimì 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 a gestirne la complessità, la struttura dei racconti si tridimensionalizza, come avviene in *Autobiografia*, in *Lacci* e in *Confidenza*).

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.

«Facciamo un figlio», allora mi propose a bruciapelo Virginia. Risposi che era inutile, presto o tardi sarebbe morto anche lui. Se ne andò al mare da sola, ma solo dopo avermi detto: stronzo.<sup>392</sup>

Il tema della trasformazione permea tutta la scrittura di Starnone e si presta molto bene a descrivere quel procedimento in continuo divenire attraverso cui l'io diventa sé stesso, declinato narrativamente in metamorfosi differenti che riguardano non solo gli io narranti, ma i personaggi in genere. Le trasformazioni 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

---

<sup>390</sup> *Labilità*, p. 66.

<sup>391</sup> 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.

<sup>392</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

partenza a quello di arrivo non è *spiegato*, ma *narrato*<sup>393</sup>. 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.<sup>394</sup>

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. Gambià, 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.<sup>395</sup>

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

---

<sup>393</sup> Per utilizzare ancora una volta le parole di Celati in occasione del *Seminario sul racconto*.

<sup>394</sup> *Fare scene*, p. 18.

<sup>395</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, p. 405.

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.<sup>396</sup>

Ma anche la letteratura in realtà:

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.<sup>397</sup>

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 più vecchio di tredici-quattordici anni, aveva assunto i tratti dell'ingegnere e ora non riuscivo più a riportarlo nel corpo precedente.<sup>398</sup>

Si riconosce all'azione trasformativa della scrittura la capacità di rendere la realtà più controllabile e quindi meno spaventosa, autoinganno infantile che funziona come protezione e conforto: "Proprio in quel periodo avevo trasformato anche il sangue – specie quello altrui – in una finzione, e non mi spaventai, non piansi"<sup>399</sup>. La funzione magica della scrittura compare chiaramente anche nel testo che più 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

---

<sup>396</sup> *Ivi*, p. 371.

<sup>397</sup> *Ivi*, p. 416.

<sup>398</sup> *Spavento*, pp. 189-190.

<sup>399</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, p. 53.

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.<sup>400</sup>

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 disseminati nella produzione letteraria dello scrittore. 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 tremiti, vomitava per l'angoscia, cercava di uccidersi sbatacchiando la corazza contro il tavolino, tanto che mi ha spaccato sul

---

<sup>400</sup> *Labilità*, p. 34.

pavimento un posacenere di ceramica<sup>401</sup>. – Sei matto? – l’ho sgridato. – È impazzito, – ha detto Matilde [...]. Ma Ernesto non era impazzito. [...]. Ha assunto le ragioni delle bestiacce.<sup>402</sup>

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.

– Fa lo scarafaggio, – dice padre Gennari. – L’insetto di Kafka, – io nobilito. – Lo fa benissimo, – mi dà man forte Liverano. –[...] Però padre Gennari ammette: – È una buona imitazione. Preside, il ragazzo riesce a comunicare tutto il ribrezzo di chi si sente in petto un insetto immondo. – No, – intervengo io, ma con tatto. – Scusa, Gennari, ti sbagli -. Quindi mi rivolgo al preside: – Preside, il ragazzo rappresenta con molta bravura l’orrore dello scarafaggio quando si accorge che rischia di assumere connotati umani. Così -. E faccio sentire e vedere: – Ohhrfff! dove sono finito? che sono questi umori? ohhrfff! – stralunandomi al modo di Ernesto, cosa che lascia il preside esterrefatto. Padre Gennari fa il permaloso. – Caro collega, è con questi intellettualismi che si confondono le idee ai ragazzi. Secondo lui voglio imporre a un gioco innocente la mia visione pessimistica dell’umanità. Invece – dice – il ragazzo si limita a fare così: si alza in piedi e barcolla per l’aula facendo Ernesto che, mentre si trasforma in immondo insetto, si tasta la pancia, grida: perché è dura? che mi sta accadendo? e picchia le nocche su un banco – toc toc – ed esclama: orrore, che è questa repellente corazza? Qui la collega Tozzi, nella quale evidentemente s’è andata risvegliando la formazione di sinistra e l’avversione per i preti,

---

<sup>401</sup> Non è stata inserita nel repertorio, tuttavia c’è un altro episodio che comprende sia un posacenere che una metamorfosi, in *Denti*: La spiamo, da piccolo, e pensavo: «Ecco, ora fa blush e si trasforma». Credevo che le metamorfosi si accompagnassero a un suono, mi resi conto che ne ero ancora convinto. Come aveva fatto il posacenere, poco meno di un’ora prima, urtando contro i denti? Dong.

<sup>402</sup> *Il salto con le aste*, edizione kindle.

chiarisce gravemente: è vero, l'allievo Astarita non ha attitudine per la storia dell'arte, non partecipa affatto al dialogo educativo, si sottrae a ogni verifica, ma – e a questo punto esclama: – Ma padre Gennari non ha capito niente. Ha ragione invece il collega, – e indica me. – 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. Allora lei si massaggia il petto con impegno e si lamenta: – Astarita fa' così: ah che dolore alle ghiandole, cosa mi accade? – Intende, ci spiega, le ghiandole di scarafaggio con cui l'insetto secerne un liquido disgustoso. – In che cosa di orrendamente umano si stanno trasformando le mie ghiandole? – La collega torna ad assumere la sua voce normale e conclude, assicurandoci con il lieve imbarazzo di chi teme di aver ecceduto: – Queste sono le parole esatte. – Nemmeno per sogno, – si ribella il collega Sabotino e specifica: – Non è possibile che perdiamo tanto tempo per una scemenza simile. Macché scarafaggio! Astarita fa qualche smorfia, saltella un po' e basta. Altro che scarafaggio. Lascia intendere, comunque, che lui saprebbe imitare uno scarafaggio molto meglio di Ernesto Ma Liverano lo zittisce. Dice ammirato: – Mai visto niente di simile: una metamorfosi coi fiocchi, preside -. E, pur di convincere il capo di istituto del talento di Ernesto, pur di aiutare questo ragazzo che conosciamo dalla nascita, si mette a correre per l'aula a dispetto della corporatura pesante, ansimando: – Le ghiandole, le mie belle ghiandole. Smette solo quando il preside gli ricorda: – Professore! Allora Oscar si rimette a sedere accaldato. Gli tendo la mano con commozione e gli dico: bravo.

Metamorfosi e ossessione sono due dei tratti principali necessari per descrivere la scrittura di Starnone, che in questo capitolo è stata presentata in un modo sicuramente non esaustivo. Per riassumere i punti più importanti, però, basta notare quanto lo stile dell'autore (in un senso



molto ampio del termine) abbia come fine quello di diventare costantemente qualcosa o qualcuno, come cioè la scrittura si plasmi continuamente sulla realtà selezionata, tenendo a mente, ovviamente, i limiti di realtà sperimentata da chi scrive (cioè la riduzione del campo a ciò che si conosce, molto evidente con il trattamento del dialetto e parzialmente evidente anche nel trattamento di punti di vista diversi da quelli degli io che Starnone riesce ad abitare più facilmente. Il discorso sulla scrittura, inoltre, dovrebbe tener conto non solo del materiale narrativo, ma anche di quello saggistico, essendo le inserzioni metaletterarie (cioè tutte quelle parti in cui la narrazione o l'argomentazione vengono interrotte perché l'autore sente il bisogno di parlare di sé) un tratto strutturante della sua scrittura. Si spera, però, di aver presentato un quadro iniziale da cui partire per ulteriori analisi, e di aver dimostrato che la metamorfosi della scrittura è esattamente quel processo che porta Starnone a identificarsi, ogni volta, con il soggetto a cui lascia raccontare una storia.

## 7. La ricezione

Prima di tirare le conclusioni provvisorie di questo studio, si tenterà di fare il punto della situazione sulla ricezione di Starnone; come è stato esposto, i momenti della carriera di Starnone possono essere facilmente periodizzati facendo riferimento all'esordio della scrittura, che avviene sulle pagine del «Manifesto», alla svolta narrativa a sua volta suddivisa in due momenti, quello del *Salto con le aste* e quello, esplosivo, di *Via Gemito*, per passare attraverso l'interesse di ritorno relativo alla questione Elena Ferrante e alla fortuna di *Lacci* e *Confidenza* in ambito letterario e cinematografico sia in Italia che all'estero. Tra le numerose ragioni che hanno portato oltre i confini nazionali la scrittura di Starnone, non si può negare che una delle principali sia proprio l'enigma sull'identità di Elena Ferrante, di cui Starnone è stato tra i protagonisti, a partire dalla pubblicazione di *Via Gemito*.

L'analisi di *Via Gemito* precedentemente proposta e la sua riclassificazione che lo vedrebbe come eccezione piuttosto che come standard dello stile e delle strutture tipici di Starnone, apre irrimediabilmente la strada alla questione-Ferrante, fino ad ora esclusivamente accennata, per una serie di motivazioni non di secondaria importanza, tra cui: come gestire il corpus se si confermasse che Starnone è l'unico autore dietro il nome di Elena Ferrante? Oltre a questo bisogna considerare anche che ogni analisi di questo lavoro ha un'origine specifica che proviene esclusivamente da elementi interni al testo, che ha come punto di partenza la parola scritta, in cui l'inserimento di una questione di questo tipo, resa celebre da articoli di giornale, inchieste, speculazioni, risulterebbe posticcio; per lo stesso motivo, in studi speculari sulla Ferrante, penso ad esempio a De Rogatis,

la questione dell'identità della scrittrice non viene mai affrontata realmente. Eppure la questione dell'identità di Ferrante è diventata con il passare del tempo essa stessa un tema di ricerca e non sono mancati studi di settore, impostati su analisi valide a livello scientifico, mirati a risolvere il mistero. Si cercherà quindi di fare una sintesi di quanto sia stato fatto fino a ora e successivamente si ribalterà la domanda iniziale che molti studiosi si sono posti, da "chi è Elena Ferrante" a "Domenico Starnone potrebbe essere Elena Ferrante"? La formulazione della domanda nasconde un problema decisamente più rilevante per quanti si stiano occupando in questo momento dell'opera di Ferrante e della sua critica da un punto di vista femminista o comunque dei *gender studies*, cioè dell'impatto che avrebbe la scoperta che dietro Ferrante ci sia uno scrittore e non una scrittrice, ma anche che ci sia un pregiudizio misogino nel supporre che Ferrante non sia una donna:

For years, the writer whom critics most frequently have claimed to glimpse behind the novelist's mask was Anita Raja's husband, Domenico Starnone, although one persistent school of thought has held that the "real" Ferrante might be a collective.<sup>16</sup> This last hypothesis is remarkable mainly for demonstrating to what lengths some readers in Italy will go to avoid concluding that a pseudonymous author who writes about women under a feminine nom de plume might be a woman. Gender appropriation in the sense of men writing in the voice of women has been a literary device for as long as literature has existed. Does this history reassure us that it now would be welcome, satisfying, or interesting for a man to claim to be Madame Bovary, as Flaubert did two centuries ago?<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> A. Ricciardi, *Finding Ferrante*, Columbia University Press, New York, 2018.

Sicuramente c'è ancora molto da scrivere sull'argomento, tanto più che la questione-Ferrante è diventata ormai di interesse globale e non solo nazionale, considerando anche che l'impatto che ha avuto a livello culturale è dovuto (non solo, ma anche) alla potenza del punto di vista femminile e alla crudezza delle storie di donne che confluiscono sia nella quadrilogia dell'Amica geniale che negli altri romanzi. Certo è che l'impatto che avrebbe una rivelazione in stile Flaubert come paventa Ricciardi nel suo saggio sarebbe effettivamente problematico per la rilevanza politica della scrittrice nella World Literature. Tuttavia, non rientra negli interessi di questa ricerca stabilire chi sia Ferrante, ma solo intercettare rispetto alla questione dell'autorialità le intersezioni tra lei e Starnone. Il primo punto di contatto tra i due nomi è un articolo di Galella pubblicato per il quotidiano «La Stampa» nel 2005 in cui *L'amore molesto*, romanzo del 1992, viene accostato a *Via Gemito*, che invece è del 2000. Seguono in rapida successione altri articoli e speculazioni che coinvolgono Silvio Parrella, Franco Cordelli, Filippo La Porta, debitamente sintetizzati e riuniti in un articolo, sempre sullo stesso giornale e sempre a firma di Galella, dal titolo *Starnone-Ferrante, ci voleva più coraggio*. Oltre agli articoli, Galella procede con i suoi studi e nel 2006 pubblica i risultati di uno studio stilometrico condotto attraverso l'uso del software *zipper*, a cui nel 2016 si sommano le analisi proposte da Simone Gatto per il gruppo di ricerca *Lo specchio di carta*. Sempre nello stesso anno esce un'inchiesta di Claudio Gatti sul Sole 24 ore in cui attraverso i pagamenti disposti dalla casa editrice E/O veniva individuata l'identità di Ferrante in Anita Raja, già loro collaboratrice e traduttrice e, inoltre, moglie di Domenico Starnone; l'inchiesta di Gatti non ha ricevuto dall'editore né conferme né smentite.

Nel 2018 si aggiunge a un repertorio di studi sicuramente non debitamente rappresentato nella sua complessità in queste poche righe, lo

studio di un team di linguisti, filologi e statistici dell'Università di Padova risolto nella pubblicazione del volume *Drawing Elena Ferrante's profile*, curato da Arjuna Tuzzi e Michele Cortelazzo. L'approccio di questo studio, che essendo il più recente corrisponde anche a quello che può vantare il corpus più esteso, può definirsi stilometrico e punta a trovare somiglianze ricorrenti nelle scritture dei due autori<sup>404</sup>; il "mixed method"<sup>405</sup> usato in questo studio comprende strumenti di analisi quantitativa e di osservazione qualitativa applicati a un corpus di 150 romanzi appartenenti a 40 differenti autori<sup>406</sup>, che confermerebbe anche stavolta l'ipotesi Starnone-Ferrante.

La questione a un certo punto diventa così impellente che entra come tema addirittura in *Autobiografia erotica*, dove lo Starnone finzionale mette su pagina una risposta al dilemma che può considerarsi definitiva presa di posizione:

– Certo. Galella ha mostrato che due scrittori molto diversi – uno di sesso maschile incline all'ironia e l'altra di sesso femminile incline ai sentimenti profondi – possono avere tratti in comune che dipendono dall'area dentro cui sono cresciuti. È interessante. Sono cose di cui la critica letteraria parla poco o niente, ormai. Ma non è sufficiente per costruirci un'intera pagina e segnalare addirittura il

---

<sup>404</sup> "In short, we felt duty bound to apply a scientific method to studying such a remarkable literary phenomenon because, in the 26 years since the publication of her first volume, the scientific output on the works of Elena Ferrante is surprisingly limited; though it has been on the rise in recent years" (p.14)

<sup>405</sup> P. 16

<sup>406</sup> La costituzione del corpus è di per sé un argomento interessante: in quello utilizzato per ricavare il profilo di Ferrante sono stati inclusi:  
novels written by authors presumably from the same geographical region (Naples and the surrounding area);  
novels written by women;  
blockbusters (best-sellers, award-winning novels);  
novels written by authors praised by the literary critics;  
novels written by writers suspected of being Elena Ferrante (p.16)

pezzo in prima. [...] Ma Ferrante e io, via, che senso ha riempirci colonne e colonne? Oggi, poi, quando degli scrittori non importa niente a nessuno?<sup>407</sup>

A questo punto, cioè trovando il piccolo fatto vero all'interno di uno dei titoli più interessanti dello scrittore, si ritiene di potersi occupare della questione non dal punto di vista di Ferrante, ma di quello di Starnone.

Una mattina, molto nervoso perché ero riuscito a dormire al massimo un paio d'ore, telefonai ai due editori della e/o, la casa editrice della Ferrante, e contando su una lunga amicizia che mi legava a loro, dissi: ragazzi, finiamola; fatemi parlare con questa signora, chiunque sia: sono veramente stufo. Mi stettero a sentire, si dispiacquero per la mia agitazione, dissero: chiedici qualsiasi cosa ma questo no, non è possibile. Discuti e discuti, niente da fare. Li lasciai ancor più di malumore. Avevo in calendario molti incontri pubblici in cui dovevo parlare di *Labilità* o di libri di amici o di cinema o di scuola o di letteratura, e temevo ormai quelle occasioni, ci andavo pieno di imbarazzo, sapevo per esperienza la piega che avrebbero preso. Succedeva matematicamente che, a fine serata, uno dei relatori o qualcuno del pubblico finisse per chiedermi: ce lo dica, su, è lei Elena Ferrante? Facevo finta di niente o tagliavo corto. Mi accaloravo, argomentavo. Spesso rispondevo secco:

– Elena Ferrante non sono io.

Non ci credevano. Ribadivo:

– Elena Ferrante Non Sono Io.

Non desistevano. Allora scandivo:

– ELENA FERRANTE NON SONO IO.

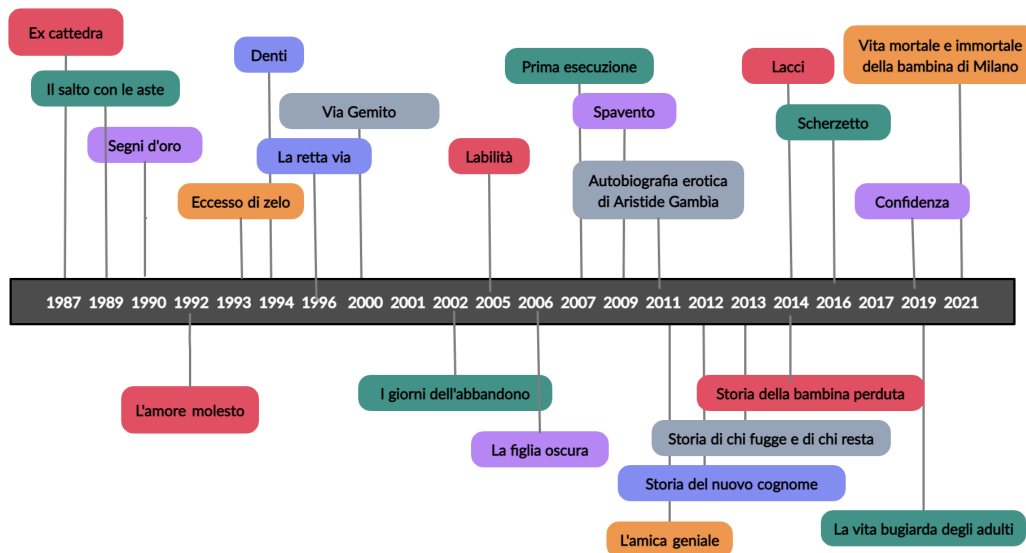
Qualche volta provavo altre tonalità. Dicevo ridendo: va bene, sono io, e vediamo se questa signora Ferrante si decide a venir fuori per sbugiardarmi. Ma il risultato era sempre lo stesso: in un modo o nell'altro, qualunque fosse il libro di cui si discuteva, qualunque fosse il tema del dibattito, tutto passava in secondo

---

<sup>407</sup> Autobiografia erotica di Aristide Gambia, p. 409.

piano. Elena Ferrante, sebbene invisibile, diventava una presenza inevitabile. Per il resto della serata si parlava di quella scrittrice così appartata, così rigorosa, così estranea alle camarille, così così così.<sup>408</sup>

Data l'inevitabilità della presenza di Ferrante, si prova ora a dare qualche riferimento cronologico per collocare sullo stesso piano le pubblicazioni narrative dell'uno e dell'altra e per cercare di collegare alcune coincidenze estremamente interessanti rispetto alle carriere dei due scrittori. Viene di seguito fornita una linea temporale per dare a colpo d'occhio una collocazione ai romanzi.



Ferrante esordisce nel 1992 con *L'amore molesto*, edito, come tutti i romanzi della scrittrice, da E/O. In quegli anni Starnone aveva all'attivo come pubblicazioni narrative (escludendo perciò gli interventi per le rubriche dei quotidiani, le scritture di scuola e altre scritture ibride, come ad esempio quelle per il teatro) *Il salto con le aste* del 1989 e *Segni d'oro* del 1990. Entrambi i racconti/romanzi fanno parte delle famose macchine

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 413.

ironiche dell'inconcludenza, cioè di quelle ipotesi di racconto che Starnone prepara per esordire con qualcosa di diverso dagli interventi sulla sua professione. Il confronto tra i due esordi non può che restituire l'idea di due scrittori molto lontani tra loro, in un certo senso opposti, o almeno, le cui opposizioni paiono immediatamente evidenti. Nel 2000, quando Starnone pubblica *Via Gemito* ottiene un successo immediato, il romanzo vince più premi e si iniziano a notare alcune strane somiglianze tra la storia di Mimì, figlio di una sarta e di un pittore, ambientata a Napoli e la storia della protagonista dell'*Amore molesto*. Nel 2002 esce il secondo romanzo di Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, ma per un nuovo titolo di Starnone bisogna aspettare il 2005, anno in cui esce *Labilità*. Per ammissione dello scrittore, accade che durante le presentazioni di *Labilità*, l'interesse del pubblico sia soprattutto per la possibile identità con Elena Ferrante, curiosità che viene alimentata proprio da quel primo articolo di Galella a proposito della sua teoria, coincidente con la pubblicazione del terzo romanzo dell'autrice, *La figlia oscura*, nel 2006. Ma la coincidenza più interessante è quella del 2011: proprio nell'anno dell'uscita del primo volume della trilogia, Starnone pubblica *Autobiografia erotica*, opera, in cui dichiara definitivamente l'estraneità dalla questione, aggiungendo inoltre, come prova determinante per la soluzione dell'enigma, la sua incertezza nel mettere in parole i personaggi femminili:

Stavo per accantonare tutta quella roba perché mi pareva che i personaggi femminili non funzionassero. Ed ecco che dalle pagine della «Stampa» il professor Luigi Galella con convinzione, anche con la giusta fierezza di chi ritiene di aver sciolto un enigma, sosteneva che dal 1992, data di pubblicazione di *L'amore molesto*, per quasi tre lustri quindi, avevo simulato con successo di pubblico e di critica sentimenti femminili, pensieri femminili, scrittura



femminile.

Detto in altre parole: *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 Gambìa, eccetera – secondo «La Stampa» ero l’inventore dei personaggi di donna che animavano i libri di Elena Ferrante.<sup>409</sup>

Potrebbe essere certamente una coincidenza che nell’anno di uscita del primo volume della quadrilogia esca sul mercato un romanzo in cui Starnone tematizza l’identità di Elena Ferrante, ma si va ben oltre: Elena Ferrante e la sua scrittura diventano personaggi del romanzo. È proprio sulla sua scrittura, e sull’identità della penna che scrive che Starnone si esprime così:

Finii lentamente per rassegnarmi. Ma piú mi adattavo a quella nuova stagione, piú mi prendeva una curiosità astiosa per le opere di quella signora. Cominciai a rileggerle, all’inizio solo per capire fino a che punto erano davvero vicine alle mie; poi per vedere come mai il pubblico convenuto per discutere di *Labilità* si appassionava di piú, mettiamo, a *I giorni dell’abbandono*; e infine, con crescente stupore, solo perché piú mi ci immergevo, piú le trovavo – *non* belle, no, *non* profonde, ma – scrissi la parola, un giorno, in margine a una pagina della *Frantumaglia* – attraenti.<sup>410</sup>

Come se subisse lui stesso la fascinazione dei romanzi di Ferrante, Starnone, esattamente nell’anno in cui il futuro *best* (ma anche *long*) *seller* viene lanciato sul mercato, offre una descrizione immaginata dell’autrice:

Leggevo e, quasi senza accorgermene, *percepivo* Elena Ferrante.

---

<sup>409</sup> *Ivi*, p. 416.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

Vidi una donna coi capelli nerissimi, gli occhi di taglio orientale, la sensualità collosa delle donne napoletane dalle occhiaie violacee che avevano affollato la mia infanzia e l'adolescenza. Ne percepii le forme piene, ne avvertii il calore. Era una figura instabile, non potevo descriverla con precisione, tuttavia mi pareva familiare, raggiungibile. Anche lei si era tirata via dalla Napoli profonda. Vestiva con cura, badava a ogni dettaglio, era così coltivata da sembrare una signora nata e cresciuta nella fulva, candida, colta Mitteleuropa: signora di molte letture, molte lingue, molte gelide formule dell'intelligenza; eppure – eccola – quando scriveva ritornava nera, arruffata, tracimava dialetto sporco e allusivo, non depilata, non deodorata, i seni pesanti contenuti a fatica in reggiseni consunti, il ventre a onde morbide, mutande dall'elastico lento e larghe all'inguine, un affollarsi di peli spessi, l'afrore dell'eccitazione. Ciò che avevo confusamente intuito, all'improvviso mi diventò chiaro: lettrici, lettori, scrittori e critici che avevano pubblicamente manifestato entusiasmo per i libri della Ferrante si erano così irritati di fronte all'ipotesi di Galella perché quei pochi volumi costituivano non solo un corpus letterario, ma trattenevano un corpo vero di donna, e leggerli costituiva – era l'autrice che lo pretendeva – un contatto intimo. Di conseguenza per molti l'ipotesi di aver messo le mani non negli slip di Elena Ferrante ma nei miei era sembrata veramente ripugnante. E io stesso – non avevo difficoltà ad ammetterlo – se avessi dovuto scoprire in futuro di essermi sbagliato, se insomma col tempo si fosse avuta la prova inoppugnabile che la Ferrante era un uomo e non la donna che *adesso* mi stava con forza attraendo, beh, come minimo avrei avvertito un guizzo di ribrezzo.<sup>411</sup>

Introdurre il discorso del corpo è senz'altro una strategia vincente: connotare un nome, attribuirgli delle caratteristiche, definirlo per differenziarlo sembrano questi gli obiettivi di Starnone in *Autobiografia*,

---

<sup>411</sup> *Ivi*, 417.

rendere l'io abbastanza consistente dal punto di vista sensoriale da farlo sembrare *vero*. Per Galella, riporta Starnone, le similitudini tra *L'amore molesto* e *Via Gemito* sono innegabili, tanto da fargli affermare che le ipotesi che si possono considerare si riducono a due: o Starnone ha plagiato Ferrante, o Starnone è Ferrante. Ecco che sembra ridursi tutto a questo: l'impossibilità di far coincidere Starnone e Ferrante risiede in questa estremizzazione delle due scritture, Starnone definisce i termini di una lontananza strutturale che resiste al di sopra di tutte le possibili somiglianze stilistiche e sociologico-culturali tra i due scrittori. Di fronte a una teoria che punta a riunire, sommare, Starnone reagisce polarizzando le due scritture e confermando quanto continua a scrivere nei suoi libri dal momento del suo esordio: l'io è un pretesto di verità, un nucleo attorno cui si trova la polpa del racconto.

Tuttavia, ci sono alcune tracce in più romanzi di Starnone che escono prima dell'*Amica geniale* che forse suggeriscono un collegamento tra i due autori, per esempio in *Fuori registro* compare un racconto intitolato *Dissegnanti*, dedicato ad Anita Raja, il cui incipit sembra avere a che fare con questioni esterne a quelle del mondo della scuola e sembra prevedere il bisogno di anonimato di una persona diversa dal sé:

Ho un'alunna che cambia continuamente nome. [...]  
Ho qui un foglietto che registra il suo sfarfallio onomastico: s'è chiamata nell'ultima settimana Gioia Del Colle, Sibilla Salute, Grazia Deis, Melissa Godano, Serena Sventura, Michela Stobene, Dolores Indolore. Sono nomi graziosi, fuori registro, carichi ora di desideri, ora di disagio, sicuramente più significativi di Zanni Ornella che è il suo vero nome. Non me li rivela facilmente, quei nomignoli: si capisce che preferirebbe l'anonimato. Ma io l'incalzo, la prego, la

supplico, interrogo le sue amiche, piagnucolo, mi dispero perché non mi vuole più bene.<sup>412</sup>

A questo si aggiunge una curiosa casualità che compare in *Segni d'oro* racconto in cui, ricordiamo, il protagonista scrive tesi di laurea per terzi. Elena, la ragazza che il protagonista incontra durante il viaggio in Veneto e committente della tesi di laurea su cui lui sta lavorando. Nel momento in cui l'iniziale sintonia tra i due si interrompe e ciascuno riprende la propria vita, una comunicazione squarcia la pagina; la scrittura altrui è diventata intollerabile per Elena, che non riesce a reggere il confronto:

Ripeteva ad alta voce le parole che avevo scritto per lei: Ortis, S'io fossi pittore, la casa di Petrarca, ed era l'unica cosa di me che, nei fatti, si ritrovasse dentro. Quei periodi di dieci righe, quello stile così immaginifico. Mi leggeva e mi imparava a memoria. Ma non con piacere. Con fastidio. Con orrore per quella piccola truffa cui si era piegata. Con dispiacere, perché non era stata capace di scrivere parole sue. Si fanno cose che non bisognerebbe fare – disse. Una follia fin dall'inizio. E riattaccò.<sup>413</sup>

A differenza di queste coincidenze che riguardano più l'autore che il testo, ci sono altrove similitudini che hanno un collegamento diretto con lo stile dei due autori, e con il modo di pensare. Il terzo capitolo di *Spavento*<sup>414</sup> si apre, infatti, con un lungo paragone tra un racconto interrotto e una città bombardata. Chiude questo bel paragone una frase sulla scrittura del periodo tra la fine degli anni Novanta e i primi anni del Duemila, in cui compare un passaggio chiave:

---

<sup>412</sup> *La scuola*, p. 179.

<sup>413</sup> *Le false resurrezioni*, edizione kindle.

<sup>414</sup> Parte di queste considerazioni sono state presentate al convegno ADI del settembre 2022 in un intervento dal titolo *Il racconto come guerra: retorica e struttura in Spavento di Domenico Starnone*.

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, e quando e come ogni cosa è finita fuori margine e s'è smarrita.<sup>415</sup>

Il fuori margine di Starnone può in qualche modo richiamare la smarginatura di Ferrante? Prima di provare a rispondere a questa domanda, si può notare che il margine torna poco dopo in *Spavento*, in questo paragrafo:

All'epoca, in margine alla vicenda della mia emorragia gastrica, ho ammucciato 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. La conseguenza è che adesso non è facile stabilire cosa mi può essere utile e cosa no.<sup>416</sup>

È proprio qui che vengono condensate alcune idee fondamentali dietro alla scrittura: l'occasione romanzesca costruita a partire dai "fatterelli"; l'accumularsi a lato di una vicenda principale di una somma di significati e riferimenti non direttamente utilizzabili per la scrittura. Qual è il destino di ciò che finisce fuori margine? Prima di provare a rispondere a questa domanda, è utile fare un inventario di margini, di punti, cioè, nella produzione sia di Starnone che di Ferrante, in cui viene utilizzato il lemma, tenendo presente che l'elenco che si presenta in questo studio non è esaustivo ma ragionato, visto che alle occorrenze totali sono state

---

<sup>415</sup> *Spavento*, p. 242.

<sup>416</sup> *Spavento*, p. 243.

sottratte le occorrenze fuori contesto; il numero totale di occorrenze viene segnalato in nota.

Ferrante:

a) Provavo pena per quel mondo di vecchi smarriti, confusi tra immagini di sé che risalivano a epoche andate, ora affiatati ora in rissa con ombre di cose e persone del tempo passato. Tuttavia faticavo a tenermi in margine. Ero tentata di agganciare voce a voce, cosa a cosa, fatto a fatto.<sup>417</sup>

b) Dipingermi sciatta, irresponsabile, incapace, indurmi a un'autodenigrazione che avrebbe ulteriormente confuso la situazione reale e mi avrebbe impedito di segnare i margini, stabilire cosa era, cosa no.<sup>418</sup>

c) Per esempio, la vicenda di Delia, una volta incarnata, era da inscrivere dentro la città reale e il suo dialetto reale. Di conseguenza, una volta fissata Delia fuori dell'io narrante, era ovvio che, pur lavorando sui suoi silenzi e sulle sue mezze frasi, non si potesse fare altro che rappresentarla dall'esterno, alla ricerca di qualcosa che non sa e che deve scoprire, un percorso che impone quel didascalismo a cui lei accenna e che, pur volendo sfruttare a fondo i margini di ambiguità possibili, deve per forza collocare, mostrare, affermare, negare, chiarire, più di quanto faccia la parola letteraria in prima persona. Sono stanzini dall'interno dei quali l'ordine religioso o legale della città maschile appare una semplificazione, una recinzione per ricacciare in margine la folla eterogenea dei fantasmi. E forse, per arrivare al fondo della vostra domanda, è proprio questo che fa la differenza.<sup>419</sup>

d) Mi ci volle poco a capire che quel rettangolo, precisissimo, era un lavoro tanto accanito quanto

---

<sup>417</sup> *L'amore molesto*, totale occorrenze: 2.

<sup>418</sup> *I giorni dell'abbandono*, totale occorrenze: 1.

<sup>419</sup> *La frantumaglia*: totale occorrenze: 5.

segreto che aveva fatto lui. Me lo immaginai mentre chiudeva col righello che aveva sulla scrivania una porzione di foto dentro quella figura geometrica e poi ci passava accuratamente sopra il pennarello stando attento a non uscire dai margini prefissati. Che lavoro paziente, non ebbi dubbi: i rettangoli erano cancellature e sotto quel nero c'era zia Vittoria.<sup>420</sup>

Starnone:

a) Il suo, per capirci, era il rammarico languido di chi per qualche secondo mette a confronto la sua esistenza, piena ma comunque frenata, con quella sfrenata dei protagonisti di certi libri della giovinezza, con il sogno di perdere i margini e sregolarsi soprattutto nel piacere sessuale, e perciò rimpiange di non avere mai veramente ecceduto, di non aver mai infilato uova sode appena sgusciate in una vagina.

b) Lui per amore se l'era ripresa, l'aveva sposata, si erano rinserrati l'uno nell'altra diventando presto uno e tre, Iole. Ma è tutto così smarginato, pensò. L'amore s'affolla, rompe, corrompe.<sup>421</sup>

c) Preparare quell'elenco mi sembrò, dunque, da un lato fare i conti con la commistione di italiano libresco e vecchie stratificazioni dialettali che costituivano, e datavano, il mio linguaggio, dall'altro ritrovare un *me* perso o lasciato ai margini. Certe parole, non tutte, custodivano infatti emozioni che all'origine dovevano essere state nette e ora erano sopraffatte e flebili.

d) Persino io, nel guardarli, vedevo ai bordi delle loro figurine sfolgoranti di venditori di luce, soltanto una leggera orlatura di morte. Volli impegnarmi a cancellare anche quella, sembrava il margine scuro

---

<sup>420</sup> *La vita bugiarda degli adulti*, totale occorrenze: 2.

<sup>421</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, totale occorrenze: 7; + smarginato, totale occorrenze: 1

delle nuvole quando resistono al sole che vuole attraversarle.<sup>422</sup>

Le occorrenze riportate per Ferrante riguardano prevalentemente lo sforzo di tenersi all'interno del margine: il margine è il confine ultimo per il mantenimento di un controllo sulla realtà; invece per Starnone vale piuttosto il contrario: in margine ci si trova l'io, già proiettato verso la dispersione. Si può allora intendere il margine come una linea di resistenza su cui agiscono contemporaneamente due forze opposte (opposti non sono infatti anche Starnone e Ferrante?), una che spinge verso l'esterno e una che cerca di trattenere, invece, verso l'interno. Esaminando la frequenza d'uso della coppia *margin\**/*smarginatur\** si nota che in Ferrante si mantiene stabile fino al 2011, anno in cui esce il primo volume della quadrilogia dell'Amica geniale e viene definito il concetto di *smarginatura*. Per Starnone il discorso, invece, è più complesso: oltre agli sporadici usi della locuzione "in margine" bisogna notare che l'uso metaforico del lemma e l'inserimento di questo in un discorso che ha a che fare con la scrittura si riscontra in modo esclusivo nel periodo compreso tra la pubblicazione di *Spavento* e di *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*. Un'ultima coincidenza: *smarginat\**, derivato di *margin\** e parente strettissimo della *smarginatura* sofferta da Lila compare nel corpus di Starnone una volta sola: proprio nel 2011 e proprio in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*. Per concludere questo primo e rapido sguardo d'insieme, si rende esplicito ciò a cui si è continuamente alluso dall'inizio del paragrafo: si considera indicativo il fatto che nell'anno di pubblicazione del primo volume di un progetto letterario di ampio respiro consistente nella scrittura in episodi di un'epica completamente al femminile, il principale scrittore accusato di essere la persona dietro il

---

<sup>422</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, totale occorrenze: 1



nome di Elena Ferrante pubblici un'autobiografia fittizia in cui a un certo punto il narratore prende il sopravvento sul protagonista e dichiara che no, lui non è Elena Ferrante, definendo come limite artistico indiscusso l'incapacità percepita durante gli anni di carriera di costruire personaggi femminili credibili. Una proposta di soluzione che serve in teoria a mettere un punto fermo alla curiosità sull'identità di Elena Ferrante, ma anche il tentativo di tenersi il più lontano possibile dall'opera che trasformerà Ferrante da caso letterario italiano a caso letterario mondiale.

### 7.1. Un confronto tra *L'amore molesto* e *Via Gemito*

Il confronto tra *L'amore molesto* e *Via Gemito* che si propone ora da una parte intende richiamare gli studi precedenti in merito, dall'altra va inteso come un'anticipazione di quello che si è considerato il nucleo reale di questo studio, cioè l'ipotesi che alla base della letteratura di Starnone ci sia un *repertorio di immagini* che vengono continuamente e con diversi gradi di consapevolezza riusate nella scrittura. È rilevante, sia per quanto riguarda il repertorio starnoniano, sia per quanto riguarda l'ipotesi di confronto Ferrante-Starnone, che il comune denominatore non sia la sovrapposizione tra fatti reali e fatti letterari, né la ricerca di tratti stilistici comuni, né tantomeno la possibile sovrapposizione tra due biografie. Si parla semplicemente di immagini, di fantasmi che si aggirano nella letteratura. L'articolo uscito per «La Stampa» nel 2005 a firma di Galella dimostra la possibilità di sovrapporre i due autori grazie a una serie di indizi inequivocabili che suggeriscono per la prima volta che chi scrive stia attingendo da un unico repertorio. Oltre a questo tipo di pedinamento del testo letterario, simile a quello che farà Simone Gatto per lo Specchio

di carta, Galella rintraccia nei due testi similitudini evidenti tra Federì e il padre di Delia e tra Rusiné e Amalia; tra le immagini ricorrenti c'è, per esempio, quella di una scatola contenente delle foto:

- a) Spesso le pose della zingara erano malamente ricopiate da certe foto di donne che mio padre nascondeva in una scatola e che io andavo a cercare di nascosto.<sup>423</sup>
- b) Un giorno trovai nell'armadio della camera da letto, in mezzo a tante altre cianfrusaglie, una scatola. L'aprii, c'erano delle foto, parecchie, su carta da stampa spessa e granulosa, chiari e scuri che tendevano al giallastro. Erano foto di donne nude, parte anche quelle, pensai, dell'eredità di zio Peppino di Firenze, non potevano che venire di lì.<sup>424</sup>

Alle due immagini segnalate da Galella, si aggiunge una scatola più recente che compare in *Lacci* e contiene le foto dell'amante di Aldo:

È una scatola – poi dice –, si apre premendo su questa faccia. E preme, e il cubo davvero si apre. Lui lo scuote, fa cadere di sotto un certo numero di polaroid. [...] Lidia è nuda, ed è abbagliante.<sup>425</sup>

Di scatole che contengono segreti ne è piena la letteratura, anzi, sempre con riferimento alle opere di Starnone, infatti, ne compaiono altre sia in *Denti* che in *Labilità*, per non dimenticare *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, tuttavia c'è un evidente filo rosso che lega non solo le tre scatole appena catalogate, ma anche la somiglianza tra le foto che in esse sono contenute. Il lavoro di Galella, insomma, ha una base di interesse reale, ma circostanziare il discorso prendendo in considerazione

---

<sup>423</sup> *L'amore molesto*, edizione kindle.

<sup>424</sup> *Via Gemito*, p. 307.

<sup>425</sup> *Lacci*, edizione kindle.

solo due romanzi è sicuramente un limite. Alla luce di quanto evidenziato sul quotidiano «La Stampa» e del peso che la questione ha acquisito anche rispetto a questo studio, *L'amore molesto* è stato riletto, con lo specifico obiettivo di trovare in quelle pagine lo stile, la mano, la presenza non di un repertorio o di un'eco napoletana, ma proprio dello Starnone scrittore. Starnone in quel romanzo non sembra esserci: un occhio attento può individuare dei legami tra i due libri, concentrarsi proprio su specifici concetti e immagini molto nitide, ma manca tutto il resto; l'opposizione tra le due scritture è evidente. Tuttavia, viene presentato ora una specie di compendio delle somiglianze costruito a partire dal catalogo di Galella e arricchito da ulteriori spunti che però costituiscono comunque una raccolta non esauriente di nessi<sup>426</sup>.

<b>L'amore molesto</b>	<b>Via Gemito</b>
<p>Zii, prozii, cognati, cugini cominciarono ad abbracciarci a turno: gente vagamente nota, mutata dagli anni, frequentata solo durante l'infanzia, forse mai vista. Le poche persone che ricordavo nitidamente non si erano fatte vive. O forse erano lì, ma non le riconobbi perché di loro mi erano rimasti, dal tempo dell'infanzia, solo dettagli: un occhio storto, una gamba zoppicante, il colore levantino della pelle.</p>	<p>Da ragazzo percepivo bene quella sua sfumatura di ammirazione per i soldati di Hitler. Forse ne apprezzava le divise, mi dicevo a disagio. Certo ne amava le fattezze non negroidi, non levantine, come le definiva, convinto com'era di avere più affinità innanzitutto fisiche con quella gente, che, mettiamo, con suo cognato Peppino.</p>
<p>Amalia era lassù come una farfalla notturna, giovane, forse sui vent'anni, chiusa in una vestaglia verde, con un ventre gonfio da gravidanza avanzata.</p>	<p>Invece si aprì all'improvviso la finestra della cucina e mia madre si affacciò per gridare in dialetto: «Subito a casa, si mangia». 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.</p>

<sup>426</sup> Le edizioni di riferimento per le citazioni sono: *Via Gemito*, edizione kindle; *L'amore molesto*, edizione kindle.

---

Erano riassumibili così: Caserta era un uomo indegno. Da ragazzo era stato amico suo e di mio padre. Con mio padre, nel dopoguerra, erano riusciti a fare buoni affari: sembrava un giovane limpido, sincero.

Ma aveva messo gli occhi addosso a mia madre. E non solo a lei: era già sposato, aveva un figlio, ma molestava tutte le donne del quartiere. Quando era successo che aveva colmato la misura, mio zio e mio padre gli avevano dato una lezione. E Caserta con la moglie e il figlio se n'erano andati a vivere da un'altra parte.

Aveva concluso in un minaccioso dialetto: «Non se la voleva togliere dalla testa. Allora gli abbiamo fatto passare per sempre la voglia».

---

Caserta si lavorava soprattutto i marinai che smaniavano di nostalgia. E invece di mostrare lui foto di signorine in vendita, se li girava e se li rigirava spingendo loro a tirare fuori dal portafoglio le foto delle donne che avevano lasciato in patria. Una volta che li aveva trasformati in bambini abbandonati e ansiosi, contrattava il prezzo e portava le foto a mio padre perché ne ricavasse ritratti a olio.

---

Ma quand'ero ragazza non potevo sopportare che si schierasse a quel modo. Dopo un po' mi mettevo due dita nelle orecchie per non sentire.

---

Forse non tolleravo che la parte più segreta di me si servisse della sua solidarietà per avvalorare un'ipotesi coltivata altrettanto segretamente: che mia madre portasse inscritta nel corpo una colpevolezza naturale, indipendente dalla sua volontà e da ciò che realmente faceva, pronta ad apparire all'occorrenza in ogni gesto, in ogni sospiro.

Una volta che come al solito avevo frugato tra le sue cose (era stato un anno prima, due anni prima?), mi era capitato di pescare in mezzo ai suoi disegni un modulo delle ferrovie fittamente scritto sul retro. Era un racconto, una storia in terza persona che parlava di un ferroviere di nome Franco, ottimo marito e buon lavoratore. Franco, del tutto casualmente, scopriva che sua moglie lo tradiva. Prima si disperava, piangeva; poi, raggiunta la certezza sull'identità del rivale (si trattava di un altro ferroviere, suo intimo amico), lo uccideva buttandolo da un ponte sotto un treno di passaggio. Poi tornava a casa per ammazzare la moglie.

---

quindici ritratti per i soldati americani che volevano mandare il loro ghigno di giovanottoni lentigginosi e contenti alle famiglie oltreoceano. [...] i ritratti per gli americani che gli procacciava 'o zannuto,

---

Lei mi immagino che quella sera, messa sotto accusa per il ballo con il ballerino, si sia giustificata così: «Che dovevo fare? Dire no, ballo la quadriglia soltanto con mio marito e mio figlio?» Suppongo anche che io mi sia andato a chiudere da qualche parte con le mani sulle orecchie per non ascoltare.

---

«A chi cazzo pensi?», lei a testa bassa, il labbro inferiore appena tremante, non ribatteva, come se si sentisse veramente colpevole.

---

«Ha fatto sempre così» tornò a infuriarsi in dialetto. «Te la ricordi la storia della frutta che le arrivava a casa ogni giorno gratis? Lei cadeva dalle nuvole: non sapeva né come né quando. E il libro di poesie con la dedica? E i fiori? E le sfogliatelle tutti i giorni alle otto in punto? E il vestito te lo ricordi? Possibile che non ti ricordi niente? Chi le comprò quel vestito, proprio la sua misura? Lei diceva di non saperne niente. Però se lo mise per uscire, di nascosto, senza dirlo a tuo padre.

Per amore della nipote (e non certo del marito di lei) zio Espedito, il pasticciere, portava sempre guantiere di babà, cassate, sfogliatelle ricce, sfogliatelle frolle, cannuoli e, in epoca natalizia, raffiuoli, roccocò, mustaccioli; zio Attilio, il salumiere, compariva invece con affettati di mortadella, di salame, di prosciutto, o un provolone Auricchio, la mozzarella fresca, una vescica di sugna; zio Matteo, il venditore di frutta e verdura, deponeva nella nostra cucina cucòzze e cucuzziéll, pummaròle e puparuóli, i colorati prodotti delle stagioni.

Quell'uomo ormai appesantito, che mi ricordo bello di viso e con l'espressione sempre benevola, in genere arrivava a casa con una sporta carica di frutta e verdura della sua bottega, dono suo e della zia Assunta, la moglie.

---

Aveva dipinto anche il banco della bottega, con una tinta che si chiamava terra di Siena bruciata e che era servita a fare il deserto. Nel deserto aveva messo molte palme, due cammelli, un uomo in sahariana e stivali, cascate di caffè, danzatrici africane, un cielo blu-oltremare e un quarto di luna.

«Questa», mi diceva frugando nella cassa con mano sicura, «è l'ocra gialla, questo è il carminio, questa è la terra di Siena bruciata, questo è il blu di Prussia, questo è il verde smeraldo, questo è il blu oltremare». Ne spremeva un po' sul compensato e certe volte si arrabbiava e si serviva del coltello per squarciare il tubetto e raschiarne via l'ultima pasta.

---

Si trovava in fondo a un corridòio cieco e male illuminato. Era contigua a uno sgabuzzino lasciato sciattamente aperto e pieno di ramazze, carrelli, aspirapolvere, biancheria sporca. Le pareti avevano un colore giallastro e sopra il letto matrimoniale c'era una Madonna di Pompei con un ramoscello secco d'ulivo infilato tra il chiodo e il triangolo di metallo che reggeva l'immagine in cornice. I sanitari, che date le pretese dell'hotel avrebbero dovuto essere sigillati, erano sporchi come se fossero stati usati da poco.

Ne ho una tale paura che con un brivido, proprio mentre sto per raggiungere la camera da letto e prendergli le sigarette, mi immagino che i piedi all'improvviso non siano piú come quelli del mio legittimo genitore, e nemmeno le mani, il pollice l'indice il medio, tutto sbagliato. Ora temo di scoprire, nella penombra della stanza appena illuminata da un lumino acceso per devozione alla Madonna di Pompei, dentro lo specchio della tunalètt, che non ho piú l'aspetto del figlio di quell'uomo in cucina, ma, per esempio, del figlio di un coccodrillo. Il coccodrillo mi fa ribrezzo piú degli scarafaggi neri e lucidi che spesso vedo correre per casa.

---

Mia madre scappò sotto il ponte della ferrovia, scivolò in una pozzanghera, fu raggiunta e si buscò pugni, schiaffi, un calcio nel fianco. Una volta che lui l'ebbe punita per bene, la riaccompagnò a casa sanguinante. Appena lei tentava di parlare, tornava a colpirla.

Rideva, invece, e sceglieva un vaso di vetro azzurro, e le allargava nel recipiente colmo d'acqua.

Anche mio padre l'aveva braccata per quel tratto di strada, poco più che ventenne. Amalia raccontava che, a sentirselo alle calcagna, si era spaventata. Non era come gli altri, che le parlavano di lei cercando di lusingarla. Lui le parlò di sé: si vantò delle cose straordinarie di cui era capace; disse che voleva farle un ritratto, forse per provarle com'era bella e com'era bravo. Accennò ai colori che le vedeva addosso. Quante parole andate chissà dove. Mia madre, che non guardava mai in faccia nessuno dei suoi molestatori e mentre le parlavano stentava a non ridere, ci diceva che l'aveva guardato di sbieco una volta sola e aveva subito capito. Noi, le figlie, non capivamo. Non capivamo perché le fosse piaciuto.

Mia madre era colpita prima a pugni e schiaffi in un edificio situato tra la Stazione Centrale e l'ingresso dell'autostrada Napoli-Pompei

Poi si dedicava alle rose che le tendevamo noi. Le metteva nell'acqua dentro il vaso verdastro di vetro bugnato.

Lui l'aveva adocchiata mentre parlava del più e del meno con certi amici, operai del Deposito. Uno sguardo si sente. L'aveva vista dall'alto, dal ponte dello Smistamento, mentre lei avanzava per lo stradone polveroso e alle spalle aveva il riverbero celeste della Marina. Non si era potuto trattenere, le era piombato addosso come un falco, lui stesso nel rievocare l'incontro con toni nostalgici si paragonava a quel volatile. Era bella, ma forse meno bella di adesso, a trentaquattro anni: allora ne aveva diciassette, i capelli neri sciolti, un viso da orientale, la gonna rosa tutta a pieghe oscillanti sulle caviglie ben fatte e una camicetta chiara sotto un bolentino.

Signorina, permette signorina. Lui rideva, si vantava, smaniava. Lei zitta, camminava spedita guardando dritto davanti a sé, salvo qualche occhiata in tralice, ironica, per valutare quello sconosciuto. Era tutto vestito di nero, la fronte troppo alta, portava i baffi, sembrava vecchio. A un certo punto gliel'aveva pure detto per scoraggiarlo: «Voi siete troppo vecchio per me». Ma lui aveva chiarito, un po' urtato, un po' avvilito, che aveva ventun anni: era l'abito che lo faceva vecchio, forse la fatica, forse i baffi.

Solo allora si era accorta che le piaceva. Chissà perché ne era stata attratta, sono cose misteriose che non si possono spiegare.

---

---

La casa aveva due stanze e una cucina. [...] La porta si apriva su un corridoio senza finestre. [...] In fondo a sinistra c'era la camera da pranzo, irregolare, con un'argenteria per argenterie mai possedute, un tavolo usato per qualche pranzo festivo e un letto matrimoniale dove dormivamo io e le mie sorelle dopo i litigi serali per stabilire chi delle tre doveva sacrificarsi e sistemarsi al centro. Accanto a quella camera si apriva il cesso, lungo, con un finestrino stretto, fornito della sola tazza e di un bidet mobile di metallo smaltato. Dopo veniva la cucina: il lavello dove la mattina ci lavavamo a turno, un focolare in maioliche bianche caduto velocemente in disuso, un ramaio pieno di pentole che Amalia luci dava con cura.

Corre, poi ferma un tassì di passaggio e si fa portare in via Gemito 64, a occupare un appartamento di due stanze ampie, un cesso moderno con lavandino tazza e sciacquone, una grande cucina: la stessa dove ora siede rabbioso alla tavola della cena, i vetri neri che tremano negli infissi, la carbonella che fa cenere nelle fornaci del focolare.

---

A pochi centimetri dalla sponda del letto, c'era una cassa dove alla rinfusa erano stati gettati i tubi dei colori: quello del bianco era il più grande e il meglio identificabile, anche quando era stato strizzato e arrotolato fino al collo filettato; ma anche molti tubetti erano rimarchevoli, ora per il nome da principe di fiaba, come il Blu di Prussia, ora per l'aura da incendio devastatore, come la Terra di Siena bruciata. Il coperchio della cassa era un foglio di compensato, mobile, su cui c'era una caraffa con i pennelli, un'altra con l'acquaragia, e un golfo di colori che i pennelli mescolavano in un mare variopinto.

Qualche volta, quando ero ancora sotto i dieci anni, capitava che mi dicesse: «Vieni qua che ti insegno i nomi dei colori». Io andavo e mi mettevo accanto a lui. Aveva una brutta cassa di legno proprio di lato al cavalletto e ci teneva stracci e tubi e tubetti. Gli stracci erano spesso rigidi di pittura e acqua ragia rapprese, i tubi e i tubetti raramente erano gonfi e lucenti, per lo più risultavano strizzati fino al collo filettato. Su un angolo della cassa era appoggiato un largo foglio di compensato dove teneva una caraffa coi pennelli, le spatole, un coltello a serramanico che ci era assolutamente vietato toccare. Sul compensato distribuiva anche i colori prima di mettersi a dipingere. «Questa», mi diceva frugando nella cassa con mano sicura, «è l'ocra gialla, questo è il carminio, questa è la terra di Siena bruciata, questo è il blu di Prussia, questo è il verde smeraldo, questo è il blu oltremare».

---

La casa era intrisa dell'odore dei colori a olio e della trementina ma nessuno di noi era più in grado di accorgersene.

A me piaceva molto l'odore dei colori, quello della trementina, quello dell'acqua ragia. Mi piacevano molto, a quell'epoca, anche le parole che lui pronunciava, erano ricche di suggestioni.

---

---

Spesso le pose della zingara erano malamente ricopiate da certe foto di donne che mio padre nascondeva in una scatola dentro l'armadio e che io andavo a sbirciare di nascosto. [...] Lui prendeva un rotolo di carta giallastra, ne staccava un pezzo e disegnava. Ciò che gli veniva meglio erano i capelli.

Un giorno trovai nell'armadio della camera da letto, in mezzo a tante altre cianfrusaglie, una scatola. L'aprii, c'erano delle foto, parecchie, su carta da stampa spessa e granulosa, chiari e scuri che tendevano al giallastro.

---

Quando Caserta andò via, mio padre senza preavviso colpì Amalia due volte in faccia con la destra, prima col palmo e poi col dorso.

Quel gesto lo ricordavo preciso, col suo movimento a onda che prima va, poi viene: glielo vedevo fare per la prima volta. Lei scappò in fondo al corridoio, nel ripostiglio, e cercò di chiudersi dentro. Fu tirata fuori a calci. Uno la colpì a un fianco e la mandò contro l'armadio della camera da letto. Amalia si rialzò e strappò tutti i disegni dalle pareti. Fu raggiunta, afferrata per i capelli e sbattuta con la testa contro lo specchio dell'armadio, che si spezzò.

Intanto lo vedo. Vedo anche lei che piange e cerca di sfuggirgli per la cucina, vedo bottiglie e pentole e bicchieri che cascano sul pavimento. Soprattutto mi è chiaro cosa le urla. Le urla: «Vanesia!», parola misteriosa che mi resterà impressa nella memoria per sempre con quel suono intollerabile di ingiuria, vocabolo estraneo al dialetto d'ogni giorno, voce stridente fra quelle che lui stesso sta pronunciando, oscenità, insulti. Nessuno in casa sa cosa significhi, nemmeno mia madre, nemmeno io che ho appena terminato la seconda media. Lo sa solo lui, il significato. E urla: vanesia, e la colpisce a schiaffi, uno dietro l'altro, di palmo e di dorso, e le rovina la pelle olivastra, la bocca, la pettinatura, e le fa schizzare via i pettini eleganti.

---

Per analizzare quanto riportato in tabella, è opportuno ammettere innanzitutto che quanto evidenziato non costituisce prova univoca né di plagio né dell'identità tra le due penne, anzi. Più che di similarità si potrebbe parlare, forse, di corrispondenze. Ferrante e Starnone, in effetti, nascono nello stesso anno e vivono nello stesso posto: il fatto che entrambi abbiano fatto un certo tipo di esperienze non sembra illogico, né sembra così improbabile che dovendo entrambi creare un racconto che parta da qualche dato vero, il risultato, che si baserebbe perciò su una somma di ricordo e invenzione, può sicuramente essere simile. Si nota che le immagini che compongono il repertorio che si trova alla base di tutta la produzione di Starnone a partire dagli esordi fino a *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, sono spesso assimilabili a ricostruzioni di ricordi



d'infanzia. Sembra che le immagini vengano pescate (oppure: la strategia narrativa consiste nel simulare lo sforzo di recupero) da un bacino di ricordi molto lontano dal momento della scrittura e queste immagini vengono successivamente usate come informazioni laterali, o sfruttate in quanto "fatterelli" per la costruzione di storie più ampie. Lo stesso procedimento sembra in atto a osservare bene la natura delle corrispondenze tra i due romanzi: i momenti in cui Ferrante e Starnone si avvicinano, arrivando quasi a combaciare, sono momenti del ricordo, di ricostruzione. *L'amore molesto* e *Via Gemito* sono due opere che si toccano all'infinito, posizionandosi sistematicamente su due poli opposti: *L'amore molesto* è la storia del rapporto tra madre e figlia, *Via Gemito* al contrario è piuttosto la storia del rapporto tra padre e figlio. I due universi, uno femminile e uno maschile, affondano le loro radici in un'infanzia comune in cui sessualità, dialetto e violenza si fondono in un discorso che va oltre i margini del genere. Sia che l'ipotesi del repertorio comune sia valida, sia che si tratti esclusivamente di un caso statistico di vicinanza tra testi, ambientati nello stesso luogo e negli stessi anni, evidenzia che il racconto nasce e si tiene in piedi grazie a immagini acquisite in età infantile, percepite già smarginate e piene di un senso esistenziale assolutizzante. Come poi l'uso di queste immagini plasmi la forma romanzo è un altro discorso: i punti che rendono i testi di Ferrante e Starnone diversi sono più importanti, in un discorso generale, di quelli che li rendono simili. E, tuttavia, una grande differenza tra i due è che il risultato dello sforzo continuo di ricordare e ricostruire avvenimenti passati non intacca affatto la scrittura di Ferrante: la struttura-romanzo tiene, le incertezze della memoria diventano perni su cui incastrare la trama. Per Starnone, che è il vero oggetto di questo discorso, il ricordo (la realtà?) è quasi più un inciampo che un supporto: lo sforzo di ricostruzione non rende la forma-

romanzo più compatta, uniforme, anzi, la interrompe con continue inserzioni letterarie, la mette in dubbio con domande sulla veridicità del ricordo. Quando Starnone attinge al suo personale repertorio di ricordi non trova nella memoria una malta per tenere insieme i testi, ma un pretesto per interrogarsi sulla sua scrittura, sulla lingua, sui suoni, sull'oggettività del vissuto.

Unitaria Ferrante e frammentato Starnone, il punto di divergenza tra i due scrittori, cioè la cesura definitiva che mette al riparo dall'ipotesi che la mano dietro ai libri sia una sola e una sola la testa che li pensa e struttura, risiede proprio nella profonda e innegabile distanza che esiste tra le strutture dell'una e dell'altro. È allora evidente che il caso rappresentato dall'eccezionalità della struttura di *Via Gemito* vada approfondito e collegato con il suo contesto di riferimento, illuminato. Prima di chiudere la parentesi su Ferrante, si prova adesso a tirare le somme sugli studi già condotti e su alcuni limiti riscontrati.

I modi in cui è stata affrontata la questione Ferrante, e per quel che riguarda la questione specifica Ferrante-Starnone, sono vari e le soluzioni proposte da studiosi diversi sono tutte interessanti. Tuttavia negli anni il discorso è andato inaridendosi per via di alcuni *bias* difficilmente superabili, dovuti al peso che ha la questione secondo una definita branca dei *gender studies* ad esempio: c'è bisogno della certezza che Ferrante sia una donna, perché altrimenti avremmo di fronte l'ennesima appropriazione di voce, come nota infatti l'autrice di *Finding Ferrante* e l'ipotesi dell'intervento di un uomo è un pericolo ermeneutico che non si vuole rischiare di correre; l'opera di Ferrante più notevole è la quadrilogia, di conseguenza alcune delle ricerche e delle ipotesi partono dal presupposto (fuorviante) che la quadrilogia sia anche l'opera più rilevante a livello di filologia genetica, ma è una trappola: quanti si siano cimentati

nella soluzione dell'enigma sono spesso caduti in errore cercando delle corrispondenze superficiali. Mi riferisco in particolar modo a chi vede nelle figure maschili di Ferrante un calco di Starnone, e a chi arriva a ipotizzare addirittura che la traccia di un legame tra Starnone e la quadrilogia sia nell'anagramma imperfetto Nino Sarratore – Domenico Starnone. Non mancano neanche gossip familiari a firma di cugini di Starnone che confermano il fatto che lo scrittore conoscesse il rione per esperienza diretta<sup>427</sup>, e via dicendo. Per riassumere a grandi linee i tentativi di indagini strutturate che sono stati portati avanti per identificare Ferrante, si può dire che gli studi si dividono in tre grandi categorie:

1. indagini stilometriche come quella proposta da Tuzzi e Cortelazzo;
2. indagini filologiche, come quella proposta da Galella prima e da Gatto poi;
3. indagini di stampo giornalistico come quella di Gatti.

Trovo che questi studi, ciascuno nel suo modo peculiare, riescano a dare contributi notevoli alla causa, e che il motivo per cui non completino mai il quadro di ricostruzione sull'identità di Ferrante in quanto scrittrice prima e persona poi, sia che manchino di un approccio microscopico al testo. Mi spiego: i lavori che puntano a una valutazione di prossimità tra autori dal punto di vista stilometrico, non tengono conto che oltre alla frequenza andrebbe valutato l'impatto sull'opera di caratteristiche singole e non ricorrenti; allo stesso modo, il tentativo di risalire a un archetipo dei personaggi principali rintracciando caratteristiche comuni (che è quanto viene fatto con le figure genitoriali nell'*Amore molesto* e in *Via Gemito*)

---

<sup>427</sup><https://www.giornaletrentino.it/foto/il-mattino-traccia-porta-a-domenico-starnone-per-ferrante-1.1842617>

lungo il corpus potrebbe lasciar fuori dati rilevanti: è a causa dell'ossessione per il vero – e per l'autofiction – che l'indagine letteraria procede a ritroso, solo in ottica confermativa e mai esplorativa. Ciò che i testi hanno da dire oltre ai probabili eventi in cui sono immersi, potrebbe essere ben più del rebus dei nomi anagrammati e delle vite dei cugini appuntate su un quaderno. L'intuizione più interessante è stata quella proposta nella Traccia 3 di Gatto, nel saggio comparso per *Lo specchio di carta*:

Starnone, a seconda che scegliesse di scrivere col proprio nome o con quello del suo eteronimo femminile, "ogni volta" ha fatto la scelta di un preciso atteggiamento psicologico, di una differente impostazione di voce. Solo i fantasmi dell'immaginazione non si sono lasciati governare a piacimento e alla fine lo hanno costretto a tornare dolorosamente sugli stessi sofferti dati dell'esperienza, svelando per questa via, con il suo eteronimo, la statura di uno scrittore di prima grandezza con il quale la critica non ha ancora cominciato a fare i conti.<sup>428</sup>

Gatti ha ragione su tutti i fronti: l'esperienza ha un ruolo innegabile nel processo di scrittura di Starnone, soprattutto l'esperienza dell'infanzia. Però un errore che continua a ripetersi trasversalmente, inoltre, è quello di considerare *Via Gemito* come un romanzo strettamente autobiografico<sup>429</sup>, e *L'amore molesto* come un'opera invece marcatamente finzionale. Il punto medio, che è molto lontano dall'essere identificato nella categoria dell'autofiction, sta nella tensione effettiva tra verità e finzione, ma senza far coincidere questi due poli con i due autori. L'ipotesi che sarebbe

---

<sup>428</sup> *Una biografia, due autofiction. Ferrante-Starnone: cancellare le tracce*, postato su *Lo Specchio di Carta* il 22 ottobre 2016

<sup>429</sup> Come evidenziato anche da Gatti nel suo articolo.

sicuramente più proficuo dimostrare, non è dunque quanto vicini siano Ferrante e Starnone, ma quanto, partendo da un comune catalogo di ricordi o immagini inventate riescano a differenziarsi e rendersi autonomi l'una dall'altro. Fino ad ora il fulcro di questo lavoro è stato Domenico Starnone e la questione Elena Ferrante è stata toccata solo lateralmente e solo in relazione a uno specifico romanzo che non fa parte della quadrilogia. Il mancato approfondimento, a cui sarà dato sicuramente uno spazio congruo in un luogo diverso da questo, dà però la possibilità di anticipare quale sia il problema aperto dietro la possibile identificazione Ferrante-Raja<sup>430</sup> e una direzione verso cui muoversi per trovare ulteriori evidenze circa la possibilità di identificare un repertorio di immagini d'infanzia unico Starnone-Ferrante; inoltre sottolinea come negli anni si sia preferito focalizzarsi molto sulla persona che scrive e poco su ciò che è scritto: per quanto riguarda la sovrapposizione Ferrante-Starnone, non è stato produttivo pensare che la persona che scrivesse fosse una sola; scopo della ricerca sarà dimostrare che la storia è una e indivisibile, e molteplici sono invece i narratori, perennemente frammentati.

Elena Ferrante non sono io, dice Starnone in *Autobiografia erotica*, e quest'affermazione pare innegabile: ma la stessa frase sarebbe vera anche invertita, e cioè, Starnone riuscirebbe a scrivere Io non sono Elena Ferrante? Perché l'ipotesi che si può provare a formulare alla luce del repertorio e della familiarità che si percepisce rispetto agli elementi che lo compongono, è che sicuramente Elena Ferrante non è una parte di

---

<sup>430</sup> È molto complicato impostare un confronto tra Ferrante e Raja: il fatto che Raja sia soprattutto una traduttrice non permette di ricostruire un corpus da cui estrapolare informazioni consistenti sul suo stile.

Domenico Starnone, ma uno degli io di Starnone<sup>431</sup> ha qualcosa ha che fare con Elena Ferrante.

### *Una nuova proposta*

Non rientra negli obiettivi di questo lavoro e non influisce sui suoi risultati diretti, tuttavia la presenza di un cospicuo numero di elementi permette di postulare l'esistenza di una relazione tra i testi di Starnone e Ferrante. Le soluzioni attuali al mistero letterario, benché interessanti, si fondano su alcune prese di posizione non del tutto convincenti: anche tenendo buono il "percorso dei soldi" svelato da Gatti, non è possibile né desumere che Ferrante sia Raja, né che Ferrante sia una sola persona. Inoltre, a differenza di quanto dichiara Galella, le soluzioni non sono solo due<sup>432</sup>: perché *L'amore molesto* può essere il risultato di un lavoro collettivo si dà allora per scontato che *Via Gemito*, dal canto suo, non lo sia? I dati che abbiamo a disposizione suggeriscono che la struttura e la forma di *Via Gemito* costituiscano una novità assoluta rispetto alle opere precedenti dell'autore: entrano nella scrittura di Starnone Napoli, il dialetto, l'infanzia; la struttura, pur con qualche momento di incertezza, è quella del romanzo e non del racconto; a differenza dei titoli precedenti, più postmoderni, *Via Gemito* è dotato di una forza tipicamente realista e si presenta come una specie di epica paterna ad alto tasso di autobiografismo. Una possibile ricostruzione delle dinamiche genetiche dei due romanzi potrebbe essere

---

<sup>431</sup> "Le cinque storie restanti se ne stavano in fondo al cassetto insieme a parecchie altre, alcune da anni, altre da qualche mese. Mi sono sembrate adatte all'io' di finzione che in questo libro si racconta, e ci ho rimesso le mani. Un 'io' diverso forse le avrebbe raccontate meglio, ma non ne avevo altri che mi interessassero". Nota a *La retta via: otto storie di obiettivi mancati*, Feltrinelli.

<sup>432</sup> Ossia: o Starnone ha plagiato Ferrante, o Starnone è Ferrante.

questa: dopo la pubblicazione dei racconti di scuola Starnone riscopre il piacere del racconto, ma l'infanzia e il dialetto sono argomenti per lui ancora troppo vivi e non riesce ancora a portarli su pagina, o non riesce ad accettare che sia proprio quell'io identificabile in Mimì cresciuto in Via Gemito a raccontare quella storia. Tuttavia, data la modalità di lavoro di Starnone, testimoniata anche dall'autore in una sua intervista per il blog letterario *La balena bianca*, che consiste nell'accumulo di materiale narrativo scritto e continuamente rimaneggiato (stesse modalità operative a cui il narratore fa riferimento sia in *Spavento* che in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*), non sarebbe inverosimile pensare che quel materiale costituito da appunti, macchine ironiche dell'inconcludenza e tentativi di racconti, si realizzi in una forma che mette l'io al sicuro dall'(auto?)identificazione, cioè un romanzo scritto da una narratrice e incentrato sul rapporto con la madre. La situazione muta quando alla morte del padre di Starnone segue, poco tempo dopo, la pubblicazione del romanzo su Federì: dialetto e infanzia non sono più argomenti irrisolti, ma esposti e narrati in una coraggiosa prima persona. Ma se le mani che hanno lavorato su *Via Gemito* fossero quattro? Se, cioè, il progetto dietro il romanzo di *Via Gemito* prevedesse una struttura quanto più organica possibile, classica, senza il colpo di scena del *Salto con le aste*, senza ironia, senza miscugli di registri linguistici tutti diversi dall'unica lingua in cui quella storia doveva essere raccontata? La proposta secondo cui dietro il nome di Elena Ferrante ci sia una pluralità di scrittori è così convincente che vale la pena chiedersi perché non sia stata ugualmente proposta per l'esegesi di *Via Gemito*, considerando anche che la distanza di pubblicazione tra i due titoli è di ben otto anni. L'esplosione del caso, però, avviene nel 2005, in concomitanza della pubblicazione di *Labilità* a cui segue immediatamente *La figlia oscura*; il susseguirsi continuo di ipotesi e

articoli, a cui si aggiungono studi e speculazioni diventa ingestibile per Starnone, che decide di mettere un punto fermo alla vicenda intervenendo in prima persona (quella vera?) in *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, che, ennesima coincidenza, esce proprio nell'anno in cui viene pubblicato il primo volume della quadrilogia. Qui bisogna fermarsi e chiedersi se l'enigma dell'identità sia una strategia narrativa o se nei piani iniziali di chi ha creato Elena Ferrante ci fosse davvero l'anonimato eterno; se è vera la prima ipotesi, allora il gioco delle corrispondenze dovrebbe proseguire, cosa però che non pare si stia verificando, visto che il nucleo principale di somiglianze è tutto precedente alla quadrilogia. I due autori restano, infatti, trincerati nelle loro forme: Ferrante si dedica al romanzo di ampio respiro, Starnone si stabilisce sulle forme brevi e sfaccettate; lei evoca il dialetto, lui ci casca dentro. Se *L'amore molesto* è stato un esperimento di "scrittura collettiva" è possibile pensare che Starnone abbia fornito le immagini, la base per la localizzazione spaziale e temporale e che Raja, invece, abbia "tradotto" il punto di vista maschile in femminile e "tradotto" anche il repertorio di immagini in una struttura complessa; la stessa cosa, allora, potrebbe essere accaduta con *Via Gemito*: la traduzione di Raja si configurerebbe come il trasporto di materiale letterario di vario tipo in una forma più canonica. Si è detto abbastanza sull'eccezionalità di *Via Gemito*, e anche sul fatto che sia cronologicamente contenuto tra due opere totalmente diverse dal punto di vista della struttura, cioè *Denti* e *Labilità*, ma indubbiamente frutto di uno stesso io, esploso dopo la morte del padre. I motivi per cui non si dubita che *Via Gemito* sia stato scritto unicamente da Starnone è l'elevato tasso autobiografico, confermato anche dalla presenza di fatti veri e documentati, come la presenza del quadro dei bevitori di Federico Starnone nella sala consiliare del comune di Positano. Ed il riuso di alcune immagini è quasi una firma dello scrittore, basti



pensare alla visione della madre che viene riportata praticamente identica in ben tre racconti diversi (*Eccesso di zelo, Denti, Labilità*). Quindi: per gli obiettivi di questo studio l'unico interesse è quello di decidere se considerare Ferrante come un capitolo della carriera di Starnone; la risposta è negativa, perché nonostante la coerenza di alcuni dati con le strategie e i metodi di lavoro dello scrittore, la distanza delle strutture di Ferrante da quelle di Starnone rende l'inclusione nel corpus un reale eccesso di zelo. Ciò che però risulterebbe davvero innovativo e produttivo, sarebbe ipotizzare l'esistenza di un laboratorio creativo in cui convergono repertori e esperienze diverse, in un riuso continuo di un materiale finito. Starnone, di per sé, è uno scrittore smarginato, il cui io è spesso scivolato fuori dai contorni della persona e ha cercato di espandersi il più possibile, moltiplicandosi e dividendosi contemporaneamente. In *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, nella scena più volte richiamata dei giochi tra bambini sotto il lenzuolo, la confusione e la condivisione del momento restituiscono al narratore non solo l'idea dell'impossibilità di narrare completamente sensazioni d'infanzia, ma gli suggerisce anche la possibilità di sentirsi un "organismo" plurale:

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.<sup>433</sup>

*L'amore molesto* è stato un esperimento di "scrittura collettiva": Starnone ci mette le immagini, Raja scrive la trama e sistema la struttura della storia facendola diventare un romanzo. Scrive lei, non scrive lui.

---

<sup>433</sup> *Autobiografia erotica di Aristide Gambià*, p. 137.

1. *Via Gemito* è un'opera speculare all'amore molesto: dopo aver avuto prova che *l'amore molesto* funziona per le immagini (a cui si aggiunge la struttura) viene scritto *Via Gemito* che fa riferimento allo stesso identico repertorio, ma è potenziato dall'alto tasso di autobiografismo e quindi dalla possibile sovrapposizione tra autore e protagonista
2. È qua che da un autore *smarginato* la produzione di Ferrante e Starnone si differenzia definitivamente: Starnone continuerà con le sue forme ibride a metà tra il racconto e il memoir a scrivere di uomini e solo lateralmente di donne, Ferrante invece si dedicherà alla stesura di una quadrilogia in cui le protagoniste sono solo le donne.

Si può inferire che Starnone e Ferrante sono stati lo stesso bambino e hanno vissuto la stessa infanzia nello stesso posto? L'ipotesi che si presenta adesso apre sicuramente una serie di nuovi problemi di interpretazione testuale; è plausibile che il repertorio sull'infanzia sia uno solo e che porti a due risultati diversi, uno finzionale (Ferrante) e uno pseudoautobiografico (Starnone).

La questione non verrà probabilmente risolta in modo definitivo, ma resta affascinante studiare i modi in cui sia stata affrontata da più persone, e come questa abbia contribuito alla diffusione di due nomi italiani nel mondo. Pur importante, la questione Ferrante non è certamente l'unica ragione del successo nazionale e internazionale di Starnone, che da oltre quarant'anni resta uno dei nomi più noti del panorama letterario italiano. Valutare l'impatto di un autore sull'epoca in cui vive non è oggi un'operazione immediata, e servirebbe dedicare solo a questo uno studio monografico in grado di ricostruire la rete di connessioni generata dai

diversi mezzi attraverso cui Starnone si è fatto conoscere, cioè la letteratura, il cinema, il teatro, il giornalismo di opinione, la televisione.

## Conclusioni

---

Questa ricerca è partita dalla consapevolezza che la critica non stesse dedicando abbastanza spazio a una voce così interessante e dalla sensazione che il nucleo della scrittura di Starnone non fosse stato ancora raggiunto. Tra le ragioni di questo ritardo della critica, a cui corrisponde, invece, una certa ricettività da parte del pubblico, figura la mancata ricezione della carriera dello scrittore in quanto *continuum*, ma piuttosto come sequenza di fasi indipendenti tra loro, cioè: la scuola, *Via Gemito*, gli ultimi romanzi brevi.

Il proposito iniziale di questa ricerca, come tutti i propositi di ricerca, era ben diverso da come si presenta oggi questo studio, pensato e architettato con l'obiettivo di analizzare la forma-romanzo di Starnone, con particolare attenzione alla produzione narrativa che segue la pubblicazione di *Via Gemito*, la sua opera più nota. Come accade spesso, però, il sistema di richiami e di interconnessioni tra le opere ha fatto sì che la struttura venisse continuamente bucata dalle intrusioni di libri, interventi, introduzioni, interviste, che hanno mostrato la labilità di fondo dei confini del *corpus*, costringendo l'architettura della ricerca a ricalibrarsi di continuo, visto che la voce di Starnone si percepiva distintamente in ogni suo scritto, e che evidenziava una continuità inequivocabile dalla metà degli anni Ottanta al 2021. La "svolta", che nelle *Conclusioni* ci si può permettere di mettere tra virgolette, narrativa dello scrittore avviene dopo

la pubblicazione del racconto *Ex cattedra* e fatta risalire al 1987-1989 a seconda che si consideri *Ex cattedra* letteratura o meno. Il punto è che *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 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) sia anch'essa letteratura, anzi, letteratura d'autore, si può pensare che a partire dal *Salto con le aste* si sia di fronte a un ampliamento di temi. Si è allora pensato di procedere all'inclusione di tutto quel materiale precedente al 2000 che comprende i testi sulla scuola ma soprattutto i primi racconti. Un ulteriore momento di rielaborazione della struttura è stato necessario 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 Federì che forse rispondono meglio alla definizione di racconto piuttosto che di romanzo. Nonostante l'avversione di chi scrive per la catalogazione in generi letterari e la consapevolezza che la forma non aggiunge valore al contenuto, oltre che al presupposto che le forme del romanzo siano una collezione di combinazioni, piuttosto che un elenco di caratteristiche, l'utilizzo della *categoria romanzo* per le scritture di Starnone sembra riduttivo; anche di questo si sono via via trovate evidenze sia nel corpus che fuori, ma soprattutto ha avuto un grande impatto sulla ricerca la lettura di un intervento dello scrittore per un 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. Staccarsi dalla forma romanzo ha permesso di guardare le opere in prospettiva e di restituire alla voce dell'autore piuttosto che al tasso autobiografico della scrittura, di fare i conti con impalcature narrative che evidentemente sono contemporanee, ma che affondano le loro radici in una tradizione specifica che va da Tolstoj a Calvino, i cui nessi con Starnone sarebbe urgente indagare in maniera più approfondita. A seguito della riorganizzazione del materiale e dell'inclusione per strati successivi di tutti gli scritti attribuibili a Starnone, uno spazio minimo, in virtù del fatto che l'argomento è stato tematizzato dallo stesso autore, è stato dedicato alla questione Elena Ferrante e all'ipotesi che alla base dell'*Amore molesto*, ma, perché no, anche di *Via Gemito*, possa esserci un laboratorio d'invenzione in cui convergono capacità narrative e repertorio di immagini di più persone. L'ipotesi è stata formulata per il gusto di "pedinare i testi", come dice Gatto nei suoi articoli sull'*affaire* Ferrante, e non ha a che fare con la volontà di prendere il corpus di Ferrante e ridurlo a opera di Starnone, tutt'altro. Il pedinamento dei testi di Starnone, invece, ha prodotto risultati di gran lunga più interessanti che non erano stati preventivati e che possono essere riassunti in una sola figura, quella della bambina di Milano. Nel *Nocciolo solare dell'esperienza*, lo scritto magistrale che introduce le opere scelte di Luigi Meneghello, Starnone 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 e che grazie alla scrittura diventano letteratura. A differenza del destino di figure minori, come per esempio quella della signora TipTop, la bambina di Milano arriva 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 sta scrivendo, sta rappresentando. 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 nel capitolo sulla scrittura (realtà-scrittura-realtà) 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. L’individuazione di questo repertorio di figure è importante non solo perché individua un nucleo di verità alla base dei racconti dello scrittore, e forse denuncia momenti narrativi a basso controllo in cui lo scrittore attinge a immagini della propria esperienza, ma perché spiega la differenza tra un fatto reale e una figura letteraria: l’invenzione della bambina di Milano è l’invenzione della letteratura.

L’importanza della bambina di Milano è stata rintracciata, invece, durante le ricerche per la stesura di uno dei capitoli che facevano già parte del progetto iniziale, quelli che comprendono i due grossi temi che occupano la seconda parte della tesi e sono i temi eterni che definiscono la scrittura dello Starnone *pop*, infanzia e dialetto; la messa in prospettiva del corpus e l’approfondimento riguardo l’evoluzione della scrittura hanno permesso di individuare in questi due temi una funzione strutturante rispetto alla narrativa dell’autore, ma soprattutto di interpretarli in quanto risultato di un processo preparatorio durato fino al 2000. 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; 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 narratologico, 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.

I due capitoli su infanzia e Napoli hanno dimostrato 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, determinandosi come fattori che definiscono il passaggio dell'autore da un modo postmoderno 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, invece, è stato approfondito nel capitolo che chiude la seconda parte, quello sulla scrittura. Il nucleo originale del capitolo doveva essere costituito da un catalogo dei commenti che lo scrittore fa sulla sua stessa scrittura e su 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 certa 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* 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 del racconto. 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. Gliel'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.<sup>434</sup>

L'impostazione finale della ricerca ha evidenziato come l'evoluzione della scrittura di Starnone non sia 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). 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.<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, Einaudi, Torino, 2021, p. 127.

<sup>435</sup> *Condom*, Einaudi, Torino, 2013, edizione kindle.

# Bibliografia

---

## Narrativa

- N. Ammaniti, *Anna*, Einaudi, Torino, 2015.
- N. Ammaniti, *Io non ho paura*, Einaudi, Torino, 2003.
- G. Agamben, *Quel che ho visto, udito, appreso*, Einaudi, Torino, 2022.
- M. Atwood et alii, *Inizi*, Fandango, 2005.
- I. Bachman, *Malina*, Adelphi, 1973.
- G. Berto, *Il male oscuro*, Rizzoli, Milano, 1964.
- M. Bontempelli, *L'amante fedele*, Mondadori, Milano, 1953.
- M. Bontempelli, *La vita operosa*, Vallecchi, Milano, 1921.
- M. Bontempelli, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Bompiani, Milano, 1930.
- V. Budini, *La scuola si diverte*, Feltrinelli, Milano, 1968.
- A. Busi, *Seminario sulla gioventù*, Mondadori, Milano, 2012.
- I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 1947.
- G. Celati, *Comiche*, Einaudi, Torino, 1971.
- G. Celati, *La banda dei sospiri*, Einaudi, Torino, 1976.
- P. Cognetti, *Sofia si veste sempre di nero*, Minimum Fax, Roma, 2012.
- E. De Amicis, *Cuore*, Einaudi, Torino, 2018.
- F. De Sanctis, *La scienza e la vita*, introdotto da D. Starnone, Il Manifesto, Ariccia, 1995.
- D. De Silva, *Certi bambini*, Einaudi, Torino, 2021.
- D. Di Pietrantonio, *L'arminuta*, Einaudi, Torino, 2019.
- D. Di Pietrantonio, *Borgo Sud*, Einaudi, Torino, 2020.
- C. Durastanti, *La straniera*, La nave di Teseo, Milano, 2019.
- A. Ernaux, *La vergogna*, L'orma editore, 1997.
- G. Falco, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino, 2009.

- E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, E/O, Roma, 2002.
- E. Ferrante, *L'amore molesto*, E/O, Roma, 2006.
- E. Ferrante, *L'amica geniale*, E/O, Roma, 2011.
- E. Ferrante, *La spiaggia di notte*, E/O, Roma, 2007.
- E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, E/O, Roma, 2012.
- E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, E/O, Roma, 2013.
- E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, E/O, Roma, 2017.
- E. Ferrante, *La figlia oscura*, E/O, Roma, 2006.
- E. Ferrante, *La frantumaglia*, E/O, Roma, 2003.
- N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1963.
- H. James, *Racconti di fantasmi*, Einaudi, Torino, 2015.
- M. Lodoli, *I professori e altri professori*, Einaudi, Torino, 2003.
- M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino, 2017.
- M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, Mondadori, Milano, 1997.
- L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Einaudi, Torino, 1962.
- M. Mazzucco, *Vita*, Milano, Rizzoli, 2003.
- L. Meneghello, *Libera nos a Malo*, Feltrinelli, Milano, 1963.
- L. Meneghello, *Opere scelte*, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano, 2006.
- L. Milani, *Lettera a una professoressa*, Mondadori, Milano, 2017.
- M. Missiroli, *Avere tutto*, Einaudi, Torino, 2022.
- E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957.
- G. Mozzi, *Fiction*, Einaudi, Torino, 2001.
- S. Onofri, *Registro di classe*, Einaudi, Torino, 2000.
- A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Einaudi, Torino, 1953.
- D. Pennac, *Diario di scuola*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- G. Perec, *W o il ricordo d'infanzia*, Einaudi, Torino, 1975.
- F. Piccolo, *Il desiderio di essere come tutti*, Einaudi, Torino, 2015.

F. Piccolo, *La separazione del maschio*, Einaudi, Torino, 2010.

N. Porcelluzzi, *Fare i versi: poesia, infanzia, apocalisse*, Einaudi, Torino, 2022.

E. Rea, *La dismissione*, Rizzoli, Milano, 2002.

E. Rea, *Mistero Napoletano. Vita e passione di un comunista negli anni della guerra fredda*, Einaudi, Torino, 1995.

E. Rea, *Napoli ferrovia*, Rizzoli, Milano, 2007.

L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, Laterza, Roma-Bari, 1956.

W. Siti, *Il contagio*, Mondadori, Milano, 2008.

W. Siti, *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano, 2013.

W. Siti, *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano, 2014.

W. Siti, *Bruciare tutto*, Rizzoli, Milano, 2017.

D. Starnone, *Via Gemito*, Feltrinelli, Milano, 2000.

D. Starnone, *Labilità*, Feltrinelli, Milano, 2005.

D. Starnone, *Spavento*, Einaudi, Torino, 2009.

D. Starnone, *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, Einaudi, Torino, 2011.

D. Starnone, *Denti*, Feltrinelli, Milano, 1994.

D. Starnone, *Lacci*, Einaudi, Torino, 2014.

D. Starnone, *Scherzetto*, Einaudi, Torino, 2017.

D. Starnone, *Confidenza*, Einaudi, Torino, 2019.

D. Starnone, *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, Einaudi, Torino, 2021.

D. Starnone, *Ex Cattedra*, Feltrinelli, Milano, 1989.

D. Starnone, *Il salto con le aste*, Feltrinelli, Milano, 1989.

D. Starnone, *Eccesso di zelo*, Feltrinelli, Milano, 1993.

D. Starnone, *Segni d'oro*, Feltrinelli, Milano, 1990.

D. Starnone, *Le false resurrezioni*, Einaudi, Torino, 2018.

D. Starnone, *La scuola*, Einaudi, Torino, 2022.

D. Starnone, *La retta via*, Feltrinelli, Milano, 1996.

D. Starnone, *Fare scene*, Minimum Fax, Roma, 2014.

- D. Starnone, *Condom*, Einaudi, Torino, 2013.
- E. Strout, *Olive Kitteridge*, Fazi, 2009.
- P. Teobaldi, *Scala di Giocca*, EDES, 1984.
- V. Trevisan, *Black Tulips*, Einaudi, Torino, 2022.
- V. Trevisan, *Works*, Einaudi, Torino, 2016.
- L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Einaudi, Torino, 2018.

### Saggistica

- G. Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978.
- G. Antonelli, *Lingua ipermedia*, Manni, San Cesario di Lecce, 2006.
- W. Benjamin, *Bambini, abbecedari, giocattoli*, (a cura di S. Calabrese e A. De Blasio), Archetipo Libri, 2010
- W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Einaudi, Torino, 2007 (a cura di Enrico Ganni).
- W. Benjamin, *Figure dell'infanzia: educazione, letteratura, immaginario*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Cortina, Milano, 2012.
- W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile* (a cura di Giulio Schiavoni), Giometti & Antonello, Macerata, 2020.
- M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.
- H. Bloom, *Il canone occidentale, i libri e le scuole di pensiero*, Bur, 2008.
- G. Bonina, *Tutto Camilleri*, Barbera, Siena, 2009.
- S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Mimesis, Roma, 2019.
- A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2007
- R. Castellana, *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, Carocci, 2021.
- M. Cavalli, *Busi in corpo 11: miracoli e misfatti, opere e opinioni, lettere e sentenze*, Il Saggiatore, Milano, 2006.
- V. Coletti, *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova, 1989.
- A. Cortellessa, *La terra della prosa*, L'Orma, Roma, 2014.

- S. Cucchi, *Una teologia della frustrazione: l'opera letteraria di Walter Siti*, F. Cesati, Firenze, 2021.
- P. D'Achille, *Lasciatece parlà*, Carocci, Roma, 2021.
- T. De Rogatis, *Elena ferrante. Parole chiave*, E/O, Roma, 2018.
- S. Demontis, *I colori della letteratura: un'indagine sul caso Camilleri*, Rizzoli, Milano, 2001.
- R. Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa italiana contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014.
- S. Freud, *Opere complete*, Bollati Boringhieri, edizione kindle.
- G. Genette, *Figure*, Einaudi, Torino, 1988.
- D. Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Milano, 2014.
- P. Giovannetti, *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*, Unicopli, Milano, 2004.
- A. Guadagni, *La leggenda di Elena Ferrante*, Garzanti, Milano, 2011.
- G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II, tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino, 1998.
- P. Hazard, *Uomini, ragazzi e libri*, Armando editore, Roma, 1967.
- R. La Capria, *Napoli*, Mondadori, Milano, 2009.
- R. La Capria, *Napolitan graffiti*, Rizzoli, Milano, 1998.
- L. Marchese, *Storiografie parallele: Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019.
- L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Ariccia, 2014.
- L. Matt, *Narratori italiani del Duemila. Scritti di stilistica militante*, Meltemi, Milano, 2021.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011.
- F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1986.
- F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1975.
- F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Liviana, Padova, 1966.
- O. Palumbo, *L'incantesimo di Camilleri*, Editori Riuniti, Roma, 2005.

- R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero: romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma, 2014.
- F. Pennacchio, *Il romanzo global*, Biblion edizioni, 2018.
- F. Pennacchio, *Eccesso d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano – Udine, 2020.
- I. Pinto, *Elena Ferrante: poetiche e politiche della soggettività*, Mimesis, Milano, Udine, 2020.
- G. Raccis, *La trama*, Carocci, 2018.
- A. Ricciardi, *Finding Ferrante. Authorship and the politics of world literature*, Columbia University Press, New York, 2021.
- V. Scarinci, *Il libro di tutti e di nessuno: Elena Ferrante, un ritratto delle italiane del 20° Secolo*, Iacobelli, Guidonia, 2020.
- W. Siti, *Contro l'impegno*, Rizzoli, Milano, 2021.
- G. Simonetti, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna, 2018.
- V. Sturli, *Estremi occidentali: frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Udine, 2020.
- C. Tirinanzi de' Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Carocci, 2018.
- N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*, Bulzoni, Roma, 2003.
- O. Visentini, *Scrittori per l'infanzia*, Mondadori, Milano, 1959.
- A. Vitale, *Il mondo del commissario Montalbano: considerazioni sulle opere di Andrea Camilleri*, Terzo Millennio, Caltanissetta, 2021.
- Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.

#### Tesi di dottorato

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



Articoli in rivista

R. Ala-Risku, *Sociolinguistica letteraria: cosa ci insegna la metalingua della narrativa?*, in *Saggi dall'XI Congresso degli italianisti scandinavi*, a cura di V. Nigrisoli, Wårnhjelm, A. Aresti, G. Colella, M. Gargiulo, Pisa University Press, Pisa, 2017.

R. Ala-Risku, *Plurilinguismo e illusione dell'oralità nella narrativa italiana contemporanea*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Congresso SILFI*, a cura di G. Ruffino – M. Catiglioni, Franco Cesati, Firenze, 2016, pp. 63-71.

D. Belgradi, *Gaze as a Device of Estrangement in the Short Story Il silenzio della ragione by Anna Maria Ortese*, in *Between*, n. 23 (2022).

C. Cao, *The Spaces of the Feminine in Family Sagas*, in *Between* n. 11 (2022), pp. 1-26.

R. Ceserani, *Modernity and postmodernity: A Cultural Change Seen from the Italian Perspective*, *Autumn*, 1994, Vol. 71, No. 3 (Autumn, 1994), pp. 369-384.

R. Coglitore, *Autofictional strategies in Michele Mari's Leggenda Privata*, in *Between*, n. 9 (2018).

L. De Federicis, *Il romanzo della scuola*, *Belfagor*, Vol. 57, No. 2 (31 marzo 2002), pp. 223-233.

L. De Federicis, *Il rapporto tra vita e letteratura: nella nuova narrativa italiana*, 30 settembre 2003, Vol. 58, No. 5 (30 settembre 2003), pp. 582-588.

R. Donnarumma, *Il melodramma, l'antimelodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*, in *Allegoria* n. 73, 2016.

L. Faienza, *Pensare per le scene: l'adattamento di Lacci, tra teatro e cinema*, in corso di pubblicazione.

P. Farinelli, *The fragmentation of the Self in Tozzi's short prose texts*, in *Between* n. 11 (2021), pp. 142-163.

F. Fastelli, *The Voyeur and the Screen. Literary Paradigms of the Man who Looks*, in *Between* n. 8 (2016).

F. Fastelli, *True, False, Fictive. The adversary by Emmanuel Carrère and the ambiguity of the non-fiction novel*, in *Between* n. 9 (2018).

T. Harrison, *Rhetoric of Youth, or Bridges to Nowhere*, in *Between* n. 4 (7).

G. Imposti, *The Liar's Paradox in Dostoevsky's Notes from the Underground*, in *Between* n. 9 (2018).

F. La Porta, *Carlo Levi e la nuova narrativa meridionale*, *Meridiana*, 2001, No. 40, CENTO PASSI (2001), pp. 137-143.

L. Marchese, *È ancora possibile il romanzo saggio?*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 9 (2018), pp. 151-170.

L. Marfè, *The Laws of W: Georges Perec, Utopia and Memory*, in *Between* n. 2 (3), 2012.

I. Masenga, *Uomini si diventa. Il Bildungsroman italiano del secondo Novecento: uno studio di genere*, in *Quaderni di donne e ricerca*, 16 (2009).

M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 4 (2015), pp. 165-184.

L. Neri, *The Fictional Value of Memory*, in *Between* n. 9 (2018).

M. Pagnini, *L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione* (a cura di F. Di Blasio), in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 4 (2015), pp. 225-239.

F. Pennacchio, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 2 (2014), pp. 9-29.

F. Pennacchio, *Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 12 (2019), pp. 367-388.

G. Petrucci, *Il sonno di Alice: l'enunciazione del transfert nella poesia di Vivian Lamarque*, *Rivista di letteratura italiana*, GENNAIO/ APRILE 1998, Vol. 27, No. 1 (GENNAIO/ APRILE 1998), pp. 89-98.

N. Primo, *Lalla Romano and the World of School: Themes and Records of Memory*, in *Between*, n. 3 (6), 2014.

- G. Raccis, «*Il lavoro è ovunque*»: forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 12 (2019), pp. 389-402.
- A. Rondini, *Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio*, in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, n. 10 (2018), pp. 257-275
- M.-L. Ryan, *Truth of Fiction versus Truth in Fiction*, in *Between* n. 9 (2018).
- C. Savettieri, *The Trouble of Innocence: Tragedy, Theory and the Modern Novel*, in *Between* n. 7 (2014).
- A. Scuderi, *True And/Or False: The Enantiosemic Bourgeois*, in *Between* n. 9 (2018).
- L. Serianni, *Il contributo del Mezzogiorno alla lingua italiana contemporanea*, WINTER 2016, Vol. 93, No. 4 (WINTER 2016), pp. 764-791.
- P. Trifone, *Il romanzo della porta accanto. Lingua e dialetto nella narrativa di oggi*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 1199-1210.
- P. Vescovo, "Me pare nu film" [It looks like a movie]. *High and Low tragedy*, in *Between*, n. 7 (14), 2017.
- A. Voltolini, *Real Authors and Fictional Agents (Fictional Narrators, Fictional Authors)*, in *Between* n. 9 (2018).
- E. Zagagna, *Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante*, in *Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education*, vol. 23 n. 53, 2019
- E. Zinato, *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*.
- E. Zinato – M. Marsilio, *Poetiche e mappe della prosa*, *Ulisse*, n18
- Drawing Elena Ferrante's Profile*, a cura di A. Tuzzi e M. Cortelazzo, Padova University Press, Padova, 2018.
- Seminario sul racconto*, a cura di L. Rustichelli, Bordighera, 1998.

## Recensioni

- G. Simonetti, recensione a *Vita mortale e immortale della bambina di Milano*, *IlSole24Ore*, 28/04/2022

M. Cangiano, *Starnone, quel che segue a un terribile segreto* <https://ilmanifesto.it/starnone-quel-che-segue-a-un-terribile-segreto>

D. Brogi, recensione a Lacci  
<https://www.leparoleelecose.it/?p=17970>

<https://lospeschiodicarta.it/2011/07/13/la-retta-via-otto-storie-di-obiettivi-mancati/>

<https://www.iltascabile.com/recensioni/scherzetto-domenico-starnone/>

<https://www.criticaletteraria.org/2021/11/starnone-vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-einaudi.html> (visitato 22/05/2022)

<https://www.culturamente.it/libri/vita-mortale-e-immortale-bambina-milano-starnone-recensione/> (visitato 22/05/2022)

<https://www.illibraio.it/news/dautore/starnone-vita-mortale-e-immortale-della-bambina-di-milano-1411131/> (visitato 22/05/2022)

<https://www.leparoleelecose.it/?p=42687> (visitato 22/05/2022)

<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/> (visitato 22/05/2022)

<https://lospeschiodicarta.it/2011/07/22/domenico-starnone-labilita/>

<https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/ritratti-in-letteratura/>

<https://www.lastampa.it/cultura/2011/10/29/news/il-maestro-starnone-br-da-lezioni-di-sesso-1.36927613/>

<https://www.nazioneindiana.com/2005/03/11/labilita/> <https://>

[bocconcinidicarta.com/2021/09/08/domenico-starnone-confidenza/](https://www.bocconcinidicarta.com/2021/09/08/domenico-starnone-confidenza/)

<https://hermesmagazine.it/article/books/confidenza-starnone-amore-tenuto-insieme-segreto>

<https://culturalfemminile.com/recensioni/confidenza-di-domenico-starnone/>

[https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/narrativa/2019/12/05/starnone-confidenza-chiude-un-percorso-ne-apro-un-altro\\_b825ffb5-ecf3-4e25-87bb-21cd2faa8333.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/libri/narrativa/2019/12/05/starnone-confidenza-chiude-un-percorso-ne-apro-un-altro_b825ffb5-ecf3-4e25-87bb-21cd2faa8333.html)

<https://www.lalettericecontrocorrente.it/recensioni/recensione-confidenza-domenico-starnone/>

<https://www.qdicopertina.it/confidenza-domenico-starnone/>

[https://www.huffingtonpost.it/entry/alla-festa-per-domenico-starnone-la-letteratura-non-e-mai-stata-così-viva\\_it\\_5e4a7d06c5b64d860fcd99ec/](https://www.huffingtonpost.it/entry/alla-festa-per-domenico-starnone-la-letteratura-non-e-mai-stata-così-viva_it_5e4a7d06c5b64d860fcd99ec/)

<https://www.ecodelnulla.it/confidenza-di-domenico-starnone-un-universo-collaudato-e-senza-sorprese>

<https://www.sololibri.net/Confidenza-Starnone.html>

## Interviste

<https://www.minimaetmoralia.it/wp/cinema/intervista-domenico-starnone/>

<https://www.labalenabianca.com/2021/02/08/fuori-dagli-schemi-domenico-starnone/>

<https://readingintranslation.com/2021/10/11/interview-with-domenico-starnone/>

[https://www.adolgisio.it/enterprise/domenico\\_starnone.asp](https://www.adolgisio.it/enterprise/domenico_starnone.asp)

<https://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/interviste/553-intervista-a-domenico-starnone>

<https://tg24.sky.it/lifestyle/2022/04/06/libri-domenico-starnone-intervista>

<https://www.kobo.com/it/blog/cercher%C3%B2-le-risposte-conversazione-con-domenico-starnone>

<https://www.teche.rai.it/2022/02/domenico-starnone-e-al-sua-napoli/>

[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](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)

<https://lospecchiodicarta.it/2006/05/23/introduzione-alla-lettura-di-domenico-starnone/>

## Articoli di quotidiano

F. Cordelli, *La palude degli scrittori*, La lettura, corriere, 26 maggio 2014

G. Picone, *Starnone, un'educazione sentimentale. Anzi, linguistica* [https://www.ilmattino.it/cultura/libri/starnone\\_vita\\_mortale\\_e\\_immortale\\_della\\_bambina\\_di\\_milano-6251277.html](https://www.ilmattino.it/cultura/libri/starnone_vita_mortale_e_immortale_della_bambina_di_milano-6251277.html) Starnone vince il premio Strega

[https://www.repubblica.it/online/cultura\\_scienze/strega/starnone/starnone.html](https://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/strega/starnone/starnone.html)

Genta Luciano su *Ex Cattedra*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0955\\_04\\_1988\\_0590\\_0003\\_25005688/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0955_04_1988_0590_0003_25005688/)

Branca Ermanno su *Sottobanco*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,45/articleid,0780\\_01\\_1993\\_0088\\_0127\\_11049953/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,45/articleid,0780_01_1993_0088_0127_11049953/)

*Sottobanco*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,38/articleid,0821\\_01\\_1992\\_0049\\_0051\\_11502793/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,38/articleid,0821_01_1992_0049_0051_11502793/)

Robiony Simonetta su *La scuola*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,25/articleid,0762\\_01\\_1994\\_0308\\_0027\\_10799961/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,25/articleid,0762_01_1994_0308_0027_10799961/)

*Starnone e lettera dei Vescovi*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,17/articleid,0708\\_01\\_1995\\_0138\\_0017\\_10506461/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,17/articleid,0708_01_1995_0138_0017_10506461/)

Su *La scuola*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,18/articleid,0701\\_01\\_1995\\_0094\\_0020\\_10357800/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,18/articleid,0701_01_1995_0094_0020_10357800/)

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,47/articleid,0643\\_01\\_1996\\_0127\\_0121\\_8755346/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,47/articleid,0643_01_1996_0127_0121_8755346/)

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,43/articleid,0684\\_01\\_1995\\_0310\\_0073\\_9256301/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,43/articleid,0684_01_1995_0310_0073_9256301/)

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,43/articleid,0781\\_01\\_1993\\_0097\\_0147\\_11062145/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,43/articleid,0781_01_1993_0097_0147_11062145/)

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0599\\_04\\_1997\\_1061\\_0006\\_8821112/aneWS,true/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0599_04_1997_1061_0006_8821112/aneWS,true/)

*Tutti in allarme per la lingua italiana esclusi i linguisti*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0976\\_04\\_1987\\_0561\\_0014\\_13471178/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0976_04_1987_0561_0014_13471178/)

*Gli autori del ridere*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0978\\_04\\_1987\\_0566\\_0011\\_13472364/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0978_04_1987_0566_0011_13472364/)

*Professore, il '68 è un autobus?*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0955\\_04\\_1988\\_0590\\_0003\\_25005688/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0955_04_1988_0590_0003_25005688/)

*Diario di maestro*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,28/articleid,1325\\_02\\_1988\\_0074\\_0028\\_19266080/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,28/articleid,1325_02_1988_0074_0028_19266080/)

*Ho scritto un Sessantotto da ridere*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0929\\_04\\_1989\\_0644\\_0004\\_25051666/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,4/articleid,0929_04_1989_0644_0004_25051666/)

*E anche i bambini si fanno editori*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,0934\\_01\\_1989\\_0108\\_0036\\_12758588/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,0934_01_1989_0108_0036_12758588/)

*Profstar*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0954\\_01\\_1989\\_0294\\_0031\\_24130630/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0954_01_1989_0294_0031_24130630/)

*Il buon cinismo*

[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0899\\_04\\_1990\\_0697\\_0005\\_12478806/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0899_04_1990_0697_0005_12478806/)

*Il Prof è depresso, la scuola Fuori registro*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0886\\_04\\_1991\\_0776\\_0005\\_12306606/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0886_04_1991_0776_0005_12306606/)

*Anche i professori a volte fanno ridere*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,19/articleid,0821\\_01\\_1992\\_0050\\_0019\\_11503723/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,19/articleid,0821_01_1992_0050_0019_11503723/)

*I tic dei professori*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,44/articleid,0822\\_01\\_1992\\_0051\\_0087\\_11505921/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,44/articleid,0822_01_1992_0051_0087_11505921/)

*Vecchioni boccia i prof impegnati*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,15/articleid,0842\\_01\\_1992\\_0253\\_0015\\_25194579/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,15/articleid,0842_01_1992_0253_0015_25194579/)

*Insegnanti come robot, ma forse è meglio così*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,10/articleid,0773\\_01\\_1993\\_0033\\_0012\\_10898371/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,10/articleid,0773_01_1993_0033_0012_10898371/)

*Petrarca senza troppi commenti*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,19/articleid,0779\\_01\\_1993\\_0076\\_0019\\_11032960/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,19/articleid,0779_01_1993_0076_0019_11032960/)

*Scuola che dramma*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,43/articleid,0781\\_01\\_1993\\_0097\\_0147\\_11062145/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,43/articleid,0781_01_1993_0097_0147_11062145/)

*Silenzio, i prof recitano*

[http://www.archiviolastampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,39/articleid,0782\\_01\\_1993\\_0101\\_0133\\_11067775/](http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,39/articleid,0782_01_1993_0101_0133_11067775/)

*Sotto banco, insegna il professor Starnone*



[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,45/articleid,0783\\_01\\_1993\\_0106\\_0150\\_11075320/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,45/articleid,0783_01_1993_0106_0150_11075320/)

*Starnone: troppo zelo fa male al cuore*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,0785\\_04\\_1993\\_0853\\_0002\\_11235376/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,2/articleid,0785_04_1993_0853_0002_11235376/)

*Studenti contro: l'esperienza di Starnone insegnante-scrittore*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,18/articleid,0787\\_01\\_1993\\_0136\\_0064\\_11097442/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,18/articleid,0787_01_1993_0136_0064_11097442/)

*Liceo classico, l'ultima battaglia*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,16/articleid,0743\\_01\\_1994\\_0163\\_0016\\_17739427/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,16/articleid,0743_01_1994_0163_0016_17739427/)

*Mio caro professore non vada in pensione*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0708\\_04\\_1995\\_0957\\_0006\\_10592685/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,6/articleid,0708_04_1995_0957_0006_10592685/)

*I nuovi scrittori? Sono solo marionette*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0664\\_01\\_1996\\_0292\\_0028\\_9010460/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,24/articleid,0664_01_1996_0292_0028_9010460/)

*Raidue, l'handicap diventa fiction*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,27/articleid,0575\\_01\\_1998\\_0332\\_0033\\_7684348/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,27/articleid,0575_01_1998_0332_0033_7684348/)

*Starnone, epitaffio per il padre, vesuviano genio incompreso*

[http://www.archiviola stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0446\\_04\\_2000\\_1228\\_0005\\_4459196/](http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,5/articleid,0446_04_2000_1228_0005_4459196/)

*Starnone: detesto chi mi indica la retta via, devio subito (e non mi sento in colpa)*

<https://www.lastampa.it/tuttolibri/2022/04/02/news/detestochimiindicalarettavia devio subito e non mi sento in colpa -2913877/>

*Un'italiana extra*

<https://www.internazionale.it/magazine/domenico-starnone/2022/11/03/un-italiana-extra>

*Maiuscole di governo*

<https://www.internazionale.it/magazine/domenico-starnone/2022/10/27/maiuscole-di-governo>

*Aspettando il governo*

<https://www.internazionale.it/magazine/domenico-starnone/2022/10/20/aspettando-il-governo>

*Apocalissi quotidiane*

<https://www.internazionale.it/magazine/domenico-starnone/2022/10/13/apocalissi-quotidiane>

*Una serie italiana*

<https://www.internazionale.it/magazine/domenico-starnone/2022/10/06/una-serie-italiana>

<https://campaniateatrofestival.it/15-giugno-ore-21-ottocon-lo-sport-musica-prosa/>

Filmografia

*La scuola*, regia di Daniele Luchetti, 1995.

*Auguri Professore*, regia di Riccardo Milani, 1997.

*I piccoli maestri*, regia di Daniele Luchetti, 1997.

*Del perduto amore*, regia di Michele Placido, 1998.

*Denti*, regia di Gabriele Salvatores, 2000.

**L**acci, regia di Daniele Luchetti, 2020.

# Appendice

---

## Fantastiche etimologie

Starnone arriva a definire un personale vocabolario etimologico e fantastico di parole della sua vita: non c'è parola o sillaba o gorgoglio o schiocco che non sia subito anche un'immagine o due o cento contemporaneamente. Le definizioni sono evocative, a tratti analogiche. Il recupero della lingua avviene attraverso le singole parole, nelle due componenti del suono e del significato. In un processo di significazione del suono che ha i suoi esordi negli interventi scolastici e la massima realizzazione in Vita mortale e immortale, in cui le parole vengono catalogate filologicamente a partire dal suono e nella forma più pura, cioè quella non contaminata dall'italiano

«'A-currènt!», parola che è un segnale d'allarme indotto dall'aria fredda di inverno, a spilli nella schiena

**Fascista:** era una brutta parola

**Fattrice:** parola vicinissima al cazzo, lo stesso che lui menzionava così frequentemente ora per furia ora per allegria.

**Fica:** vocabolo straniero appreso per necessità. il vocabolo mi serve a dire che negli slip delle donne c'è una fossa nascosta da un intrico di peli neri o biondi o rossi (*o anche blu, verdi, perché no?*) Anzi al solo pensare o

pronunciare o scrivere il vocabolo, si raccolgono intorno al suono, alla grafia, tutte le fiche che conosco, foss'anche superficialmente.

**Fottere:** ha dentro un'allusione al cazzo: futtere, futuere, \*futare vengono da una radice mediterranea che è \*but-/mut-, vale a dire *sporgenza*. Ciò che sporge. Che si sporge. Che si porge. Protuberanza. Il pene che si leva come un tubero dal tronco, chiava, si affloscia stillando liquidi. L'odore, lavarsi, il sapone, le lavande. Una parola tira l'altra.

**Lavenaro:** «Ora ha questo suono di brutto posto», mi istruiva fantasiosamente, disegnando intanto con tratti veloci, a carbonella, «ma in effetti la parola è bella, c'è dentro la lava di fuoco, o le acque della pioggia che lavano la terra, una fiumara che una volta scendeva dal Vomero e arrivava fino al mare».

**Pucchiacca:** Schiocco di dita appiccicose. Portulaca e pucchia, verdura di gusto salato e fossa di carne, foglie per minestre e tenero sesso delle donne, godimento e consolazione. La parola è questo, forse Federí la sentiva proprio così, non gli pareva una mala parola, avrei dovuto stare al gioco.

**Puozzesculà:** il culo non c'entrava ma si alludeva soltanto al dissanguamento o al massimo allo spurgo dei morti.

**Samènt.** Ci passai un po' di tempo, derivava da *semen*, *sementum* o *samentum*, vale a dire il seme, lo sperma, la semenza. Vi avevo sentito, da ragazzino e anche in seguito, un che di inevitabilmente spregevole, il colore giallastro dei semi di zucca e la buccia viscida dei lupini, tutto tritato e mescolato fino a ottenere una sostanza maleodorante, la scoria visibile della vita piú riottosa, piú torbidamente costretta dentro le cavità del corpo.

**Sbrunzulià:** vibrazione che ti resta addosso quando ti afferrano e ti scuotono, molto arrabbiati con te

**Scartati:** parola eroica

**Scazzecà:** dentro c'è il cazzo con la *s* intensiva, quei piccoli movimenti di quando comincia a crescere

**Scopare:** c'è il cazzo figurale, la mazza della scopa, la granata con i suoi usi e la gestualità dell'impiego; vedi anche *scopatoio*, un arnese che serviva a pulire il cannone; e *scopachiassi*, puttaniere che va per bordelli

**scummuóglià:** contrario di "scummiglià, il contrario di cummiglià, senti che bella parola, tu pass'a vita cummigliatə, coperta dalla timidezza, nascosta per la paura, e poi ecco ca ti scummuógliə"

**Sparpetuo:** un vocabolo che usava per definire gli ultimi spasimi della vita, l'estremo rovinoso torcersi, tendersi, stridere, ronzare, ruotare delle bestie in agonia.

**Spuzzulià:** prendere una cosa da quel piatto, una cosa da quell'altro

**Vanesia:** parola misteriosa che mi resterà impressa nella memoria per sempre con quel suono intollerabile di ingiuria, vocabolo estraneo al dialetto d'ogni giorno, voce stridente fra quelle che lui stesso sta pronunciando, oscenità, insulti.