

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2023

«PRESENZA ITALIANA intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società. Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici»
(Art. 5 dello Statuto)

Brevetto per marchio
d'impresa n. 4019900
Roma, 12 febbraio 1986

Sul frontespizio:
Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di «Presenza Italiana»
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjić;
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

**DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE**
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

•
Abbonamento ordinario:
Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2023
Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it
ISSN 0042-3254
Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

SOMMARIO

MARIO POMILIO E LE RIFLESSIONI SUL ROMANZO IN «LE RAGIONI NARRATIVE»

Atti del Convegno, Università di Torino, 22-23 marzo 2023

A cura di Dalila Colucci e Raffaello Palumbo Mosca

GIUSEPPE LANGELLA	Prefazione	5
RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	«Le ragioni narrative» e una terza via del romanzo italiano	9
ANTONIO SACCONI	«Le ragioni narrative» di Mario Pomilio	13
FILIPPO PENNACCHIO	Critica e teoria nelle «Ragioni narrative»	24
ANDREA GIALLORETO	Le metamorfosi del romanzo: Pomilio cronista letterario del «Mattino»	42
DALILA COLUCCI	Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»	60
LORENZO RESIO	Il sesto fascicolo di «Le ragioni narrative» tra memorialistica garibaldina e romanzo storico	81
RICCARDO DEIANA	Mario Pomilio e il partito d'azione: alcune considerazioni sulla presenza dell'azionismo ne <i>La compromissione</i>	96
GIUSEPPE VARONE	«Sempre agli stessi incroci». Pomilio narratore, compagno di viaggio nell'ora spenta	109
RAOUL BRUNI	L'enciclopedia interrotta. Pomilio e <i>Il cane sull'Etna</i>	126
LEONARDA TRAPASSI	Le ragioni traduttive: intorno ai romanzi di Mario Pomilio in Spagna	137
GIORGIO NISINI	Fondali neorealisti negli esordi di Rea, Pomilio e Prisco	153
LORENZO MARCHESE	Le ragioni narratologiche di Michele Prisco	177
LAURA CANNAVACCIUOLO	A proposito del romanzo. Luigi Incoronato in contrappunto	204
GIUSEPPE LUPO	Pomilio, l'appennino, la storia	216
DALILA COLUCCI, RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	Quattro domande su Pomilio: intervista ad Andrea Tarabbia e Filippo Tuena	227
LETTERATURA		
PAOLO SORDI	Pensieri nuovi per cose vecchie: il computer, la rete, i libri e la letteratura	234

CECILIA SPAZIANI	Seppur nella finzione, «vedranno chi è Artemisia»	250
VINCENZO CAPPELLETTI: APPARTENERE AL PENSIERO		
	Marconi e il nuovo universo della comunicazione	274
BIBLIOGRAFIA		
LETTERATURA:	di Giovanni Barracco	288

LE RAGIONI NARRATOLOGICHE DI MICHELE PRISCO

Il saggio offre una sintesi critica dell'opera di Michele Prisco (1920-2003), esaminandola per la prima volta alla luce dei suoi aspetti meta-narrativi. Con una lettura per campioni, che tiene conto sia dei suoi maggiori romanzi sia della produzione teorica (distribuita fra gli interventi sulla rivista «Le ragioni narrative» e alcune prefazioni a opere altrui), si intende dimostrare come nell'arco di circa quarant'anni Prisco abbia anticipato originalmente alcune questioni cruciali dei metaromanzi italiani recenti che più indugiano sulle soglie fra realtà e finzione (Siti, Starnone, Tarabbia).

The essay provides a critical overview of the works of the writer Michele Prisco (1920-2003), for the first time studied considering its meta-narrative features. Through a close-reading that takes into account both Prisco's novels and his theoretical production (that is, his contributions to the journal «Le ragioni narrative» and his forewords to books written by others), my aim is to point out how Prisco anticipated some crucial issues of contemporary Italian meta-novels, especially those lingering on the threshold between empirical reality and fiction (Siti, Starnone, Tarabbia).

1. Le soglie teoriche di Prisco

Per Tzvetan Todorov, che ha coniato il neologismo in *Grammaire du Décameron* nel 1970, la narratologia è una «scienza che non esiste ancora»¹ e ha il compito di studiare i meccanismi interni dell'opera narrativa. Al tempo stesso, però, essa fa riferimento a una base teorica mobile, che non deve appoggiarsi ad altre discipline come la semiotica (della quale, per l'analisi della narrativa, offriva il modello esemplare uno studio di A.J. Greimas)². La narratologia combina intuizioni empiriche e *distant reading*, prediligendo lo sguardo da lontano, al punto che Todorov, nel suo saggio, dichiara di prestare attenzione più alle sinossi delle novelle boccacciane che alle storie in sé³, sempre in vista dell'obiettivo di cogliere con precisione l'«entità astratta»⁴ dell'analisi della narrazione. In cambio, l'individuazione di alcune griglie teoriche dovrebbe servire a studiare le strategie discorsive, le retoriche ricorrenti, nonché le premesse artistiche e ideologiche della maniera di raccontare qualsiasi storia, oltre il singolo contesto. Allo stesso modo, alcuni momenti dell'opera di Michele Prisco (1920-2003), riletti alla luce delle sue idee in senso ampio narratologiche (il termine, per ovvie ragioni temporali, non trova riscontro nei suoi cospicui interventi critico-militanti nella rivista «Le ragioni narrative» nel biennio 1960-1961, e manca pure nei testi dei decenni successivi), contribuiscono a individuare snodi della sua scrittura e a fornire alcuni spunti di riflessione generale su quali implicazioni tematiche abbia la scelta dei modi in cui raccontare una storia. Certe questioni narratologiche, inerenti in particolare la prospettiva da cui una vicenda viene raccontata, la voce scelta, la fiducia da accordare alla veridicità del narratore (quasi mai esterno alla storia e onnisciente, prevalentemente implicato a pieno, come personaggio e testimone, in ciò che viene detto), puntellano le pagine di Prisco sin dall'esordio con *La provincia addormentata* nel 1949. Già in un intervento del numero 3 delle «Ragioni narrative» le intenzioni di Prisco sono nitide, perché precisa che l'adozione di una posizione individuata all'interno della storia da raccontare è importante quanto l'oggetto della storia; se non di più, poiché va a modificare, in termini gnoseologici, l'oggetto stesso. Con le sue parole:

Ora, un romanziere che fa sfoggio d'intelligenza è un narratore che non sta ai patti: egli non può chiedere mai al lettore d'essere creduto sulla parola, deve soltanto introdurlo nel suo mondo. Il lettore *vuol credere* alla creazione del romanziere, ma non ammette che gli si dica: «Questo s'è svolto così, te l'assicuro»; oppure: «Io vorrei che si svolgesse così ma il personaggio pretende di fare diversamente», ecc. Insomma, non ammette le strizzate d'occhio del narratore: ciò che lo sconcerta è la gratuità, l'arbitrario, l'omissione. Il romanziere non è affatto un demiurgo, se mai un testimone, e la sua autenticità di narratore si guadagna a prezzo dell'umiltà davanti ai suoi personaggi⁵.

Alcune parole-chiave meritano la nostra attenzione: si vuole «introdurre» il lettore nel mondo della finzione, togliendogli lo scetticismo di chi consuma *fiction* e inducendolo a fare esperienza di quel che legge con la stessa capacità di giudizio morale che conserverebbe messo di fronte a una vicenda reale⁶; il romanziere si presenta come «testimone», ovvero si pone a un livello paritario non solo con il lettore ma anche coi suoi personaggi; si persegue l'«autenticità» – un attributo che, differenza di «verità», non pretende di stabilire una versione oggettiva e unica di ciò che è reale, ma ha l'ambizione realistica di restituire la versione meno filtrata possibile di una soggettività narrante per così dire “fedele a se stessa”⁷, e in base a ciò costruire una relazione di fiducia col lettore. La parte più significativa dei libri di narrativa di Prisco, pur nella sua prolifica eterogeneità (diciotto fra romanzi e raccolte di racconti nell'arco di cinquant'anni, senza contare una fluviale, ininterrotta produzione giornalistica), si costruisce come tentativo di approccio mobile alla conoscenza dell'interiorità di altri esseri umani. Ammesso che abbia senso parlare in termini simili, non siamo in presenza di romanzi psicologici “semplici”, in cui la psicologia dei personaggi ci viene restituita con la nitidezza che avremmo se, dall'esterno, osservassimo qualcuno che si muove in una casa di vetro⁸. In Prisco l'analisi delle psicologie e dei comportamenti non è mai garantita da un narratore trasparente e disincarnato; la conoscenza dell'altro è sempre frutto di una mediazione di soggettività, operata da una figura (può essere un personaggio o una voce narrante, comunque, di tangibile presenza) che esprime in corso d'opera la sua cognizione: cioè di avvicinamento graduale, in senso gaddiano, alla nozione dell'altro. Romanzo storico (*La dama di piazza*), racconto “borghese” (*La provincia*

addormentata e molti altri), giallo (*Una spirale di nebbia*), falsa confessione (*Gli ermellini neri*), vicissitudini familiari (che informano quasi tutte le sue narrazioni, perché Prisco è uno scrittore d'interni, il più delle volte dalla provincia campana, talvolta da Napoli): se le molteplici soluzioni di genere, sintassi e linguaggio, così come l'insistenza sull'azione della memoria, la predilezione per gli ambienti borghesi e le ricognizioni dei luoghi ci riportano nell'alveo di una tradizione primonovecentesca che idealmente fa capo a Proust, una volta isolati i nuclei narratologici dei suoi libri è possibile cogliere in purezza, all'inverso, la tensione di una storia che, per funzionare, non basta a se stessa ma ha concretezza solo se filtrata da qualcun altro. Seguendo una specie di "via riformista" al romanzo, Prisco ci offre una realtà rappresentata che non viene mai disgiunta dai suoi strumenti di rappresentazione: da un lato, restituita trasversalmente, mai rispecchiata in modo diretto; dall'altro, problematica, eppure mai destrutturata fino alle radici.

Vale la pena insistere sulle soglie teoriche di Prisco. In *A proposito del personaggio*, in filigrana s'intuisce la struttura del realismo romanzesco prischiano: per variare sulla metafora edile della «casa di vetro», si tratta di una sorta di edificio ultimato, cui però i fabbricanti abbiano scelto di lasciare sul posto tutte le strutture di montaggio, le impalcature, gli attrezzi per la costruzione. Colui che racconta (Prisco parla di «autore» ma per maggiore precisione si dovrebbe indicare una funzione testuale interna come il narratore) non è descritto come uno che crea, ma come qualcuno che è delegato a trasmettere una storia già avvenuta altrove: è sempre in ritardo rispetto agli eventi, di cui coglie alcuni resti. Se il racconto delle vicende non è mai scisso dall'approfondimento su come la storia al grado zero (con un termine formalista ormai invalso, la *fabula*) sia stata riformulata dal narratore, con il corollario che la *fabula* è la premessa del racconto ma *in sé* non esiste, ne consegue qualcos'altro: un'evidente subordinazione gerarchica e ontologica del narratore rispetto ai suoi personaggi. Perché Prisco scrive esplicitamente di «resistenza e quasi autonomia morale del personaggio rispetto all'autore (che può esserne anche il descrittore, anche il giudice, ma mai il padrone)»? A mio parere non perché, come è stato affermato, Prisco nutra una «fede assoluta» nella «verità del mondo narrativo e

nell'autonomia dei personaggi dei suoi romanzi»¹⁰. Se la nutrisse, i personaggi finirebbero col raccontarsi da soli, senza intermediari, e l'accesso all'interiorità e alla loro vita nascosta non costituirebbe il fuoco del suo problema narratologico, che è da trovarsi, dentro la frase citata, nell'avverbio («*quasi* autonomia morale del personaggio»). Una perfetta divisione dei campi manca. Se il narratore (e con lui, noi lettori) non può penetrare nella pelle dei suoi personaggi, non può neppure sottrarsi allo sforzo di capirli, pur intuendo che fallirà nel suo intento troppo alto¹¹. Questo movimento, che si verifica in molti dei passaggi migliori della produzione di Prisco, sottolinea un doppio aspetto di recupero delle tensioni strutturali del romanzo: la necessità (come un dovere o qualcosa di fisiologico) e la responsabilità (volentieri descritta in un'accezione morale così forte da rasentare l'ambito giuridico) dell'atto di raccontare. Inventare *ex novo* una storia che sembra fatta da sé, senza intermediari, sembrerebbe un esperimento, un gioco, una stranezza: come capita spesso ai romanzieri con una forte consapevolezza del mestiere, Prisco ha costellato il suo lavoro di atti e dichiarazioni che indicano una diffidenza intensa verso la *fiction*. Viceversa, scrivere non ciò che si vuole ma ciò che, già esistendo, si è tenuti a riscattare attraverso la parola, rimette al centro il narratore, senza ergere la sua individualità a feticcio e senza farlo sconfinare nell'arbitrio onnipotente di una scrittura “sbrigliata” e troppo libera. Con questo comportamento, Prisco mira a smarcarsi sia dal determinismo individuato nella narrativa naturalista e neorealista, che diventerà esplicito oggetto di critica nel saggio *Il romanzo italiano contemporaneo* (1983)¹², sia dalla «spregiudicata indipendenza» dei personaggi del romanzo moderno, che li rende prigionieri delle «maglie della ricerca tecnica» di certi autori che espungono l'io narrante da narrazioni di pura oggettività (Prisco pensa, senza nominarli, alla Neoavanguardia e al *nouveau roman*, guardati con diffidenza dall'intera redazione delle «Ragioni narrative»)¹³. Lo spazio di ricerca aperto da Prisco trova il suo senso quando interroga le modalità d'accesso alla realtà, si spalanca nelle inevitabili cecità e afasie che derivano da una continua triangolazione dialettica fra il narratore, i personaggi, i destinatari.

2. Focalizzazioni instabili: *Una spirale di nebbia* e *I cieli della sera*

Per vedere nel corpo vivo del testo quanto ho cercato di spiegare nella premessa, si può partire da *Una spirale di nebbia*. Uscito nel 1966, segna uno spartiacque nella fortuna critica di Prisco, in termini di vendite e di accreditamento critico, tanto che vince il premio Strega e undici anni dopo diventa un film per la regia di Eriprando Visconti; ma è anche un caso di studio rilevante per la combinazione di tensioni narratologiche contrastanti. L'ossatura di *Una spirale di nebbia* è quella di un caratteristico romanzo giallo: un genere che, è noto, nasce nel primo Ottocento per esplorare, attraverso dei "test" narrativi, le potenzialità e i limiti di un soggetto che esercita un rigoroso procedimento induttivo per comprendere la realtà, e che ruota intorno a un protagonista-detective che cerca di decifrare indizi e segnali per arrivare a riconoscere come e da chi è stato commesso un determinato crimine¹⁴. In Prisco la causa scatenante della storia (il misterioso omicidio di Valeria Sangermano, raggiunta da una fucilata non si sa se accidentale del marito Fabrizio durante una battuta di caccia) rimane insoluto, perché la raccolta degli indizi non è la linea dominante del racconto. Non troppo diversamente dai racconti della *Provincia addormentata* (1949), incentrati su morti misteriose nei contesti attardati e provinciali della Campania interna (in *Una spirale di Nebbia* il luogo è il Sannio), Prisco non indirizza la storia sul riconoscimento di chi abbia davvero ucciso Valeria e ci impedisce una progressione nella conoscenza di come si siano svolti i fatti. Le continuità con l'opera d'esordio, del resto, non si fermano qui: Laura Cannavacciuolo ha rilevato altri elementi cruciali in comune, quali «da figura dell'autore in secondo piano rispetto al punto di vista dei personaggi, la predilezione per la forma del monologo interiore, una certa enfaticizzazione della procedura retrospettiva»¹⁵. Nel caso di *Una spirale di nebbia*, l'omicidio funge da spinta propulsoria del vero oggetto dello sguardo autoriale, avviando una ricognizione a blocchi alternati, con un uso abbondante dell'analepsi, dei retroterra di alcuni personaggi: in particolare Fabrizio, uomo debole, succube della moglie e perseguitato dal dolore irrisolto per la malattia mentale della madre; Maria Teresa, parente "acquisita" dei Sangermano e intrappolata in un matrimonio infelice; suo

marito Marcello, impotente, e risoluto a nascondere questo segreto con una macchinazione ordita assieme alla domestica Armida e all'autista Alfredo; il “coro” della famiglia Sangermano che dopo il presunto incidente si richiude a riccio per difendere l'onorabilità di Fabrizio, con una spietatezza da clan (gestito dal capofamiglia Pietro, padre dell'imputato). Indaga su tutti loro, nel tentativo di far procedere l'inchiesta sul delitto, il magistrato Renato Marino, che porta alla luce i segreti e i lati nascosti di tutti loro. In una saldatura narratologico-tematica, insomma, questi personaggi non ci vengono mai presentati privi di mediazioni, ma sono osservati in senso lato per interposta persona, come se non potessimo conoscerli che attraverso la testimonianza di qualcun altro – come succede nella nostra esperienza reale degli altri: spesso Marino, più raramente Maria Teresa, nella sua veste di interna-esterna alla famiglia Sangermano e confidente di Valeria. L'indagine di Marino, in linea con le programmatiche esposizioni in *A proposito del personaggio*, è davvero quella di un giudice, incaricato di capire le ragioni di tutte le parti in causa, al limite di emettere un verdetto (che comunque non comparirà nel romanzo), senza la possibilità di determinare o decidere nulla di ciò che sta accadendo. La sua attività di investigazione, al pari di quella, su scala maggiore, del romanziere, è contraddistinta dall'ostinazione di chi si vede assegnato un compito superiore alle sue forze e deve portarlo a termine, pur nel distacco che il ruolo gli impone, come se si immergesse in uno spazio oscuro (il paragone fra un pozzo profondo e la natura umana ricorre nel testo)¹⁶. Marino lo formalizza in un soliloquio interiore mentre viaggia verso casa:

Ma era il suo modo di concepire la vita questo impegnarsi sempre fino in fondo, lo sapevano ormai, anche se puntualmente s'adoperava a farlo con il distacco proprio del suo ufficio e del suo carattere (e a questo punto comincio a pensare *allora perché tanto accanimento?*). [...] in definitiva si sentiva ancora più solo e ancora più inceppato nel suo lavoro. *Ma se l'accanimento può condurmi alla fine a veder chiaro in questa storia* (e sapeva che voleva dire anche *a veder chiaro in me stesso*), *benvenuto l'accanimento nonostante le inquietudini o i sospetti di Terenzi. Sì, pensò: tra l'ostinazione e la diffidenza scelgo l'ostinazione*¹⁷.

In parallelo, l'inchiesta diventa da subito una questione privata, in cui il lavoro istruttorio è alimentato e complicato dai fantasmi personali. Guardando una foto di Valeria, Marino la sovrappone al profilo della madre amata e respinta, che lo ha cresciuto da sola, in un «giuoco di sovrimpressioni» che lo spinge a pensare al suo incarico come a una «necessità di riparazione»¹⁸. Tuttavia, la sua marginalità gli impedisce di portare a compimento questa riparazione e persino le verità dei personaggi che emergono dalla ricostruzione prismatica di *Una spirale di nebbia* (e che scuotono dalle fondamenta l'apparente serenità borghese dei Sangermano e della loro cerchia) non ci appaiono sufficienti a emettere un giudizio di condanna o assoluzione, perché ciascuno è prigioniero di un'irrisolutezza e di un'incapacità di mettere a fuoco la verità su se stesso che li rende tutti in qualche misura irrisolti. Uso il termine *mettere a fuoco* non per caso: non soltanto in *Una spirale di nebbia*, visività e trasparenza sono correlativi sensoriali della difficoltà di compiere «lo scavo nell'interiorità dell'uomo», scopo frustrato, ma esclusivo, del romanziere secondo Prisco¹⁹. E, simmetricamente, l'elemento atmosferico della nebbia finale che invade il luogo dei funerali di Valeria Sangermano ha una sua scoperta, persino didascalica grana di metafora della focalizzazione incompiuta sulla vicenda. Anche se Fabrizio è in carcere, non ci sono certezze che abbia voluto uccidere la moglie (alla quale, come abbiamo appreso nelle «testimonianze» di Maria Teresa, lo legava una sorta di subalternità masochistica e infantile, che «mima» una sottomissione figlio-madre). La mancata individuazione dell'assassino, controbilanciata da una «colpevolezza» (esistenziale, piuttosto che giuridica) dei partecipanti al funerale, ha per contorno una nebbia che non è semplice sfondo, elemento del paesaggio. Mentre nel titolo la nebbia ha una precisa forma «a spirale», come se una sua recondita natura labirintica portasse chi ne fa esperienza a inabissarsi in una cecità conoscitiva, nel finale essa è la quintessenza dell'inestricabilità dei sensi di colpa, della difficoltà di distinguere e dei sentimenti nascosti di tutti i personaggi «convenuti». Ne sono messi in risalto i connotati palatali su quelli visivi, ne è enfatizzato il retrogusto diabolico, come sembra suggerire il rimando allo zolfo:

E adesso ritornava anche la nebbia: non ancora fitta e neppure ancora irritante, al palato, ma già abbastanza compatta nella sua immateriale consistenza di vapore biancastro che sembrava avanzare a ondate successive sempre più spesso e gonfio e sempre più inarrestabile [...] o forse saliva proprio dalla terra senza alcun altro compito che questo di smussare ogni rilievo e confondere annullare almeno per il tempo della sua presenza anche loro: non loro persone fisiche, ma i risentimenti e le passioni e le speranze e le pene e le paure e insomma il nodo fitto inestricabile dei sentimenti ch'erano stati destinati a vivere e patire ognuno per la durata della sua vita e ognuno per la parte che gli spettava [...] E ora cominciava anche a bruciare, in gola, e uno poteva persino assaporarla, sulla lingua, e persino annusarla: sapeva un po' di zolfo²⁰.

Non si deve tuttavia concludere che questa insistenza sulla mediazione e sulla narratologia “scoperta”, evidente in *Una spirale di nebbia*, comporti un'impostazione fissa del modo in cui le vicende vengono guardate e raccontate. Senz'altro, Prisco è piuttosto monotematico nella scelta delle ambientazioni e nei modelli, a differenza di un compagno e interlocutore di lunga data come Pomilio. Ma non sempre la sua azione di «ripercorrimento del proprio passato», inteso nelle parole di Pomilio su Prisco come «atto di ricerca ai fini di capire il presente stesso»²¹, si svolge nella forma di inchiesta condotta da un personaggio-giudice e dispiegata alla terza persona. In *I cieli della sera* (1970), per esempio, la narrazione è condotta alla prima persona. Il processo di cognizione appartiene, in questo caso, a Davide: l'adulto protagonista che, dopo molti anni, torna nella casa di famiglia (funestata dall'omicidio-suicidio dei genitori, mai chiarito) per affrontare il passato. E lo fa ponendosi sin dall'*incipit* la questione di come raccontare la propria storia, al fine di farla capire e capirla meglio.

Suppongo che ci siano vari modi per raccontare una storia, meglio: per cominciarla. Si può prendere l'avvio dall'ambiente, mettiamo la casa in cui sono vissuti i protagonisti [...] O si può senz'altro cominciare presentandone i protagonisti, e in tal caso un narratore abbastanza abile e scaltrito troverebbe il modo di descriverli in maniera che chi legge sia portato dopo fatalmente a giudicare i fatti come fatti irreversibili, e a giustificarli se non proprio ad accettarli. Perché, ecco, la difficoltà maggiore, in questa storia, che per certi aspetti è la mia storia e per certi altri invece resta solo una vicenda di cui sono testimone, è ad esempio giusto quella di raccontare (e renderli credibili) i fatti, o diciamo meglio il fatto, così mostruoso e allucinante in sé già per chi l'ha vissuto²².

Ogni parola di Davide precisa la sua posizione rispetto a una storia che non ha ancora compreso per intero e che solo la sorella Giustina conosce: molto più grande di lui, ha gestito la casa dei genitori dopo la tragedia ed è ancorata a un passato da cui non riesce a staccarsi, ma di cui possiede le chiavi. A dispetto del racconto condotto in una salda prima persona, la postura di chi prende la parola non diverge dalla media dei narratori prischiani: Davide è in parte coinvolto nelle vicende (inevitabilmente, essendo colui che racconta), in parte esterno (poiché ignaro di alcune zone d'ombre del suo vissuto), ma è anche un testimone che deve prendersi la responsabilità di mettere ordine su ciò che è successo raccogliendo i frammenti in un disegno narrativo coerente. Sarebbe impreciso affermare che libro e vita, racconto e realtà combaciano come avverrebbe nei passaggi di un metaromanzo vero e proprio²³. Più precisamente, per Davide la verità su se stesso non può essere conquistata se non attraverso il racconto che Giustina, a poco a poco, gliene fa, mentre l'uomo deve assumersi il peso di dare un senso a quanto di orrendo è successo: una storia di psicosi e amicizia morbosa fra il padre, la madre e una compagna di collegio di lei, che ha "armato" la mano del padre, esecutore materiale della strage. "Romanzo" finisce per essere il nome che Prisco dà al processo conoscitivo che Davide attraversa. Nel finale, questa sfumatura semantica torna a coronare la compiuta catarsi di Davide, unita al consueto richiamo al dominio metaforico della visione. Una volta che lui ha "visto" il suo passato, lo specchio nella camera di Davide sembra oscurarsi e la storia si conclude:

[...] era tutto riflesso lì di fronte a me nello specchio dell'armadio, e potevo adesso contemplare ogni particolare senza rimpianti, e senza nostalgie, senza disperazione: anzi, con il distacco di sentirmi finalmente maturato, uomo, diventato padrone del mio destino. E allora spensi e tutto, un'altra volta, scomparve alla mia vista: i colori gli oggetti e i contorni degli oggetti e quello che significavano per me, tutto si dileguò (o si dissolse?) ringoiato in un attimo dal buio: come quando si richiude un libro, al termine d'una storia breve o lunga che sia, e ci si allontana da un mondo immaginario per riguadagnare la realtà, la vita²⁴.

3. La cornice rovesciata: *Gli ermellini neri*

Nella storia del romanzo non c'è espediente più sperimentale e insieme fondativo del manoscritto ritrovato. Grazie a studi classici²⁵, sappiamo che l'espedito del manoscritto ritrovato e poi dato alle stampe da un autore-editore è un potente strumento di legittimazione del discorso di chi, dentro il testo, si ritrae come impegnato a narrare per voce altrui (e, fuor di finzione, lo scrittore trova così il modo di rendere più autentico e d'impatto il racconto). Anche Prisco ha occasionalmente percorso questa strada, ma non l'ha più fatto con la coerenza e l'originalità di *Gli ermellini neri* (1975): un libro che, all'interno della sua copiosa produzione, è stato considerato il più metanarrativo e sperimentale, magari sottintendendo un giudizio riduttivo. In realtà, svalutativo sarebbe confinare lo sperimentalismo prischiano a *Gli ermellini neri*, se è vero che, come ho provato a mostrare, gli intrighi familiari, le profondità inesplorate della psiche e le reticenze della borghesia sono sì il tema manifesto dei suoi romanzi, ma quello profondo è invariabilmente la sovrapposizione fra eventi vissuti e racconto degli stessi, che fa sì che il metaromanzo, da forma e linguaggio, diventi anche contenuto delle storie stesse. Tornando al libro del 1975, vi si registra un avvicinamento mai così marcato a certe predilezioni e tecniche dell'amico Mario Pomilio (il cui *Quinto evangelio* esce nello stesso anno). La storia di *Gli ermellini neri* è presentata come un atto di lettura: come l'esperienza di qualcuno che scorre, riporta e commenta, con una narrazione alternata, brani di uno strano scritto di Alvaro Surace («il diario, o il memoriale – ma sì, chiamatelo come volete»)²⁶, ex seminarista di una famiglia povera dell'entroterra campano che, dopo essere stato implicato nell'omicidio di un compagno di convitto (ucciso dall'amico Sebastiano, unico condannato, intimo amico di Alvaro da cui, si insinua nel corso delle pagine, è stato diabolicamente plagiato), finisce col sedurre Stella, la guardarobiera del convitto, e poi anche Simone, il figlio della donna. In un vortice di abiezione Alvaro, dopo essere andato a vivere dai due, costringe addirittura Simone ad accoppiarsi con la madre per il gratuito piacere di osservare la perdizione di entrambi, finché non viene scoperto dalla seconda voce narrante del libro: un anonimo glossatore che racconta la sua esperienza di lettura del diario,

steso da Alvaro per uso privato e fortunatamente entrato in suo possesso. Il libro si chiude su una sospensione: mentre Alvaro, ospite in casa del dissoluto cognato Silvestro, attende di andare a processo, l'anonimo narratore lavora nel convitto, si dedica alla lettura, racconta ciò che stiamo leggendo e spera nella condanna dei crimini di Alvaro per intraprendere una relazione serena con Stella.

A un primo livello, si può affermare che Prisco recupera l'espedito del manoscritto ritrovato già centrale nel *Quinto evangelio* (con mire teologiche di tutt'altro registro: Pomilio indaga la salvezza, Prisco la perdizione e il peccato). In secondo luogo, vanno in scena le figure di un ambiente religioso in bilico fra redenzione personale e caduta, che traviano altre persone, ignare di che cosa possa significare “il bene” fatto ad altri. Al centro dell'indagine di Prisco è soprattutto la questione della responsabilità del male: è malvagio chi compie un gesto sbagliato o chi lo ispira? E, in ogni caso, come determinare dall'esterno a chi vada attribuita l'intenzione primaria del male? Siamo in presenza di un classico dilemma dostoevskiano, rinvenibile nei *Fratelli Karamazov*. Il dilemma di Ivàn nel romanzo di Dostoevskij, si ricorderà, nasce dal sospetto che Smerdjakov sia l'autore dell'omicidio del padre Fëdor; sospetto che Smerdjakov nei tre colloqui col giovane Karamazov rimanda al mittente, sostenendo che Ivàn è il vero artefice del parricidio, visto che l'ha legittimato con le sue elucubrazioni teologiche (a partire dal celebre postulato nichilista «Se Dio non esiste tutto è permesso») e con la sua partenza poco prima dell'omicidio, a dare una sorta di “via libera” al servo di casa. È stato notato molte volte che Smerdjakov in questo senso è una figura diabolica, perché tenta Ivàn e lo incolpa di ciò che ha fatto. Alvaro Surace in *Gli ermellini neri* sarebbe una figura sulla stessa falsariga, avendo ispirato il suo compagno Sebastiano (definito da Alvaro, con una certa furbizia, il vero «simulatore»)²⁷ a uccidere un altro seminarista, il giovane Fiore, innocente sin dal nome, e poi avendo spinto (ma fino a che punto costretto?) Simone a copulare con sua madre. A complicare le cose, l'indagine è schermata dall'ambiguità radicale di Alvaro. L'anonimo lettore del suo diario non riesce a capire se il giovane stia mentendo o dica la verità, dato che sta scrivendo non certo per il proprio piacere ma per salvarsi da una condanna pesante («l'autore

di questa specie di autobiografia sta badando solo, accingendosi a scrivere di sé, a crearsi né più né meno che un alibi»²⁸. Inoltre, egli fa fatica – e noi con lui – a giudicarlo nient'altro che un criminale, o magari una vittima del suo ambiente bigotto e provinciale, o ancora, surrettiziamente, l'incarnazione di una presenza diabolica che forse già abitava i genitori: entrambi sottoposti, nota Alvaro ad apertura del suo memoriale con studiata impudicizia²⁹, a un esorcismo prima che lui nascesse. Può darsi che questa fatica del narratore-commentatore derivi in parte dalla sua posizione scomoda all'interno della storia: nel diario di Alvaro, l'anonimo narratore vorrebbe trovare le prove per far condannare l'ex seminarista, che aspetta il processo, così da prendere il suo posto come marito di Stella e padre putativo di Simone; né è da credere che il suo sforzo sia completamente disinteressato visto che, attraverso un matrimonio con Stella, entrerebbe anche in possesso delle sue sostanze e Prisco ci suggerisce che ne abbia parecchio bisogno. La mia ipotesi narratologica condivide l'idea di uno schema della narrazione a «politico», per come l'ha descritta (parlando della produzione degli anni Sessanta) Francesca Nencioni³⁰; ma approda a sottolineare in che modi la posizione epigonale del narratore rispetto alla sua materia trovi qui uno sviluppo originale. Anzitutto, sul piano strutturale: se ci limitiamo, con le categorie di Genette³¹, a chiamare l'anonimo narratore il narratore di primo grado, e Alvaro Surace il narratore di secondo grado, configurando mentalmente uno schema a cerchi concentrici in cui nel cerchio più grande c'è l'anonimo, nel secondo cerchio la confessione di Alvaro, nel cerchio più piccolo il resoconto delle sue malefatte di violenza e perversione, allora finiamo per rendere Alvaro il personaggio meno rilevante, compiendo un errore di fruizione del testo. Invece, Alvaro è tutto fuorché secondario e qui, credo, lo schema di Genette calza non perfettamente al corpo del testo. Il lettore che inizia *Gli ermellini neri* si trova, dopo qualche decina di pagine, disorientato, perché i livelli gerarchici del racconto non sono introdotti con chiarezza sin dall'inizio e non c'è una voce di curatore che circostanzi in partenza quanto stiamo leggendo. Le conclusioni e l'inizio sono tracciate dal narratore di secondo grado (per così dire) che è Alvaro Surace, eludendo così la tradizione che, in questo tipo di romanzo, riserva la cornice

al curatore (una tradizione che, per limitarci al Novecento, va dalla *Coscienza di Zeno* di Svevo a *Fuoco pallido* di Nabokov)³²; qui il curatore è piuttosto un chiosatore, che insegue il diarista³³ e gli è subalterno sul piano simbolico e discorsivo, con una tecnica che rovescia la classica *mise en abîme* e che si potrebbe rendere con l'immagine impossibile di un quadro in cui cornice e dipinto hanno dimensioni e posizioni rovesciate rispetto alla norma. E ancora: Alvaro ha un nome e una psicologia estremamente sfaccettata, mentre l'altro narratore non ha nome né passato, ci dice poco o nulla di sé, si definisce solo per antitesi e per somiglianze rispetto ad Alvaro, al punto che le identità dei due finiscono per confondersi. È un effetto di cui il narratore sente le avvisaglie («noi due ci assomigliamo», finisce per pensare, salvo poi ritrarsi spaventato e dire senza argomentazioni «Io sono esattamente il suo contrario»)³⁴, potenziato dalla sapiente struttura del libro: paratesto ridotto al minimo, scansione in capitoli numerati e non titolati, nessuna distinzione tipografica fra il discorso di Alvaro e quello del narratore. D'altro canto, dato che quest'ultimo è entrato in possesso di un documento in cui Alvaro confessa crimini non di poco conto, benché non vi si chiariscano affatto i moventi e le responsabilità delle sue azioni, ne consegue che l'anonimo ha il ruolo bifido di testimone e giudice³⁵. La scelta narratologica riflette in piccolo l'attitudine di Prisco a fingere che i personaggi si prendano il centro del discorso, con l'autore/narratore costretto ad arrivare sempre dopo e a comporre il suo giudizio sulla base di pochi, confusi indizi, eppure caricato di un peso di responsabilità insostenibile per lui. Se nei libri precedenti questa rincorsa prendeva la forma dell'indagine fallimentare e del giallo interrotto, qui s'incarna in un confronto fra scritture che sottolinea la subalternità (persino la possessione) del narratore rispetto ai suoi personaggi: una modalità di stesura che rimpiazzerà le andature spiraliformi dei romanzi dei decenni 1950-1970 e diventerà preponderante nei decenni successivi, fino ad assumere tratti schematici.

4. Gli ultimi venticinque anni: prefazioni, *explicit*

Negli ultimi venticinque anni della sua attività, per eterogenea che possa apparire, la scrittura di Prisco rimane segnata da peculiari ragioni narratologiche:

scegliere da quale prospettiva raccontare una storia è decisivo al punto che diventa l'ossessione sottostante molti dei suoi personaggi e viene esplicitata come ansia autoriale in varie occasioni. Per capirlo, potrebbe essere utile soffermarsi sulle sue prefazioni a due libri giornalistici di Mino Jouakim. Sebbene il nome dica poco a chi non s'interessa di storia dell'informazione italiana, Mino Jouakim è stato una figura di spicco del giornalismo napoletano. Per molti anni cronista di "nera" del *Mattino*, ne diventa redattore capo nel 1985 e, in questo ruolo, lavora con il giovanissimo giornalista Giancarlo Siani, «l'abusivo» dell'omonimo libro di Antonio Franchini (2000), dentro il quale è un personaggio di contorno. Jouakim ha avuto anche una fitta produzione di libri d'inchiesta paralleli all'attività giornalistica: due, in particolare, stesi a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta e usciti per l'editore napoletano Tullio Pironti, si intitolano *O malommo* (1979) e *Chi ha ucciso Anna?* (1983), e ripercorrono rispettivamente le vicende del boss di camorra Antonio Spavone (all'epoca della stesura latitante e destinato a perdere contro la fazione di Cutolo) e l'omicidio misterioso di Anna Parlato Grimaldi, avvenuto nella sua villa di Posillipo il 31 marzo 1981. Possiamo pensare che il clamore dei due casi, almeno quanto la comune collaborazione al *Mattino*, abbia spinto Prisco a firmare le prefazioni a Jouakim. Se si va a leggerle entrambe, tuttavia, Prisco sembra individuare delle profonde affinità di mestiere. Introducendo *O malommo*, commenta l'operazione di Jouakim secondo categorie letterarie, che si riferiscono alle potenzialità romanzesche del libro e mandano un potente riflesso autobiografico. *O malommo* a suo parere

potrebbe leggersi come l'abile sceneggiatura d'un thriller o d'un film d'azione – di quelli dove il regista, per accrescere la suspense e al tempo stesso per meglio sfaccettare la psicologia dei personaggi, sapientemente gioca alternando i colpi di scena alle ambiguità comportamentali –, se non sapessimo che le vicende narrateci appartengono invece alla più autentica realtà e sono cronaca recente di cui a suo tempo la stampa, non soltanto a livello locale, ampiamente si occupò³⁶.

Senza mai sconfinare nell'arbitrio dell'invenzione, il libro anticipa alcune modalità al confine fra giornalismo e letteratura dell'odierna *non-fiction*³⁷ e Prisco sembra essere consapevole di questa natura ibrida del tentativo di Jouakim (il quale invece lo

qualifica, con *understatement*, «dossier»³⁸: si pensi a quando il giornalista ricrea con disinvoltura alcune scene “dal vivo”, piuttosto teatrali, a cui non ha assistito (come l’iniziale incontro fra Spavone e un commerciante del Vomero suo amico d’infanzia), o a quando ricombina dati di realtà, documenti e una studiata ricostruzione dei fatti in una trama avvincente che va dalla formazione del *gangster* alla sua fuga dalla giustizia italiana, stante l’impossibilità di parlare direttamente con lui³⁹. A questo riguardo la prefazione a *Chi ha ucciso Anna?* rivela ancora meglio ciò che attrae Prisco: con l’ausilio di un repertorio fotografico ma senza note né bibliografia (alla pari del precedente *O malommo*), Jouakim ricostruisce il contesto altoborghese che porta Anna Grimaldi a essere uccisa con un colpo d’arma da fuoco. Il colpevole non è mai stato identificato, nonostante i sospetti fossero caduti all’epoca su Elena Massa, collega di Jouakim alla redazione di *Il Mattino* e moglie di Ciro Paglia (giornalista anche lui, in quel periodo coinvolto in una relazione clandestina con la vittima), che naturalmente rendono difficile anche per Jouakim, impiegato al *Mattino* e in rapporto con tutti gli attori della vicenda, un distacco giornalistico ortodosso, riconducendoci piuttosto verso la forma mista di inchiesta e sottotraccia da giallo che costeggia la *non-fiction*. Ma soprattutto si tenga presente che la ricostruzione delle piste del delitto, la rievocazione accorata delle storie dei sospettati, l’arma usata, i moventi passionali e persino l’ambiente altoborghese della vittima e dei presunti assassini sono tutti elementi che ricordano non troppo da remoto il romanzo *Una spirale di nebbia*, di diciassette anni prima. E infatti stavolta nella *Prefazione* viene stabilita una connessione indiretta fra la letteratura (in special modo di Prisco stesso) e l’inchiesta *Chi ha ucciso Anna?*. Prisco insiste sulla dimensione drammatica e melodrammatica dei personaggi, lasciando l’investigazione sul caso in secondo piano fra i punti di forza del libro. Anche se ciò non è perfettamente congruente con le ambizioni di Jouakim (che rimane un giornalista, con lo scopo primario di fare chiarezza), spinge verso una lettura romanzesca del libro che sta introducendo e ci invita a leggerlo sotto una lente del mistero ma anche psicologica e introspettiva: a dare credito alla versione di Prisco, si tenderebbe a rimuovere che stiamo apprendendo di un fatto davvero accaduto. Come nei suoi

romanzi, il ruolo decisivo in *Chi ha ucciso Anna?* è per Prisco dei personaggi (nel brano sottocitato, Elena Massa e Anna Grimaldi), mentre al narratore resta il compito subalterno di raccogliere, selezionare, scegliere se emettere una sentenza o sospendere il giudizio: azione che in realtà, nel corso del testo, viene compiuta molto di rado, perché Jouakim preferisce comporre il testo con un *collage* di virgolettati, intervenendo con pochi raccordi narrativi, quasi mai per prendere la parola con una sua valutazione. L'ambientazione retrostante *Chi ha ucciso Anna?*, ancora una volta, somiglia a un'aula di tribunale, in cui la narrativa (non finzionale, in questo caso) è strumento di conoscenza e di arbitrato:

Sono loro le due protagoniste di questo libro-cronaca: non si trattasse di una vicenda vera, e di persone reali – il che richiede sempre, di là dai diritti dell'informazione, il rispetto per l'altrui intimità – verrebbe voglia di definirle, indipendentemente dall'accertamento della verità e badando solo al dato di cronaca che le ha accomunate, più che protagoniste le «eroine» di un moderno melodramma dove i sentimenti (o gl'interessi) giocano ancora una parte importante, due «rivali», insomma, come è sempre stato in certa tradizione del bel canto [...] Chi è l'uccisore, e chi l'ucciso? Chi è la vittima, e chi l'imputato? È difficile, anche, stabilire i ruoli precisi, che sembrano di volta in volta mescolarsi e alternarsi, e a questo punto diventa ingeneroso oltre che meschino assumere, parlandone, un tono d'ironia o di distacco, dal momento che di queste due donne l'una ha pagato con la vita e sull'altra pesa, allo stato dei fatti, l'ombra di un processo⁴⁰.

L'interesse nel libro è nello studio delle figure e delle categorie sociali, piuttosto che nella curiosità per gli svolgimenti effettivi del delitto di cronaca (che per ironia della storia è rimasto, insoluto, come in *Una spirale di nebbia*). Nel rileggere in controluce queste prefazioni, il “primo” e il “secondo” mestiere di Prisco rivelano un'inedita convergenza d'interessi «profilando l'idea di un giornalismo non in disaccordo con la letteratura, ma che, anzi, si iscriva nel solco della letteratura»⁴¹. La strada dei romanzi di Prisco, nel frattempo, segue quella dei decenni precedenti, esasperando una bipartizione di metodo. Da un lato, narrazioni familiari e introspettive che, sebbene a volte stanche e poco innovative, reiterano l'esperienza conoscitiva dei protagonisti come un processo di avvicinamento a una verità oscura che si compone come una storia di cui, raccontando, a poco a poco s'intuisce l'intero: è il caso di *I*

giorni della conchiglia (1989), in cui il protagonista Mauro Morini segue un processo di cura psicanalitica (forma di racconto ricostruttivo del sé per antonomasia) dopo aver appreso traumaticamente che colui che credeva fosse suo fratello era in realtà il suo giovanissimo padre, e che sua madre, una giovane donna delle campagne irpine sedotta quasi per gioco, era stata allontanata dalla famiglia dei Morini subito dopo la nascita di Mauro, per poi morire in Belgio; il suo andare a fondo verso una verità insopportabile è evocato dalla forma spirale della conchiglia del titolo, ma prelude a una ricomposizione narrativa ed esistenziale dei frammenti dell'esistenza, consolatoria e deludente. Dall'altro lato, abbiamo romanzi che insistono sulla narrazione per delega con accenti metanarrativi sempre più scanditi. Lo si evince fin dalla scelta dei personaggi e del titolo di un libro, troppo velocemente dimenticato, come *Lo specchio cieco* (1984). Sulla scia di Stendhal, lo "specchio" del titolo è lo strumento con cui il protagonista, il romanziere Matteo (il cui nome ha pochissime occorrenze nel testo, come invitando a una sovrapposizione delle sue fattezze con quelle di Prisco, a cui lo legano somiglianze anagrafiche, caratteriali, professionali), dovrebbe ricostruire la vita di una sua conoscente, Margherita Attanasio, domestica e poi seconda moglie di Pietro Attanasio, un facoltoso imprenditore del paese di San Severino, ancora una volta, nella provincia napoletana. Ma nonostante l'attività della scrittura qui non sia solo metafora per un percorso di conoscenza dell'altro e di sé (come avveniva nei romanzi precedenti), bensì costituisca letteralmente l'essenza della storia, questo "specchio" che Matteo dovrebbe rivolgere su Margherita non può rivelare la realtà rappresentata; al massimo, ne restituisce un riflesso superficiale, che non permette di arrivare a una conoscenza vera intorno all'immagine del passato di lei, così che ancora una volta l'atto della visione suggerito *e contrario* dal titolo andrà inteso su due piani, sensoriale e conoscitivo⁴². Matteo insiste sul carattere vero e concreto della vicenda di Margherita, che gli pone dilemmi etici e scrupoli di incompletezza rappresentativa propri più delle scritture storiche che della *fiction*. Non inventa, ma insegue: è un romanziere, ma afferma di trovarsi qui, per la prima volta, a maneggiare qualcosa di vivo e inafferrabile, finendo per sentirsi un «biografo», incerto se rendere pubblico ciò che sta buttando giù. Nell'inciso

metanarrativo del capitolo 9, riflette così sulle confessioni che ha appena ricevuto da Margherita:

[..] ho cercato di trascrivere le confidenze ricevute da Margherita in un paio d'incontri successivi al nostro pomeriggio di San Severino senza sovrappormi o intervenire direttamente e chissà che non diventi un procedimento al quale, se si ripeterà l'occasione, ricorrerò qualche altra volta: non con la presunzione del narratore onnisciente (e chi si salverebbe più da quest'accusa?) che riempie i vuoti a suo piacere e ricostruisce immaginandoli i particolari degli episodi che racconta o dei dialoghi che si svolsero quanto, al contrario, con l'umiltà forzata del cronista, e diciamo del biografo. Del resto, mi sembra anche superfluo a questo punto precisare ancora una volta che non sto scrivendo la storia di un personaggio nato dalla mia fantasia ma quella di una donna realmente esistente (è un altro motivo per il quale non pubblicherò le pagine che vado riempiendo). E i diritti e i doveri di un narratore e di un biografo non sono sempre gli stessi. esistono avvenimenti, circostanze, coincidenze, di cui il narratore non può approfittare, proprio perché ne è il padrone, senza violare la libertà del suo mestiere e persino il gusto personale⁴³.

I motivi del suo imbarazzo sono molteplici. Dovrebbe svelare le pieghe controverse e socialmente inaccettabili della vicenda di Margherita, che oltre tutto è l'unica sua fonte: la sua assunzione come domestica presso gli Attanasio; lo stupro subito da Pietro col consenso della prima moglie, ormai malata terminale, col fine di preparare una perversa successione alla guida della famiglia; la morte di Pietro durante un rapporto sessuale come spartiacque; la nuova unione con il figlio di Pietro, Biagino, che le dichiara il suo disprezzo; il triangolo di desiderio represso con Alberto, amico di Matteo; la gestione degli affari di famiglia reggendo al contempo il peso dell'immagine di arrampicatrice sociale agli occhi della comunità di San Severino. Inoltre, Matteo sente di non essere in grado di dominare una materia che, all'inizio, aveva scelto alla leggera come casuale oggetto di allenamento per ricominciare a scrivere dopo un periodo di blocco creativo: eppure, l'esistenza infelice di Margherita gli si è rivolta contro e lo ha gettato in un *impasse* di responsabilità che trascende la libertà creatrice del romanziere di finzione. Si sente implicato nelle violenze subite dalla donna «come individuo prima e più che come narratore»⁴⁴: e, aggiungerei, come uomo, in un libro in cui la presenza maschile annovera soltanto esemplari deboli, manipolati da donne troppo volitive, violenti per ingordigia e

stupidità, poveri anche di malizia. Fin qui, il lettore è invischiato nella consueta complicazione narratologica della realtà, resa nello *Specchio cieco* più letterale che mai, e portata a un punto di non ritorno allorché, da un lato, la verità su Margherita gli sfugge (è una vittima, una manipolatrice, o entrambe? Qual è il senso della sua parabola?)⁴⁵, mentre dall'altro Matteo non sa che risoluzione dare a un quadro narrativo troppo complesso che del resto, esistendo “realmente” fuori dalla sua pagina, non spetta a lui risolvere. È consequenziale che qui, come spesso gli capita nell'ultima fase della sua carriera, Prisco prediliga gli *explicit* drastici e consolatori, le vie di fuga in cui il personaggio al centro del racconto si ribella ai tentativi degli altri (in primo luogo del narratore interno) di guidarlo e incasellarlo. Un evento imprevisto sblocca la situazione di stallo: quando nel finale Biagino viene arrestato, per il coinvolgimento alcuni traffici poco chiari, e scoppia una lite in famiglia, Margherita rivendica davanti a lui, che le ha appena mancato di rispetto, la propria dignità di donna indipendente davanti agli altri Attanasio. Per posticcio che possa risultare un finale simile, Matteo trova qui il motivo per staccarsi infine dalla sua storia. Se lei si è dimostrata ferma, così forte da rompere l'immagine preconcepita di vittima e manipolatrice che le si era cucita addosso andando in una direzione che nemmeno Matteo aveva potuto intuire nella sua scrittura, è come se non servisse più un mediatore per la sua storia. Il personaggio ha conseguito la completa autonomia che, nelle precedenti opere prischiane, non era raggiungibile:

[...] in qualche modo avevo, quasi magicamente, recuperato anche il mio equilibrio. Non perché la mia curiosità adesso era stata appagata, ma perché il suo racconto mi aveva fatto capire a un tratto che se la realtà m'era sembrata, scrivendo, uno specchio in cui risulta arduo e persino inutile riflettersi, non potevo dimenticare che c'è pure una realtà quotidiana e spiegabile che non è quella immaginaria della pagina ma quella altrimenti elusiva o ambigua che possa apparire, e bastava solo accettarla, abbandonarvisi, senza porsi problemi o perdersi nell'oscura contabilità delle interpretazioni, e allora la vita si ricongiunge con se stessa e diventa più facile andare avanti, o per lo meno sopportabile⁴⁶.

Canalizzato in una morale provvisoria di puro compromesso, il finale di Prisco risulta insoddisfacente per il lettore, ma al tempo stesso logico, perché sottintende

un ideale taglio del nodo gordiano narrativo che l'autore aveva impiegato tutto il romanzo per comporre. In questo doppio vincolo di garbuglio e risoluzione brusca si gioca anche il suo ultimo libro *Gli altri*, in cui il gioco dei rimandi diventa programmaticamente didascalico e l'alternanza fra narratore e personaggi, infine, assume un'inflexione di aperta autobiografia. Il protagonista e narratore del libro è Prisco, che per circa metà del testo (steso in carattere corsivo e ripartito secondo il suo classico sistema a capitoli alternati) racconta di come, ormai alle soglie degli ottant'anni, abbia recuperato un appunto da una prima fase della sua scrittura (dal 1952). Il libro comincia nella maniera di una spiegazione sul perché riprendere, a quasi cinquant'anni di distanza, l'abbozzo che raccontava la storia di un misterioso scambio di persona, di cui è vittima, nella Napoli appena prima della Seconda guerra mondiale, la “signorina” Amelia Jandoli, dimessa e quieta signora chiamata ad attendere al funerale di un ragazzo (Felice) che non ha mai conosciuto. Nella metà di racconto vero e proprio, scritto in carattere normale, Prisco sviluppa la storia sorta dall'equivoco. La vicina di casa di Amelia, la signora Marisa Salvati, aveva una relazione extraconiugale con Felice, e per proteggere il suo matrimonio aveva rubato il nome ad Amelia. Abbiamo quindi, al livello del racconto del “laboratorio” di Prisco, il racconto di come lo scrittore si sia fatto carico di una storia che, in un certo senso, non gli appartiene, ma della quale si sente responsabile:

all'improvviso creature evanescenti che appena poco prima erano solo un nome o un vago ectoplasma senza nome di cui non sappiamo ancora identificare le radici acquistano a un tratto, sulla pagina, una vita tanto reale da cancellare la nostra stessa vita personale; e da quel momento sono esse e solo esse a condizionare le nostre giornate e i nostri stati d'animo o il nostro comportamento per tutto il periodo della stesura di quel lavoro⁴⁷.

Al livello inferiore, Amelia risulta però un personaggio leggermente diverso dalle figure che finora abbiamo incontrato. L'origine della sua storia è presentata nelle esplicite fattezze di una storia altrui (la relazione fra Marisa e Felice) cucita a forza su di lei: ma Amelia, che ha vissuto da comprimaria nella sua stessa esistenza senza mai fare nulla per se stessa né dedicarsi agli altri⁴⁸, non si adagia passivamente sugli

eventi. Prisco le regala, per chiudere il cerchio di un'opera giocata (nei suoi risvolti di maggior fascino) sullo scontro fra narratore e oggetto del racconto, un destino diverso. Grazie a questo esproprio onomastico, Amelia si riappropria del diritto di decidere per sé, non più vittima degli eventi. Confronta Marisa e finisce per scoprire che lo scambio d'identità è stato compiuto, più che per proteggere la sua onorabilità, per poter truffare Felice, chiedendogli dei soldi per farlo emigrare senza poi garantirgli la partenza. Il signor Salvati, complice della moglie nelle truffe ai danni degli emigranti, viene arrestato; Marisa, nel frattempo rimasta incinta di Felice, non sopravvive al parto. Tutto è predisposto per far sì che Amelia, nel caos cittadino, si ritrovi a ottenere la custodia del bambino. Sceglierà di chiamarlo Felice, ottenendo la possibilità di essere madre che, da nubile presto invecchiata, non aveva mai avuto. Quindi il personaggio "ha la meglio" sulle intenzioni dello scrittore, il quale voleva lasciare Amelia allo stato di abbozzo, e una volta che Amelia dà mostra di essere l'artefice della propria sorte, la storia può trovare la sua fine. Il rovescio della medaglia è che, all'ultimo atto della sua finzione metanarrativa, Prisco si ritaglia il ruolo fino ad allora rifiutato di demiurgo della vicenda, nel momento in cui crea una nascita non solo cartacea ma anche esito figurale del libro (Amelia diventa madre, il lieto fine è completo). Al contrario che in *Gli ermellini neri*, inizio e fine del libro, stesi in corsivo, sono ricondotti all'autorialità diretta di Prisco, come nei metaromanzi classici. Anzi, l'esposizione del laboratorio di scrittore fornisce lo spunto per una rivendicazione di centralità del romanzo, che trova una sua legittimità, di nuovo, nella difesa della sua capacità di fare corpo a corpo con il reale, anche quando negli anni Novanta sembra messo all'angolo da nuovi nemici. Ma la sua salvezza sta nel recupero di un legame diretto, ancorché problematico, con il mondo vero. Se la teoria letteraria entra nel quadro, è solo per potersene in un secondo momento liberare con insofferenza, nella coscienza che la vita è altrove:

Quelli che dissertano, fino alla capziosità, sulle sorti del romanzo e si chiedono se oggi, in tempo di audiovisivi e d'immagini virtuali, esso sia ancora proponibile come genere o in ogni caso concessagli (a denti stretti) facoltà di sopravvivenza, come debba essere congegnato, e allora eccoli pronti a disquisire su questioni di struttura o sul problema del punto di vista oppure di moduli alternativi al realismo o, in pieno tramonto ormai delle ideologie, di esigenze, appunto, ideologiche (politiche o

letterarie che siano): dovrebbero venire qui, immergersi in questa atmosfera, osservare la gente che ci vive e che è un “romanzo” vivente, dalle cui “pagine” la vita trabocca e vibra con un’energia, un’esuberanza (anche nei momenti difficili) forse ineguagliabili, sicuramente impensabili altrove. Qui tutte le teorie sul romanzo diventano solo un giuoco di sterili elucubrazioni, e allora credo sia venuto finalmente il momento d’abbandonare ogni arzigogolo in proposito e proseguire deciso per la mia strada scrittoria⁴⁹.

Il bersaglio sotterraneo della garbata polemica di Prisco non è più la Neoavanguardia, che al massimo annovera, nel decennio 1990-2000, le prove di Balestrini e i continuatori di originale infedeltà come Aldo Nove, e tanto meno il *nouveau roman*, ormai relegato ai manuali di storia letteraria, non preso più seriamente a modello da nessuno in Italia. Nel mirino ci sono i narratori “giovani”, con in testa *Gioventù cannibale* e tutto quel che, imbevuto di modelli extraletterari, ci somiglia⁵⁰, gli «audiovisivi» e le «immagini virtuali»: la terminologia può far sorridere, ma è pur sempre un uomo del 1920, rivolto per istinto a un passato che occupa quasi tutto il suo campo visivo, a scrivere (Pomilio è morto da quasi dieci anni, come molti altri interlocutori di lungo corso). All’ultimo atto della sua parabola di romanziere, Prisco sottolinea il paradosso multistratico di una scienza “nuova” e insolita quale è la narratologia: la realtà è già intrinsecamente “romanzesca” nei suoi numerosi risvolti narrativi; il romanzo, per converso, è lo strumento di approccio autentico alla realtà. Ma l’autenticità non è *sic et simpliciter* la restituzione immediata e ingenua di qualcosa la cui essenza non eravamo mai stati capaci di afferrare prima: è un processo cognitivo che ci permette di costruire la versione più complessa e credibile, libera dalla presunzione di raggiungere la totalità, di quanto abbiamo di fronte. Proprio perché non stereotipica, sfaccettata e connessa a una specifica soggettività autoriale, l’autenticità è il prodotto d’arrivo di un processo di autocoscienza, in cui tre figure si scambiano ruoli e maschere: autore, lettore, personaggio. In un paesaggio analogo si sono rispecchiati, magari senza rifarsi all’autore di Torre Annunziata, scrittori cruciali del presente come Walter Siti, Andrea Tarabbia e Domenico Starnone⁵¹: anche solo per questo, Prisco non andrebbe confinato alle biblioteche o alle librerie antiquarie, com’è successo (molti dei testi che ho citato in questo saggio sono fuori edizione da tempo). In un mondo contrassegnato, a tutti i livelli della comunicazione

scritta e mass-mediale, da un'esibita assenza di mediazioni, a sua volta elaborata attraverso calchi, filtri e triangolazioni, riconoscere le ragioni narratologiche di Prisco significa anche interrogare un presente che ignora gli stessi motivi per i quali crea i propri discorsi.

LORENZO MARCHESE

Note

- ¹ T. TODOROV, *Grammaire du Décameron*, Mouton, The Hague-Paris 1970, p. 10. Traduzione mia.
- ² A.J. GREIMAS, *Eléments d'une grammaire narrative*, in «L'Homme», anno IX, n. 3, 1969, pp. 71-92, poi rist. in ID., *Del senso*, trad. it. di S. Agosti, Bompiani, Milano 1974.
- ³ T. TODOROV, *Grammaire du Décameron*, cit., p. 16.
- ⁴ Ivi, p. 17.
- ⁵ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, in «Le ragioni narrative», anno I, n. 3, 1960, pp. 5-21, poi rist. in F. D'EPISCOPO (a cura di), *«Le ragioni narrative» 1960-1961. Antologia di una rivista*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2012, pp. 139-154: 150-151. Si cita da questa seconda edizione.
- ⁶ In questo intervento, a ribadirne la composta ma esplicita militanza, Prisco insiste sulla vocazione morale del romanzo, richiamandosi all'autorità di Dostoevskij e rifiutando la presunta amoralità del romanzo neoavanguardista (Ivi, pp. 155 ss.)
- ⁷ Sull'autenticità come attributo di verità verso se stessi, e non di verità verso altri soggetti, mi rifaccio alla classica distinzione di L. TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1972, pp. 3-12. Circa la stretta connessione fra *metafiction* e autenticità, osservata da una prospettiva critico-letteraria rigorosa e stimolante anche dove non se ne condividano gli esiti, si rimanda a W. FUNK, *The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millennium*, Bloomsbury Academic, London 2017, pp. 13-76.
- ⁸ Cfr. P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.
- ⁹ M. PRISCO, *A proposito del personaggio*, cit., p. 151.
- ¹⁰ A. BENEVENTO, *Michele Prisco. Narrativa come testimonianza*, Guida, Napoli 2001, p. 96.
- ¹¹ Sulla natura problematica e sfuggente della verità individuale, indagata nella sua multi-sensorialità, cfr. il recente studio di F. NENCIONI, *Le gradazioni semantiche della verità nella narrativa di Michele Prisco*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 100, 2020, pp. 279-299.
- ¹² In questo breve saggio, Prisco nota la qualità che contraddistingue i suoi lavori, apparentemente incentrati sulla cronaca (e persino sui suoi aspetti corporali, crinosi, disturbanti, legati alla contingenza), dal Neorealismo. Il divario è nel ruolo preminente della soggettività: «non bastava introdurre la cronaca, nei libri, per dare il senso dell'invenzione, ma occorreva una maggiore e più sincera ricerca d'umanità: sì, l'impegno testimoniale era ancora e sempre preminente, a patto però d'accompagnarlo con la capacità di mostrare quel di dentro d'una situazione, che un'opera solamente e strettamente documentaria non può mai dare». M. PRISCO, *Il romanzo italiano contemporaneo*, Cesati, Firenze 1983, p. 21; il corsivo è del testo.
- ¹³ Si pensi alle osservazioni di Pomilio negli stessi anni. Di *Capriccio italiano* (1963) di Sanguineti critica l'assoluta mancanza di libertà dei personaggi e il meccanicismo degli eventi: «se ivi si esplicavano, della vita psichica, gli elementi logici fino a stringerli in un sistema casuale e necessitante e quindi tutto prevedibile, in lui è singolare l'assoluta prevedibilità del sogno una volta accettato, che è facile, il piano [...] e si tratta d'una prevedibilità derivante dal fatto che tutto è "messo fuori", per cui i nessi alogici del sogno, una volta oggettivati, esteriorizzati in una rappresentazione che li proietta come su uno schermo, articolati in una vicenda temporale, si traducono in una meccanica non meno logica e causalistica, né meno necessitante». M. POMILIO, *Avanguardismo come naturalismo in Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 91-101: 99. Sul Naturalismo, nota che è contraddistinto da «un pesante determinismo che priva di libertà la vita coscienziale [...]», Ivi, p. 100.
- ¹⁴ Rinvio almeno a G. W. MOST-W. W. STOWE (a cura di), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego (California) 1983; e al recente S. CALABRESE-R. ROSSI, *La crime fiction*, Carocci, Roma 2018.
- ¹⁵ L. CANNAVACCIUOLO, *Vincerà Calvino? Intorno a "Una spirale di nebbia" di Michele Prisco*, in L. CANNAVACCIUOLO-C. VECCE (a cura di), *Michele Prisco tra radici e memoria*, Unior Press, Napoli 2021, p. 37.
- ¹⁶ M. PRISCO, *Una spirale di nebbia*, Rizzoli, Milano 1966, pp. 213, 223.
- ¹⁷ Ivi, pp. 102-103. Corsivi nel testo originale.
- ¹⁸ Ivi, p. 153.
- ¹⁹ Cfr. un'intervista tarda in cui Prisco espone la propria ambizione romanzesca: «sono così affascinato da questo groviglio di misteri e di interrogativi che è la natura umana, e ogni volta la mia tesi, e di tesi si può parlare, è quella non dico di riuscire ad arrivare al fondo dell'uomo, ma di aggiungere un granello, un tassello, alla possibilità di conoscere questo grande mistero». M. PRISCO, *Viaggio nella memoria a colloquio con Luciano Luisi*, in L. LUISI (a cura di), *Michele Prisco. Una vita per la Cultura*, Ente Fiuggi, Cassino 1986, p. 51.
- ²⁰ M. PRISCO, *Una spirale di nebbia*, cit., pp. 329-330.

²¹ M. POMILIO, *Le parole del silenzio di Michele Prisco, con un ricordo di Michele Prisco*, a cura di S. G. Bonsera, Edizioni Ermes, Potenza 1997, pp. 20-21. Il piccolo libro contiene il testo della conferenza tenuta da Pomilio il 9 maggio 1981 sul romanzo *Le parole del silenzio* nell'ambito degli *Incontri con l'autore* organizzati dalla sezione giovanile del Circolo "Silvio Spaventa Filippi" di Potenza, presso la Camera di Commercio della stessa città.

²² M. PRISCO, *I cieli della sera*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 14-15.

²³ Per questo concetto rimando ai classici studi sulla *metafiction* di W. H. GASS, *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York 1970; e P. WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Routledge, Londra 1984.

²⁴ M. PRISCO, *I cieli della sera*, cit., p. 250.

²⁵ Si menzionano almeno I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* [1957], trad. it. di L. Grosso Destrieri, Bompiani, Milano 2017; G. ROSA, *Il patto narrativo*, Il Saggiatore, Milano 2008; R. CAPOFERRO, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.

²⁶ M. PRISCO, *Gli ermellini neri* [1975], BUR, Milano 2000, p. 34.

²⁷ Ivi, p. 91.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ In più passi, l'apertura dichiarata di Alvaro si accompagna alla reticenza. Si leggono dichiarazioni d'intenti come questa: «Io non pretendo di gareggiare con uno scrittore, non sono tanto presuntuoso, e in queste pagine d'altronde nelle quali cerco solo di stabilire un rapporto sincero con me stesso (e che non sono destinate ad altri) non sto inventando nulla e poiché anche un episodio all'apparenza marginale può rivelarsi invece idoneo a chiarire meglio la mia personalità, sento l'obbligo di rispettare fedelmente la cronologia di quegli avvenimenti che mi hanno portato alla precedente condizione [...]», Ivi, p. 45. In un passo in cui Alvaro parla di suo padre, però, l'anonimo rinviene «alcune righe fittamente cancellate che non sono riuscito in alcun modo a decifrare» (*Ibid.*): questo suggerisce che la trasparenza di Alvaro è profondamente manipolatoria, costellata di omissioni.

³⁰ [la verità] «si presenta come un polittico sfaccettato in pannelli, ad ognuno dei quali corrisponde un livello, un tentativo di accesso: la verità del personaggio, la verità del narratore, la verità dei sensi, la verità morfologica, la verità ontologica. Le prime due accezioni risultano strettamente interrelate, come le facce della stessa medaglia; la terza conduce a ingannevoli inferenze, mentre le spie grammaticali insinuano dubbi; il substrato speculativo è il *plafond* che unifica e fatalmente vanifica i malfermi traguardi intravisti con i precedenti criteri», F. NENCIONI, *La verità del personaggio: effetti da comédie humaine nell'opera di Michele Prisco*, in *Michele Prisco tra radici e memoria*, cit., pp. 93-110: 93-94.

³¹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1966], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1992.

³² Per una disamina esauriente, seppur concentrata su campioni italiani, rimando a N. TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2007.

³³ Alvaro stesso in un inciso metanarrativo elogia la condizione fortunata del romanziere, libero di inventare, selezionare, forte della sua «conoscenza anticipata dei fatti». A questo fascino si contrappone il compito ingrato di chi narra qualcosa che gli è successo, costretto all'inverso a inseguire, ad arrivare sempre *dopo* (Ivi, pp. 43-45: 44). È chiaro che, in un rimando infratestuale, Prisco sta alludendo anche alle strutture profonde del romanzo stesso che abbiamo fra le mani.

³⁴ M. PRISCO, *Gli ermellini neri*, cit., p. 258.

³⁵ Oltre a questi termini, richiamati esplicitamente (*Ibid.*), si parla di lui come «arbitro» del destino di Alvaro (Ivi, p. 135).

³⁶ Prefazione senza titolo di M. Prisco a M. JOUAKIM, *O malommo. Dossier Antonio Spavone boss n. 1 della mafia napoletana*, Tullio Pironti, Napoli 1979, pp. 7-9: 7.

³⁷ Su questo cfr. C. BERTONI, *Giornalismo e letteratura*, Carocci, Roma 2009; R. PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non-fiction*, Carocci, Roma 2023; mi permetto di rimandare anche a L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019.

³⁸ M. JOUAKIM, *O malommo*, cit., p. 129.

³⁹ «avrei voluto anche parlare per giorni e giorni con Antonio Spavone, sapere della sua infanzia, delle sue delusioni, delle sue rabbie, delle sue paure, dei suoi amori. Avrei voluto rendere un po' di giustizia – senza per questo farne un mito – a un uomo che la giustizia, se l'è sempre fatta da sé, e che dalla giustizia ha forse avuto anche dei torti» - Ivi, pp. 13-16: 15.

⁴⁰ Prefazione senza titolo di M. Prisco a M. JOUAKIM, *Chi ha ucciso Anna?*, Tullio Pironti, Napoli 1983, pp. 7-8.

⁴¹ A. PIRRO, *Nello spazio d'un mattino. Un'analisi della produzione giornalistica di Michele Prisco*, Loffredo, Napoli 2012, p. 27.

⁴² Va precisato che Prisco imposta il problema in questi termini, attraverso Matteo, sin dall'incipit: «Lo so, e qualcuno del resto l'ha già detto, non ricordo dove, che una storia in realtà non ha principio né fine ed è solo

una pura convenzione narrativa, se non proprio un arbitrio, scegliere un determinato punto di una vita dal quale guardare avanti o voltarsi indietro, sicché può apparire per lo meno singolare ch'io tenda subito a scomporre in due periodi distinti un'esperienza che racchiude invece l'arco di un unico inestricabile destino o meglio che sia portato a immaginarla come un cannocchiale che si snodi a sezioni allungandosi dall'interno segmento dopo segmento prima d'essere pronto per l'uso, e dedurne che ogni elemento viva autonomo per sé mentre è pur sempre una parte dello stesso oggetto (che non avrebbe compiutezza se non fosse costruito proprio con quei pezzi)». M. PRISCO, *Lo specchio cieco*, Rizzoli, Milano 1984, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 147.

⁴⁴ Ivi, p. 221. Nel brano Matteo si sta confidando con Elena, la sua compagna.

⁴⁵ Matteo nota a riguardo «come, nonostante quell'affannoso intrigante lavoro di ricerca, alla resa dei conti la vera personalità di Margherita Attanasio ancora mi sfuggisse e rischiasse di restare alla fine inafferrabile». Ivi, p. 210.

⁴⁶ Ivi, pp. 242-243.

⁴⁷ M. PRISCO, *Gli altri* [1999], BUR, Milano 2008, pp. 29-30.

⁴⁸ Su una panchina, durante un colloquio con Marisa in cui apprende della truffa ai suoi danni, Amelia pensa occhieggiando i passanti: «E tutti questi volti, e le loro storie e le vite che si portavano dietro, costituivano *gli altri*. E lei non aveva niente, niente da spartire con *gli altri*: restava sola: non abbandonata, ma come isolata, staccata, separata; protetta, anche, in un certo senso, e per la prima volta quasi rasserenata da questa esclusione di cui pure nei giorni scorsi, sino a qualche ora fa, la sola appena indistinta percezione era bastata a turbarla e in qualche momento ad angosciarla». Ivi, p. 171.

⁴⁹ Ivi, pp. 182-183.

⁵⁰ In un intervento sul giornale del 1996 esprime una forte diffidenza, per esempio, verso quei narratori che presentano «una realtà quasi finta e un gergo che sfiora il birignao» e fa gli esempi di Niccolò Ammaniti, Giuseppe Caliceti e Rocco Carbone. Cfr. M. PRISCO, *Addio Sud contadino: c'è una top tra le righe*, *La Città*, 14 maggio 1996.

⁵¹ Penso per Walter Siti a *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999; *Il contagio*, Mondadori, Milano 2008; *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012. Per Tarabbia, almeno a *Madrigale senza suono*, Bollati Boringhieri, Torino 2019; e a *Il continente bianco*, Bollati Boringhieri, Torino 2022. La lista di opere metaromanzesche di Starnone è piuttosto lunga: inizia in senso lato con *Via Gemito*, Feltrinelli, Milano 2000, per procedere poi con una fase di metaromanzi dichiarati che include *Labilità*, Feltrinelli, Milano 2005; *Prima esecuzione*, Feltrinelli, Milano 2007; *Spavento*, Einaudi, Torino 2009; *Autobiografia erotica di Aristide Gambia*, Einaudi, Torino 2011.