

Uno spazio d'ombre. Viaggio alle origini della voce di Carlos Liscano

Erika Filardo

Università degli Studi di Napoli Federico II

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/11073>

Abstract

Literary work is a complex cultural product, a stratified device of textual and extra-textual levels, which are formal, biographical and social. The literary voice emerges in the articulation of these levels. This paper, which intends to investigate the writing and literary work of Carlos Liscano, is a journey to the origins of the author's literary voice. The aim is to clarify the ways in which his vision and his voice are expressed through formal and stylistic choices. Therefore, the analysis is based on the integration of multiple perspectives. The philological attitude of literary criticism and the ability to detect connections of sociology allow to obtain an in-depth analysis and at the same time to restore complexity. The texts are addressed in their formal autonomy without neglecting their link with historical-biographical problems.

Keyword: Carlos Liscano; Literature; Critique; Literary voice; First person.

Parola per parola io scrivo la notte
Alejandra Pizarnik

1. Dentro il nome

1.1 Una spia stilistica

La realtà ha una natura persecutoria per coloro che vivono in modo assoluto la vocazione letteraria, al punto tale che la parola diventa confino: “la letteratura stessa è la prigioniera” (Liscano, 2011, p. 117) e la costrizione è un mostro a molte teste. La vita di Carlos Liscano è una serie di esperienze al limite: la militanza politica nel movimento di Liberazione Nazionale dei Tupamaros; l'arresto nel 1972 per reati politici, la detenzione in un carcere militare, corredata dalla tortura e dall'isolamento, sotto la dittatura militare uruguayana (1973-1985); la scarcerazione nel 1985 con la restaurazione della democrazia; l'espatrio in Europa; la vita a Stoccolma; il lavoro in un manicomio; il ritorno in Uruguay dopo un decennio. L'esistenza di Liscano appare già come l'epopea di un eroe contemporaneo. A fronte di tale epica è facile indulgere alla tentazione di setacciare l'opera alla ricerca della testimonianza. Così facendo, però, si corre il rischio di accostarsi frettolosamente alle scelte stilistiche, formali e linguistiche del lavoro letterario, di non ascoltare la voce dello scrittore che, imbrigliato nei problemi della composizione, non tollera di essere distratto da nessuno,

nemmeno dalla sua stessa storia. “Io desideravo che non si prendesse in considerazione il mio passato. Volevo dimostrare che la mia opera esisteva indipendentemente dal carcere” (Liscano, 2022c, p. 97).

Il nome è un nascondiglio perfetto per custodire i resti di tutte le cose che sono state sventrate dal tempo, è la possibilità di conservarne traccia. Nel nome di Carlos Liscano si annida una finzione:

perché quello che esiste è Liscano e questo individuo è l'invenzione di un altro che è rimasto senza voce molti anni fa, la notte in cui è uscito dal carcere con la decisione di dedicare tutti i suoi sforzi e la sua volontà alla parola scritta. (Liscano, 2011, p. 37).

La sua letteratura ruota attorno alle origini della voce, ogni suo testo è una variazione sul tema dell'assedio e reca in sé la reazione al trauma primigenio dell'essere ridotto al silenzio. In letteratura è facile pensare che il senso si risolva o si esaurisca nella parola. Invece, la parola è solo la punta dell'*iceberg*, la vera montagna è sotterranea. “Ciò che conta non sono le parole, ma quello che c'è tra loro, in tutto ciò che è scritto c'è sempre qualcosa di non scritto” (cfr. Pauls, 2019, p. 9). L'effetto letterario è in questo gioco tra ciò che è detto e ciò che è taciuto. La forza della finzione si sprigiona nello scarto tra la parola incisa sul foglio e lo spazio d'ombra sotteso a questo corpo.

Ricordo una ragazza che ho visto in un quartiere militare, aveva diciotto anni. La torturavano perché dicesse il suo nome. Lei ripeteva: Non lo so. Abbiamo la tua carta d'identità, sappiamo come ti chiami. Dicci il tuo nome. Non lo so. Mi disturbava che si facesse torturare per quel motivo. Mi disturbavano le sue grida tutte le notti. La vidi in un corridoio, mentre correva in bagno. Le chiesi perché non gli dicesse come si chiamava. Se gli dico il mio nome poi mi chiederanno un'altra cosa. Così li mantengo bloccati sulla prima domanda. (Liscano, 2011, p. 151).

L'uomo è forse niente più che un nome, al quale si pone una domanda sulla sua natura e l'unica possibilità di risposta è una *fuga*. Siamo già nella letteratura. Il nome è la punta di diamante di un apparato di finzione: piccolo, prezioso, impossibile da sezionare. Tutto al di sotto del nome cambia, si consuma, muore. Eppure, il nome resta eretto sulla cima, alfiere dell'ordine del mondo: il concentrato definitorio universale. Il primo tassello di costruzione del reale, l'ultimo a essere messo in dubbio in una crisi di senso, la torre più difficile da espugnare in un sovvertimento. Poroso, è per la sua trama che si penetra nel territorio dell'identità: massima espressione di sintesi simbolica tra l'organismo fisico e l'astrazione linguistica, tra il corpo e l'idea (cfr. Pecchinenda, 2018, pp. 51-55). La poetessa argentina Alejandra Pizarnik ha fatto della sublimazione del corpo biografico nel corpo poetico il movimento della sua ricerca artistica – e del nome il vessillo della sua poetica:

SOLO UN NOME
 alejandra alejandra
 io sono sotto
 alejandra
 (Pizarnik, 2020, p. 15)

Nel territorio della finzione un nome è già traccia stilistica. Si pensi al modo in cui Ricardo Piglia si sporgeva sulla lingua letteraria di Roberto Arlt, tenendosi aggrappato al suo cognome: “la sua musica, il suo fraseggio sono condensati nel suo cognome: carico di consonanti, difficile da pronunciare, indimenticabile” (Piglia, 2018, p. 27). Pensiamo ora a quell’onda che è il nome Carlos Liscano, con la esse che si lancia sulla elle e si increspa sulla lingua, in un’allitterazione sensuale da milonga al crepuscolo. Viene subito alla mente uno dei maggiori *incipit* della letteratura del Novecento, che si snocciola attorno alle variazioni di un solo, fatale nome: “Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta” (Nabokov, 2011, p. 17).

Un nome è la spia di un processo latente che accomuna la costruzione identitaria e la costruzione letteraria, il primo elemento che l’uomo trasferisce al personaggio. Lo scrittore Carlos Liscano è un’invenzione linguistica, estetica e identitaria cui l’uomo Carlos Liscano ha affidato la sua voce letteraria e con il quale dal primo giorno dialoga, confligge e si contende l’ultima parola. È sotto lo stesso nome che coabitano lo scrittore e l’*altro*, due storie in un corpo solo. L’individuo anagrafico – uruguayano di nascita, militante e prigioniero, sopravvissuto, espatriato, filosofo per caso, artista per destino, per sempre straniero – ha scelto di porre la sua esperienza umana al servizio della letteratura e, attraverso il filtro conoscitivo e trasfigurante della finzione letteraria, di far slittare sul piano artistico le riflessioni di natura esistenziale, affrontando come problemi di composizione quelli che potrebbero essere altrimenti intesi come problemi storico-biografici. Liscano ha costruito un universo narrativo fatto di vasi comunicanti nei quali si struttura, in profondità e in estensione, una visione del mondo e dell’arte, un’antropologia e una teoria letteraria.

1.2 Crocevia intellettuali

Il punto di vista da cui si intende guardare all’opera¹ di Liscano è un crocevia di prospettive e sensibilità diverse che, generando una tensione conoscitiva in moto perpetuo, non si stanza in un impianto teorico univoco. Tutti i viaggi sono così: incerti, inquieti, mossi da desideri radicali e guidati da idee tremule. “La scienza letteraria dovrebbe trovarsi in grande imbarazzo, dato che sulla letteratura non è possibile un giudizio obiettivo, ma solo un giudizio vivo” (Bachmann, 1993, p. 109). Tutta la letteratura è un movimento di ricerca ed è essa stessa il territorio utopico di cui narra, il mezzo e la meta. “Scrivere è cercare quello che non si può trovare” (Liscano, 2011, p. 41). Per Ingeborg Bachmann, sono i presupposti utopici a rendere la letteratura un campo aperto non ordinabile:

Ma la letteratura non è un fatto compiuto, né quella antica né quella moderna, essa è il territorio più aperto, più aperto ancora di quelle scienze in cui ogni nuova scoperta soppianta le vecchie – essa non è compiuta perché tutto il suo passato si riversa nel presente. Con la forza che le viene da tutte le età, essa preme contro di noi, contro la soglia del tempo sulla quale noi sostiamo, e avanzando armata di tutte le sue profonde conoscenze, le antiche e le nuove, ci fa intendere che nessuna delle sue opere è datata

¹ Nel presente lavoro, le riflessioni sulla letteratura di Liscano si concentrano su una parte dell’opera complessiva dell’autore, quella pubblicata in Italia. Rientrano, pertanto, nell’analisi: *Lo scrittore e l’altro* edito da Lavieri e tradotto da Gianfranco Pecchinenda; *Verso Itaca*; *Lo scrittore erratico*; *L’informatore*; *Teatro*, contenuti nel cofanetto di Edizioni dell’Assenza, curati da Luisa Stella, con traduzioni di Luisa Stella, Flora Arena e Fernanda Hrelia.

e nessuna può essere resa inoffensiva, perché esse contengono tutti quei presupposti che si sottraggono a ogni accordo e catalogazione definitivi (Bachmann, 1993, p. 110).

La letteratura è suscettibile degli usi più svariati e molte discipline attingono alla sua fonte. Tutti i saperi hanno banchettato sul corpo della letteratura, se ne sono nutriti o l'hanno usata come musa, come arma, come fiore all'occhiello. Tutti gli uomini, anche quelli refrattari alla lettura, avanzano in un mondo in cui lo strascico letterario rende l'ombra delle cose più lunga. Se "la letteratura è una forma privata di utopia" (Piglia, 2018, p. 88), il tentativo di costruire un dominio, tanto la scrittura quanto la lettura sono operazioni di svuotamento e riempimento della realtà, mediante strumenti formali e interpretativi. Il solo metodo per orientarsi in questa esplorazione è la lettura profonda, e l'interpretazione che vi si accompagna, per quanto parziale e vincolata, ha in sé una forza euristica. Il doppio movimento della vita e della composizione letteraria, come corpi che esercitano pressione l'uno sull'altro.

Sebbene parlare della vita a partire dalla letteratura e viceversa sia un gioco che può risultare di volta in volta drammatico, ridicolo, equivoco, vertiginoso, ozioso – probabilmente null'altro che un'isteria (cfr. Pauls, 2019, p. 31) –, è una tentazione alla quale si cede da sempre, che risale alle origini del narrare e attraversa l'intera storia della produzione letteraria. Fare luce su come uno scrittore si rapporti al testo, su come avvenga sulla pagina la ricerca di senso, la conquista di una coerenza, la costruzione di un ordine e la sua demolizione, illumina anche il rapporto esistente tra l'uomo e il mondo.

La scrittura è un ordine che tratta dell'ordine del mondo. [...] Perché lo scrittore si crea scrivendo, ma ancora di più si crea riflettendo sul lavoro di scrivere, sulla vita che si sceglie. Perché essere scrittore è scegliere una vita, un modo di stare al mondo, un modo di vedere le cose (Liscano, 2022c, p. 54; 2011, p. 76).

Perciò, quando Liscano scrive che "lo scopo della scrittura non è letterario, ma esistenziale" e che "non c'è dialogo possibile sulla letteratura" in quanto "il dialogo sulla letteratura non conduce a ciò che conta: cosa ne facciamo della vita?" dice la verità, nondimeno sottraendole ogni ingenuità, dal momento che è perfettamente consapevole che "la verità dipende dal modo in cui la si racconta, dipende dalla parola" (Liscano, 2022c, pp. 38, 101; 2011, p. 16). Pertanto, si costringe a ritornare al punto di partenza: la scrittura. Liscano, nel renderla il centro della sua esistenza, ha già risposto alla domanda sulla vita e procede, piuttosto, nel creare una voce che partecipi al dialogo impossibile sulla letteratura, nella quale:

non si avanza mai. Si apprendono tecniche, trappole, ma si sta sempre nello stesso punto, scavando la stessa buca, cercando quello che tutti sanno che non si troverà lì, pur essendo convinti che non c'è alcun'altra cosa che valga la pena di fare se non continuare a scavare (Liscano, 2011, p. 69).

L'attenzione rigorosa alla pagina scritta e la profondità di lettura di una certa critica letteraria si possono incrociare proficuamente con l'attitudine della sociologia allo studio dei sistemi e degli oggetti culturali complessi. Lo scavo filologico che rileva stratificazioni può essere integrato allo slancio sociologico che intercetta connessioni. La relazione tra queste due prospettive non consente di arroccarsi su una posizione isolazionista, che contempli

integralismi di visione. Non si può pensare di riflettere sull'opera letteraria di un autore tralasciando la forma in cui questa è concepita e costruita:

per cui il commento filologico-linguistico di un testo costituisce l'atto interpretativo primario, irrinunciabile. Certamente non è il solo buono, ma permette una "coerenza" maggiore, che ci si muova di più nelle vicinanze del "mestiere" dell'autore, nei pressi del gesto stilistico peculiare che egli manifesta (Beccaria, 2022, p. 7).

Nondimeno è pensabile che un libro esista in una bolla formale senza interferenze e legami con l'esterno, cioè con l'orizzonte culturale di cui è parte e gli usi sociali di cui è oggetto. Ancorché nell'alveo del formalismo russo, Jurij Tynjanov ridimensiona il concetto di autonomia dei procedimenti compositivi, evidenziandone i nessi con i processi storico-sociali, in forza dei quali è possibile leggere i cambiamenti della funzione letteraria. La logica è quella delle relazioni intersistemiche tra gli elementi di un'opera, l'opera complessiva, il sistema letterario, la tradizione, il costume e la Storia:

Neppure nei riguardi della letteratura contemporanea è più possibile la via dello studio isolato. L'esistenza di un fatto come *fatto letterario* dipende dalla sua qualità differenziale (cioè dal nesso di correlazione o con la serie letteraria, o con quella extraletteraria): in altri termini, dalla sua funzione. Ciò che in un'epoca costituisce un «fatto letterario» sarà per un'altra un fenomeno di costume a livello del linguaggio comune e viceversa, a seconda dell'intero sistema letterario nel quale il fatto in questione circola. [...] Lo studio isolato di un'opera non ci dà la certezza di parlare correttamente della sua costruzione, cioè della costruzione stessa dell'opera (Tynjanov, 2003, p. 133; Tynjanov, 1968, p. 49).

L'opera di letteratura è un congegno stratificato di livelli testuali ed extra-testuali, tra i quali rientrano le influenze letterarie, il materiale raccolto nell'esperienza di vita, i riferimenti valoriali e normativi del proprio tempo, gli *habitus* e le geografie della vita quotidiana delineate dalle formazioni sociali di cui l'autore è parte. La forma è, sì, un prodotto stilistico peculiare dell'autore, ma è anche sociale: "nei suoi meccanismi interni la letteratura rappresenta le relazioni sociali e queste ne determinano la pratica" (Piglia, 2018, p. 65). L'opera è espressione di una singolarità e al contempo entra a far parte di un sistema di oggetti – letterari – che compongono parte dell'universo simbolico di riferimento. L'opera parla al singolo e dal singolo è rielaborata; parla ad altre opere e da queste è rilanciata. Le produzioni culturali formano una rete attraverso le cui coordinate l'opera può essere riconosciuta, valutata, collocata, rintracciata. La lettura in profondità dei testi implica che questi siano inquadrati nelle situazioni in cui sono stati immaginati, costruiti e prodotti, nei contesti in cui si posizionano e sui quali incidono. L'approccio di integrazione proposto in questo saggio, non bardandosi negli specialismi, ambisce a convogliare alcune attitudini e potenzialità della filologia e della sociologia, della critica letteraria e della critica culturale.

1.3 Sorveglianza critica

È buona pratica aggirarsi con cautela nelle stanze specchiate di un testo letterario, giacché a ogni passo ci si imbatte in un varco o in un riflesso, in un'intenzione dell'autore o in un'impressione dell'ospite. Dentro il testo c'è la ragione dell'opera nella sua autonomia, lo spettro dello scrittore a vegliarne l'accesso, ci sono le impronte polverose dei lettori e il fiato

del mondo che passa da sotto le porte. Ci sono gli sguardi fissi degli altri scrittori piantati lungo i corridoi come statue. C'è tutto questo in una lettura profonda. È un'esperienza estetica, ma anche un'indagine su una struttura ipotetica della vita. Bisogna starci dentro, accettare la sfida, non tentare subito la fuga. Il linguista e critico letterario Gian Luigi Beccaria, in un agevole libro dedicato ai benefici della lettura lenta – che è presupposto dell'analisi critica – illustra bene il movimento centripeto che scaturisce dall'affondo filologico:

L'attenzione ai testi comporta innanzitutto che essi non debbano diventare pretesti per trionfi dell'indistinzione e per viaggi e divagazioni nei mondi di uno spesso vago e imprevedibile extra-testo. Meglio (sia da critici professionisti, sia da semplici lettori) entrare umilmente in casa, guardarsi intorno e indugiare nell'edificio messo in piedi dallo scrittore: sta sempre lì aperto e ospitale per noi [...] Un commento adeguato all'oggetto non punta in prima battuta direttamente sul "fuori"; è preferibile che esplori il "dentro" del testo, per cui proprio in grazia di questa marcia centripeta riesce talvolta ad aprire sul "fuori" dei colpi d'occhio di grande intensità e concretezza (Beccaria, 2022, pp. 7, 8).

In questo edificio fatto di specchi, il critico si imbatte inevitabilmente in se stesso. È in questo senso che Ricardo Piglia pensa alla critica come a una delle forme moderne dell'autobiografia:

Quando crediamo di scrivere sulle nostre letture, scriviamo la nostra vita. Non accade il contrario nel *Don Chisciotte*? Il critico è colui che ricostruisce la sua vita attraverso le opere che legge. La critica è una forma postfreudiana di autobiografia: un'autobiografia ideologica, teorica, politica, culturale. E dico autobiografia perché tutta la critica si scrive da un luogo preciso e da una posizione concreta. Il soggetto della critica si nasconde di solito dietro al metodo (a volte il soggetto è il metodo), ma è sempre presente e ricostruirne la storia e il luogo è il miglior modo di leggere la critica. Da dove si critica? Da quale concezione della letteratura? La critica parla sempre di questo (Piglia, 2018, p. 20).

Il lavoro di critica di un testo, che sia di analisi letteraria, esistenziale, sociologica o, come nel nostro caso, una combinazione di queste, presuppone un certo livello di inventiva personale, quindi una manomissione. Il soggetto che indaga ha una preparazione parziale, un gusto personale, un orientamento specifico. Ogni interpretazione opera una sintesi, crea una nuova forma e rilancia l'opera.

Un critico è colui che ci presenta un'opera d'arte in una forma diversa da quella che ha, e l'impiego di un nuovo materiale è un elemento critico oltre che creativo [...] ci presenterà sempre l'opera d'arte in qualche nuova relazione con la nostra epoca. Sarà sempre a ricordarci che le grandi opere d'arte sono cose vive. (Wilde, 1994a, pp. 994, 995).

Ogni sintesi dipende da un punto di vista particolare, situato, interessato, intriso di letture precedenti e miope o addirittura cieco di fronte a quello che non gli interessa o, peggio, a quello che non comprende. È doverosa l'ammissione di limitatezza, perché indica il carattere relativo della bolla nella quale avviene la lettura – cioè la membrana stessa della

pratica interpretativa. Perché se l'interpretazione non può essere obiettiva, per ogni presupposto dichiarato si acquisisce lucidità intellettuale più di quanto si perda in credibilità. Pertanto, questo può essere ritenuto, ragionevolmente, un serio esercizio critico. Il critico non si limita a parafrasare o decodificare l'opera, ma la attraversa con stupore, perdendosi, raccogliendo dettagli, costruendo memoria. “Il grande critico è un avventuriero che si muove fra i testi cercando un segreto che non esiste. È un personaggio affascinante: il decifratore di oracoli, il lettore della tribù” (Piglia, 2018, p. 21). Oscar Wilde nel saggio citato ne descrive la funzione, fino a considerarlo a tutti gli effetti un artista:

In realtà direi che la critica è una creazione all'interno di una creazione. Come è successo per i grandi artisti, da Omero a Eschilo, fino a Shakespeare e Keats, che non si sono rivolti direttamente alla vita per avere la materia prima delle loro opere, ma l'hanno cercata nei miti, nelle leggende, negli antichi racconti, allo stesso modo il critico si trova a trattare materiale che altri hanno, per così dire, purificato per lui, al quale è già stata data la forma e il colore dell'immaginazione. [...] Comunque non sempre il suo obiettivo sarà quello di spiegare l'opera d'arte; può cercare di ingrandirne i misteri, o diffondere, intorno ad essa o al suo autore, quella nube di meraviglia. (Wilde, 1994a, pp. 989-994).

L'estetismo *tranchant* di Wilde sicuramente esacerba modi e giudizi, ciononostante, certe massime mostrano la loro pertinenza rispetto al dibattito sul rapporto tra critica e letteratura. Alcune posizioni, come quella di Piglia, vedono nell'alleanza tra la *ratio* critica e la lettura eccentrica la condizione per il salto innovativo in materia letteraria:

Baudelaire è stato il primo a dire che è sempre più difficile essere un artista senza essere un critico. Alcuni dei migliori critici sono stati degli artisti: Pound, Brecht, Valéry. Lo stesso Baudelaire, naturalmente, è stato un critico eccezionale. Che uso della critica fa lo scrittore? Questa è una domanda interessante. Di fatto, uno scrittore è qualcuno che tradisce ciò che legge: compie uno scarto, inventa. C'è qualcosa di eccessivo nella lettura che Borges fa di Hernández o nella lettura che fa Olson di Melville o in quella che fa Gombrowicz di Dante. C'è una specie di deviazione, un uso inaspettato del testo. (Piglia, 2018, p. 19).

La critica è quindi anch'essa un'operazione ambigua, che attraversa i generi letterari in modo trasversale, alternando distanziamento e contenimento, trafugando e mimetizzandosi.

In Liscano, la sorveglianza critica dei processi compositivi è spesso oggetto di tematizzazione e diventa soggetto dell'opera. Scrivere su cosa significa scrivere, sulle ragioni e i modi sono traiettorie predilette. Uno dei suoi primi libri concepiti in carcere, il romanzo *La mansion del tirano*, nasce dal tentativo di scrivere sul non sapere cosa e come scrivere: “il motivo di questa storia è che, colui che la racconta, non sa scrivere né un romanzo né altro” (Liscano, 2011, p. 86). Per tali motivi, la nostra indagine si concentra in modo particolare su due testi, *Lo scrittore e l'altro* e *Il lettore erratico*, che procedono intrecciando la riflessione su scrittura, opera e letteratura a quelle su identità, vita e memoria, in un andamento ricorsivo innescato dal mormorio perpetuo della voce. Si tratta di testi in cui l'autore delinea in modo esplicito il suo percorso verso la “lucidità letteraria”, cioè il modo di intendere una personale evoluzione di scrittura che gli consente di approssimarsi al centro nevralgico della sua stessa idea di letteratura.

1.4 Nel nome dell'altro

“Quanto più caotico e minaccioso si fa il mondo, quanto più informe il suo materiale, insiste Camus, tanto più stringente sarà l'ordine necessario all'interno dell'arte, «più la sua regola sarà rigorosa e più lui avrà affermato la sua libertà»” (McEwan, 2022, p. 21). Per tentare di recuperare forza in una situazione di vulnerabilità, per dare risposta al caos che lo assedia, alla ferocia che lo scompagina, Liscano inizia a scrivere. È in carcere che si inventa scrittore:

in quella piccola società collettivizzata a forza, nella quale tutto quanto c'era di personale era misero e offuscato, appena individualizzato, io lavoravo a difesa del soggetto. Lo facevo passando al setaccio della scrittura il mio rapporto col carcere e con gli altri. (Liscano, 2022c, p. 119).

Liscano si difende, operando una scissione che, nel creare una distanza rispetto alle circostanze, gli consente, paradossalmente, di non perdere integrità. Liscano consegna all'*altro* il potere di incidere su un nuovo piano di realtà, la pagina, che trascende l'angolo di mondo in cui è costretto. E per poterlo fare, scava all'origine delle forme, sperimentando uno dei dispositivi identitari e letterari più complessi, in quanto “ipostasi di una forma pura” (Bachmann, 1993, p. 58): l'io. Gioca con l'io letterario orchestrando una singolare dinamica dell'ortonimo,² una particolare articolazione dell'eteronimia, che è al contempo un procedimento letterario e una tensione metafisica (cfr. Pessoa, 2020). La rifrazione dello scrittore nei personaggi creati è infatti espressione di una dinamica di frammentazione che concerne l'identità autoriale e l'opera sia sul piano della composizione sia su quello ontologico: “ho sempre avuto il bisogno di inventare “Liscano” [...] perché io sono quello che scrivo e non sono nient'altro che questo” (Liscano, 2011, pp. 14, 22). L'io, principio narrativo ancestrale, stella polare e fantasma dell'intera storia della letteratura, sul quale non esiste accordo possibile, “questo Io privo di garanzie!” (Bachmann, 1993, p. 79).

La persona io, esplicita o implicita, si frammenta in figure diverse, in un io che sta scrivendo e in un io che è scritto, in un io empirico che sta alle spalle dell'io che sta scrivendo e in un io mitico che fa da modello all'io che è scritto. L'io dell'autore nello scrivere si dissolve: la cosiddetta personalità dello scrittore è interna all'atto dello scrivere, è un prodotto e un modo della scrittura. (Calvino, 2016, p. 211).

Ogni processo di scrittura affronta lo sdoppiamento e la moltiplicazione, la formazione di piani di realtà che vanno a insinuarsi nel livello della *realtà primaria* – quello dell'esperienza della vita quotidiana (cfr. Berger, Luckmann, 2011). Perciò colui che scrive non è più solo dove si trova il suo corpo e non è più solo se stesso:

L'io si duplica, si proietta altro sullo schermo della carta bianca, della pagina ancora intonsa. Ma se l'io si libera in doppio, sullo schermo compariranno almeno due immagini. Esse sfumano l'una nell'altra, si distinguono nel prevalere ora dell'una ora dell'altra e sono riconoscibili nel luogo della proiezione a cui resta, ultimo brandello dell'identità, il pronome “me”. (Piazza, 1994, p. 185).

² Ortonimo è un termine utilizzato da Fernando Pessoa nell'ambito della sua teoria letteraria dell'eteronimia, che articola il suo universo narrativo, e sta a indicare il personaggio che porta lo stesso nome dell'autore.

Lo scrittore è una figura di raccordo tra tre momenti di uno stesso processo: l'intenzione del soggetto, il movimento continuo della composizione, la realtà opaca dell'oggetto prodotto. Liscano è l'opera stessa, una tautologia che è assieme emancipatoria e castrante: “in un dato momento ho cominciato a costruire un personaggio, quello che scrive. Poco a poco questo personaggio si è andato impossessando di tutto, schiacciando l'altro” (Liscano, 2011, p. 25). Per Liscano, l'*altro* – il nemico che lo libera per tenerlo poi al laccio, il nuovo padrone, l'accentratore – è lo stile stesso, cioè il suo specifico modo di raccontare. In questa battaglia con il doppio che è anche io letterario, “il trionfo è trionfo dello stile. Perché soltanto sapendo scrivere potete fare uso in letteratura di voi stessi; di quell'identità che, mentre è essenziale alla letteratura, ne è anche l'antagonista più pericoloso” (Woolf, 1999, p. 168).

Liscano si annida in ognuno dei suoi personaggi – Hans, Vladimir, El Tarumba, El informante – la sua ricerca della voce passa attraverso la sfida posta dalle voci altrui, in una polifonia che si irradia all'interno di un copioso flusso monologico. “La prima persona singolare serve ad accompagnare l'altrui voce, non significa niente di più” (Volodine, 2017a, p. 21). L'*altro* si muove serpentino, si camuffa, cambia nome, passa di personaggio in personaggio e chiede costantemente spazio. Liscano insegue quest'ombra, “che non sono mai riuscito a sviluppare, a conoscere del tutto. È come una minaccia, è colui che mi spinge a mettermi in cammino [...] Scrivere è prestare attenzione a M” (Liscano, 2011, p. 17). Per identificare l'ombra sceglie una sola lettera, la massima contrazione di un nome: “È M e non un'altra lettera perché mi piace il suo disegno sul foglio, la sua simmetria speculare, i suoi tre angoli” (ivi, p. 85). M: una forma grafica che dà l'impressione della discesa e della risalita. Un'onda.

Visione trasfigurazione condensazione sono i momenti della dialettica creativa di cui Liscano è sia macchina operativa sia allegoria. Il nome di Liscano si pone metonimicamente in rapporto con un intero processo conoscitivo e trasformativo. È una figura retorica, giacché è in un costrutto simbolico, in una strategia di sintesi narrativa che ci si imbatte quando si cerca il nucleo di ogni identità: “tra la verità dei segni e la verità della maschera non c'è in fondo nessuna differenza” (Alfano, 2021, p. 9). Liscano inventa se stesso affinché una voce possa sventare il dubbio ontologico sulla sua esistenza e al contempo riesca a sopravvivergli. E nel fare questo cerca una forma – da contrarre al massimo per rendere massimo l'effetto –, “cerca quello che non potrà mai trovare, la parola unica” (Liscano, 2011, p. 50), che gli consenta di dire *questo sono io*. L'autore crede che l'io in letteratura possa funzionare come invece non riesce a fare nella vita:

E se nessuno gli presta fede, e se non crede nemmeno più a se stesso, noi dobbiamo credergli, l'io deve credere in se stesso quando entra in scena, quando prende la parola e si stacca dal coro uniforme, dal gruppo di quelli che tacciono, deve credere in sé, non importa chi sia né che cosa esso sia. E finirà per trionfare, oggi come sempre è stato, nella sua qualità di araldo della voce umana. (Bachmann, 1993, p. 79).

2. La scelta radicale

2.1 Il salto

Carlos Liscano si è cimentato nella costruzione di forme espressive che vanno dal disegno ai pupazzi, ai libri artigianali. Lavora con l'inchiostro di china, il fil di ferro, il cuoio, la tela;

usa tessuti, pennini, pennelli, carta, cartone; lavora a sbalzo, rifila, tinge, cuce, rilega libri, li ripara. Tutto rientra nella spirale creativa attraverso cui scopre, conquista, rifina la voce. Tutto confluisce nel testo letterario che è il suo spazio creativo privilegiato – dal verso poetico al brano diaristico, dalla prosa breve al romanzo, dal saggio al testo teatrale.

Se un uomo sceglie di consacrarsi alla letteratura, facendone il centro della propria vita, al punto tale da dichiarare che: “se togliessi alla mia vita le ore che dedico alla scrittura, quelle che dedico a pensare ciò che dovrei scrivere, quelle che investo nel prendere note per scrivere, se elimino queste ore, allora, e senza voler essere drammatico, nella mia vita non resterebbe niente” (Liscano, 2011, p. 17), da questa scelta bisogna partire, sondandone i modi, gli effetti, le ambizioni che lo portano a spingersi sempre oltre: “si tratta non tanto di scrivere un’opera quanto di creare una letteratura” (ivi, p. 75). Le sue parole sembrano echeggiare quelle di Pessoa: “diventerò io stesso tutta una letteratura” (Pessoa, 2020, p. 49). Il primo momento coincide con una folgorazione, la letteratura seduce e costringe alla consacrazione, per il suo discepolo non resta che rinunciare a tutto quello che avrebbe potuto essere altrimenti. Così Liscano abbandona lo studio della matematica, la politica, l’idea di avere figli, di farsi una famiglia e cade nella letteratura:

Un territorio enorme, pieno di luoghi nascosti, dove è impossibile entrare per chi non abbia passione e dedizione assolute. Si giunge in un territorio, non a una meta. I problemi più complessi cominciano una volta dentro il territorio della letteratura. Si procede a fatica, con speranza e innocenza verso la letteratura, verso ciò che si crede sia la letteratura. (Liscano, 2011, p. 19).

2.2 Scrivere è decidere

Jean Philippe Toussaint descrive la sua decisione di iniziare a scrivere in termini di deviazione rispetto al percorso di vita seguito fino a quel momento, che viene presentato nei termini di una folgorazione e che ruba la scena a tutti gli altri eventi del giorno:

Ho dimenticato l’ora esatta del giorno preciso in cui ho preso la decisione di cominciare a scrivere, ma quell’ora esiste, ed esiste pure il giorno, quella decisione, la decisione di cominciare a scrivere, l’ho presa bruscamente, in un autobus, a Parigi, fra Place de la République e Place de la Bastille [...] La decisione che ho preso quel giorno era alquanto inattesa per me. Avevo vent’anni (o ventuno, un anno in più o in meno nella vita conta poco), e mai avevo pensato fino ad allora che un giorno avrei scritto. (Toussaint, 2013, pp. 9-11).

La descrizione di questa scena, che è l’*incipit* di una breve autobiografia letteraria di Toussaint, non risponde semplicemente alla verità di cronaca, ma a una strategia compositiva, attraverso la quale il lettore, con la sola combinazione di pochi elementi ordinari, riesce a *vedere* in modo trasfigurato – e quindi letterario – il passaggio decisivo che si sta compiendo. Il fatto che Toussaint collochi l’evento *clou* all’interno di un autobus, il quale sembra sobbalzare, sospinto dalla decisione improvvisa – quel “bruscamente” evoca una frenata –, suggerisce l’idea di una deviazione, di una svolta sul tragitto esistenziale, in forza della quale i ricordi di quella giornata, come fossero tutti gli altri passeggeri, cascano e si confondono, scivolando dal piano della vita vissuta a quello della vita inventata: “non ho più la minima idea di quel che avevo fatto prima quel giorno, poiché, nella mia memoria, il ricordo di quella giornata reale di settembre o di ottobre del 1979 si confonde con il primo

paragrafo del libro che ho scritto” (ivi, p. 9). L’illustrazione di questo passaggio è un esempio di un’analisi non meramente contenutistica del brano, bensì basata sul gioco esistente tra il messaggio e la forma costruita dallo scrittore, il quale è, in primo luogo, un artista della parola e dell’espressione linguistica, un “paradigma del linguaggio figurale, della retorica e delle tecniche svariate di cui è riconosciuto come privilegiato titolare” (Beccaria, 2022, p. 7). Insomma, è la restituzione letteraria di una scelta – esistenziale e stilistica. È un modo per raccontare una deviazione, un andare a lato, un inclinarsi verso il bordo. “Se la scrittura, una piccola parte di essa, dice qualcosa, si trova al limitare. Altrimenti non dice niente” (Liscano, 2022c, p. 102).

2.3 Lo spazio chiuso

Carlos Liscano fa della deviazione il primo elemento del suo paradigma. Siamo agli inizi degli anni Ottanta, Liscano è in carcere e sente di essere uno scrittore. Non è più un desiderio, il sogno della prima giovinezza, una provocazione da irregolare della vita borghese, un progetto di volta in volta rimandato; è una consapevolezza visionaria e viscerale. È l’apice della maturazione di una fantasia corteggiata a lungo, un’epifania che avviene nel momento più buio e nel luogo più ostile: “è cominciato così. Nel 1982 ho scoperto che la letteratura sarebbe diventata il centro della mia vita” (Liscano, 2011, p. 17). È l’intuizione del centro che lo spinge a prendere la decisione irreversibile: diventare scrittore, immolarsi al mistero di questo centro, girarci attorno, costeggiarlo per tutta la vita. Tra il 1982 e il 1984 avviene la caduta nella letteratura – un periodo di ebollizione creativa, di delirio letterario: Liscano riflette giorno e notte sui libri, sui modi della scrittura, scova le opere da ammirare, sceglie i maestri, si pone virtualmente sulla linea dei suoi precursori, sceglie generi e soggetti. Scrive senza poter scrivere, senza supporti materiali, in mente, nell’isola;³ scrive in caratteri minuscoli – come Robert Walser – su pezzi di carta straccia – come Alberto Laiseca. In un luogo in cui “niente deve crescere e svilupparsi, un uomo poco più che trentenne si dedicava a inventarsi scrittore [...] È stata l’ironia di poter accedere alla libertà dello spirito in un luogo in cui per definizione non esiste nessuna libertà” (ivi, pp. 71, 72). Il carattere militare del carcere aggiunge problematicità alla già drammatica esperienza della reclusione, poiché alla sospensione dello *status* di cittadino, si aggiunge l’aggravante che i militari cambiano le regole in modo arbitrario, sottraendo ai detenuti ogni possibilità di previsione e adattamento. Non vi è un codice univoco che scandisce la *routine* quotidiana e che consente la formazione di aspettative:

L’abbruttimento al quale tutte le carceri sottopongono l’individuo era peggiorato dal fatto che si trattava di un carcere militare. [...] Abituati da sempre a domare gli uomini, per il militare il criterio della disciplina è l’arbitrarietà. Non c’è modo di sapere se gli ordini saranno sempre eseguiti, in ogni momento e in ogni circostanza. Solo l’arbitrarietà può dimostrare la consistenza della disciplina. Questo, sommato alla repressione sulla truppa, alla brutalità propria degli ufficiali giovani che sono stati formati nelle sale di tortura, per i quali il corpo altrui è una cosa che bisogna sottomettere, completava l’ambiente carcerario. (ibidem).

L’imprevedibilità dei provvedimenti, l’impossibilità di fare affidamento a uno schema logico e a un sistema di regole razionale, lo spezzarsi della linearità di causa-effetto, l’uso

³ L’Isola è una cella d’isolamento, la Sala di Disciplina nella quale Liscano è stato recluso per mesi.

inverecundo della violenza che scandisce il tempo, altrimenti fermo, della reclusione. Questo spazio di sospensione della normalità della vita civile è al contempo sospensione dei normali criteri di formulazione del discorso:

Il terrore è indicibile, la prospettiva che la tortura non ha tempi, che inizia e non finirà mai, che si può essere torturati per giorni, settimane, mesi, questo è indicibile. In ogni momento, cinque, sei, otto anni dopo, potevano cacciare un prigioniero dal carcere per torturarlo. (ivi, p. 58).

C'è una frase di Jean Améry sulla tortura che esprime il massimo livello di concentrazione sintattica e intensità semantica: “chi è stato torturato resta tale” (Améry, 2012, p. xix).⁴ Da questa proposizione si possono comprendere più cose: la natura di un'esperienza indicibile, lo scacco esistenziale che diventa interruzione evolutiva, l'identità che subisce un congelamento per cui il trauma non verrà mai elaborato dal punto di vista psicologico, mai risolto dal punto di vista narrativo, mai superato dal punto di vista storico. È un'impasse su tutti i livelli – una catastrofe. Si resta col cuore cavo del prigioniero, che è rimasto lì, piantato nel momento in cui è stato violato. Liscano tocca questo vuoto quando definisce il carcere “un luogo che è sempre per tutta la vita” (Liscano, 2011, p. 69).

Le pagine nelle quali Liscano, con pudore, gira attorno alla tortura – questo nucleo di dolore non trasferibile – e tematizza la brutalità senza descriverla, senza sconfinare nel patetico o nell'efferato, concorrono ad alzare l'asticella della letteratura, se per letteratura si intende un modo di indicare un centro nero dolente senza mai tentare di svuotarlo e renderlo inoffensivo. La notte del 1972, Liscano è prelevato e torturato insieme a un altro prigioniero. Il fatto che entrambi fossero incappucciati e messi di spalle non mitigava la vergogna. Il corpo dell'uomo che si appoggia al suo deve avergli salvato la vita: “non so come sia stato per lui, ma per me fu la sua presenza, la vergogna, ciò che mi aiutò a non arrendermi [...] Quel contatto continua ad avere per me un senso mistico” (ivi, pp. 85, 152). La vergogna è un'emozione così potente, da spingere a sparire, a morire, a diventare un altro – o a saltare sul treno in corsa dell'arte. La vergogna può spezzare un uomo e creare uno scrittore, può spingere a cercare le parole.

“Dobbiamo credere anche che limitarsi a sopravvivere è una possibilità. Ma che le parole contano e che come le cuciture tengono insieme qualsiasi comunità, più dei proiettili e delle ideologie” (Betts, 2022, p. 10). Così Reginald Dwayne Betts, reduce di un'esperienza di reclusione carceraria durata otto anni, scrive a Serhiy Zhadan, il quale vive sotto assedio, in seguito all'offensiva russa in Ucraina. I due scrittori discutono della possibilità di creare uno spazio di libertà – che è spazio creativo – nel quale riuscire a vincere la battaglia per la difesa della dignità umana per mezzo dell'arma linguistica, giacché “chi costruisce prigionieri s'esprime meno bene di chi costruisce la libertà” (Dagerman, 2017, p. 22).

⁴ Il modo in cui risuona questa frase è potente per la convergenza tra la forma – stringata, brutale, costrittiva – e il contenuto che emerge come ultimo, tagliente strato di un pensiero spinto fin nell'estrema profondità. In sei parole c'è un compendio di arte scrittoria e scienza umana. Una frase che non ammette risvolti, che sbarra la strada a soluzioni argomentative o narrative: troppo rapida per riuscire a prendere strade laterali, troppo perentoria per poter replicare. Da quella frase non si esce più – Améry è riuscito a condurre con sei parole in un campo di concentramento.

Far funzionare un testo inverte le possibilità di esercitare un controllo, di operare delle scelte e di abitare uno spazio di libertà che la vita rende meno praticabili, essendo limitate dal caso, dall'imponderabilità degli eventi, dal carattere coattivo delle convenzioni, dall'ingerenza delle istituzioni, dall'arbitrarietà e l'irrazionalità che spesso guidano le intenzioni e le reazioni degli uomini e dai risultati imprevedibili delle loro interazioni.

2.4 Sui generi

La letteratura di Liscano è stata spesso ricondotta ai generi della *letteratura della resistenza* e della *letteratura carceraria*, che si intrecciano con i caratteri della narrativa documentaria e si collocano nel macro-genere dell'autobiografia. Si tratta però di restituzioni parziali. È indubbio che la parabola esistenziale, storica e politica innerva la trama della sua opera, ma il modo in cui Liscano intende la letteratura rimarca la natura ambigua del genere letterario – e l'utilizzo talvolta fuorviante delle etichette – indubbiamente utili come *fundamenta divisionis* per la costruzione di categorie narratologiche e nell'organizzazione di comparti editoriali. La scrittura che nasce da una scelta radicale e diventa essa stessa pratica radicale, spinge il discorso sulla letteratura oltre le tassonomie dei generi letterari. Vero è che il dibattito sulle forme narrative che ibridano vita e finzione è molto attuale – imperversano l'autobiografia, l'*autofiction*, il *memoir* –, si pensi al Nobel consegnato ad Annie Ernaux, che fa dell'intreccio tra dato biografico e dato storico il tessuto nervoso della finzione letteraria – con una sensibilità non lontana da quelle di Joan Didion e Tove Ditlevsen –, in cui memoria personale e collettiva riecheggiano l'una nell'altra. I premi letterari sono, tra le altre cose, espressione di un orizzonte storico che, sul versante delle forme comunicative, letterarie e artistiche, si nutre di strategie testuali ibride e di sperimentazioni sincretiche. È il caso di Frederic Pajak, vincitore del premio *Goncourt* nel 2019 con un'opera in nove volumi che unisce Storia e biografia – propria e di personaggi celebri – attraverso una struttura ottenuta dall'uso congiunto del testo e del disegno. La narrazione è sviluppata in frammenti e procede giocando con gli scarti – della scrittura e della Storia. Il lirismo della prosa si intreccia con la drammaticità dei disegni in bianco e nero, che sono come finestre aperte sul paesaggio storico. La gran parte della letteratura contemporanea è basata sulla composizione di testi anfibi in cui un ruolo centrale assume la prima persona, non solo in quanto funzione della voce narrante e collante delle varie tracce, ma anche come compartecipazione dell'autore all'opera. Questo *Zeitgeist* soggettivista trova una delle più recenti espressioni nella svolta narrativa della storiografia contemporanea, che è sempre più caratterizzata dalla commistione tra storia e finzione letteraria. Il racconto dello storico è passato dalla terza alla prima persona e questa prima persona, calata in un (con)testo di indagine storiografica, svela ben presto l'impossibilità di una trasparenza del soggetto e inficia la distanza con l'oggetto, che è uno dei criteri di controllo dei procedimenti di ricerca scientifica. A questa svolta è dedicato il libro di Enzo Traverso *La Tirannide dell'io* (2002), nel quale è indagata la natura del racconto storico e il nuovo modo di intenderlo. La tendenza degli storici è quella di rifarsi a modelli letterari, avvicinandosi sempre più allo statuto di romanzieri. Questo modo di concepire la ricerca storiografica e il racconto storico conduce a una serie di problematiche epistemologiche inedite che hanno a che fare, tra le altre cose, con il rapporto tra i vari tempi del racconto, il rapporto tra storia e memoria e quello tra macro-storia e micro-storia. Gli scrittori, d'altra parte, hanno già inventato la figura del romanziere-storico (si pensi a Winfried Sebald, Javier Cercas, Emmanuel Carrère).

Piglia, nella sua opera di ricerca, riscontra in effetti una forte similarità, in termini di sensibilità, mezzi e procedimenti, tra romanziere e storico:

Lo storico è l'essere più simile che conosco a un romanziere. Gli storici lavorano con il mormorio della Storia. I loro materiali sono un tessuto di finzioni, di storie private, di racconti criminali, di statistiche, di frammenti di vittoria, di testamenti, di rapporti confidenziali, di lettere segrete, di delazioni, di documenti apocrifi. La Storia è sempre appassionante per uno scrittore, non solo per gli elementi aneddotici, le vicende che circolano, la lotta delle interpretazioni, ma anche perché si possono incontrare moltissime forme narrative. (Piglia, 2018, p. 85).

I generi potrebbero essere per altri versi intesi come una traslazione di problemi e dinamiche socio-esistenziali su un piano diverso (ivi, p. 160): “la piccola tragedia dell'essere, trasformata in commedia nel voler fingere di essere un altro. E la commedia, accettando la finzione, torna ad essere tragedia” (Liscano, 2011, p. 30).

3. Dentro l'opera

3.1 Sorveglianza formale

La scrittura è per Liscano un percorso conoscitivo: “perché scrivere è questo, partire senza sapere dove si va a parare [...] Perché quando scrivo avanzo su quello che non so. Perché parto dal non sapere e, se ho fortuna, arrivo a conoscere qualcosa di nuovo” (ivi, pp. 14, 73).

Quando scrivi, disponi le parole su una riga. La riga di parole è il piccone del minatore, il cesello dell'ebanista, il sondino del chirurgo. La brandisci, e la riga traccia il sentiero che devi seguire. Presto ti ritrovi in un territorio sconosciuto. [...] Alla fine della strada, eccoti sul fondo di una gola senza uscita. Elabori resoconti, dirami bollettini. La scrittura è mutata, e in un baleno, tra le tue mani, da espressione delle tue idee a strumento epistemologico. (Dillard, 2021, p. 11).

L'obiettivo è quello di affrontare i testi nel tentativo di fare luce sui modi in cui la sua visione e la voce letteraria si esprimono attraverso scelte formali e stilistiche. D'altronde, “la visione è, *sub specie aeternitatis*, un insieme di relazioni mentali, una serie coerente di possibilità formali” (ivi, p. 81). È un gioco serio perché dentro l'edificio costruito con le parole, fatto di permutazioni, combinazioni logico-linguistiche e sintattico-retoriche (cfr. Calvino, 2016, pp. 203, 204), dilagano le ombre. Le storie dicono qualcosa mentre evocano altro. Esse sfuggono sempre dalla direzione principale nella quale le si è incanalate, tendono a evadere, alludono costantemente a qualcosa che non si vede e non si dice.

La letteratura segue itinerari che costeggiano e scavalcano le barriere delle interdizioni, che portano a dire ciò che non si poteva dire, a un inventare che è sempre un ri-inventare parole e storie che erano state rimosse dalla memoria collettiva e individuale. (ivi, p. 214).

Lo scrittore e l'altro e *Il lettore erratico*, sono al contempo oggetto di analisi e guida all'analisi stessa, giacché sono testi in cui Liscano affronta i problemi della composizione, della voce

e, in senso lato, della sua concezione della letteratura. In questi diari di scrittura e di commento letterario si trovano le riflessioni di Liscano sul suo “viaggio ai confini della lingua” (Liscano, 2022c, p. 124). Ci si imbatte nelle urgenze e nelle crisi – le ambizioni dichiarate, i tranelli intravisti, le derive accertate. Si sente forte la presenza del pensatore:

La scrittura è, per me, più l’accesso a una modalità di riflessione che un fatto artistico. Si scrive per avere un pretesto alla riflessione. Soltanto se si scrive si trovano gli oggetti e il modo di riflettere. La scrittura è un modo di riflettere (ivi, p. 125).

Il soggetto di questi libri è il rapporto con la pagina. È in primo luogo – imprescindibile luogo – la pagina che insegna a scrivere e informa sulla scrittura; non le idee, non l’esperienza di vita o di lettura. La battaglia con la parola scritta non si compie da nessun’altra parte che non sia la pagina:

Le parole conducono ad altre parole; è un percorso ingannevole. Tu aggiusti l’intensità e le sfumature della pittura non secondo il mondo, non secondo la visione, ma secondo il resto del quadro. I materiali sono ostinati e rigidi; i mali estremi portano sempre a estremi rimedi. Puoi volare – puoi volare più in alto di quanto pensassi possibile – ma non puoi mai lasciar andare la pagina. A ogni passaggio segue un altro passaggio, altre frasi, altro tutto in cupa valanga. (Dillard, 2021, pp. 81, 82).

3.2 Scrivere è riscrivere

Il rapporto con la pagina consiste in una serie di riscritture. Scrivere è riscrivere in due sensi: riscrivere le storie narrate dagli altri, giacché tutto è già stato raccontato. Riscrivere le proprie storie, poiché “capire è raccontare di nuovo” (Piglia, 2021, p. 16). Scrivere è tagliare, correggere, ricominciare daccapo. Questo comporta che molto di quello che si è scritto debba essere “dato alle fiamme” (cfr. Kiš, 2007) – “sarà un miracolo se riesci a salvare qualche paragrafo” (Dillard, 2021, p. 13) – e anche che non scrivere fa parte del processo: “nella prospettiva stessa di scrivere, non scrivere è importante quanto scrivere” (Toussaint, 2001, p. 49). Innumerevoli ore e innumerevoli prove per riuscire a scrivere qualche frase che valga la pena di essere salvata. “Correggere un testo significa socializzarlo, farlo entrare in un sistema di norme ideologiche, stilistiche, formali che sono sociali” (Piglia, 2018, p. 24). “L’universo della scrittura è retto da norme molto dure. All’inizio sembra che le norme siano accomodanti, facili da rispettare. A poco a poco si comincia a capire che impongono condizioni rigide derivanti dalle tradizioni. La creazione consiste nello scegliere la propria tradizione” (Liscano, 2022c, p. 38). Liscano parte da un assunto:

È già stato scritto tutto, e senza dubbio meglio, dai maestri che tu ammiri [...] L’inventato scrive per i suoi maestri, ai quali vuole somigliare, dai quali vuole distinguersi, i quali sa che non riuscirà mai a eguagliare. È questo ciò di cui si occupa, di libri scritti da altri. (Liscano, 2011, p. 75,53).

Assunto confermato da Flannery O’Connor:

Può darsi che non vi sia mai niente di nuovo da dire, ma c’è sempre un nuovo modo per dirlo e, dato che nell’arte il modo di dire una cosa diviene parte di quel che è detto, ogni opera d’arte è unica e richiede rinnovata attenzione. (O’Connor, 2003, p. 48).

Quindi, il problema per eccellenza dello scrittore è sempre il modo con cui sceglie di raccontare di nuovo:

Perché partire da un dato momento della riflessione, si comincia a leggere e a domandarsi non come sia possibile che qualcuno abbia scritto qualcosa, perché è possibile scrivere su qualunque cosa, ma come abbia potuto scriverlo in quel modo. Fin quando una volta si sorprende a leggere: mi sarebbe piaciuto averlo scritto io. (Liscano, 2011, p. 129).

Liscano ci prova, legge per centinaia di ore Omero, Mann, Buzzati, Akutagawa, Swedenborg, Hemingway, Simenon, con lo scopo di imitarli, di incorporarli, di plagiarli. Liscano fa parte del circolo di “quegli scrittori indebitati fino al collo con la lettura – scrittori-copisti, mimetici, impostori, plagiarli” (Pauls, 2019, p. 30). Non è un processo pacifico, è una lotta perpetua, in cui il tentativo di raggiungere i maestri si fonde al tormento di vedersi destinati al diletterismo. “Niente si ottiene per niente, e l’autoappropriazione comporta dunque enormi angosce di indebitamento, poiché quale autore forte vorrebbe riconoscere ch’egli non è riuscito a creare con le sue sole forze?” (Bloom, 2014, p. 15). Nonostante tutto sia già stato raccontato, “la letteratura sembra sempre sul punto di nascere. Perché c’è sempre qualcuno che vuole raccontare a modo suo” (Liscano, 2011, p. 127). Lo scrittore si forma riscrivendo, “avanza a partire da quel che si suppone «non si possa» fare” (Piglia, 2018, p. 24). La nuova vita che si offre alle storie è l’altra faccia dell’influenza letteraria che è “forse, una realtà di perdita. Ogni discepolo sottrae qualcosa al suo maestro” (Wilde, 1994b, p. 1124). C’è un testo in particolare in cui Liscano affronta, in tono giocoso, queste questioni, *Vida del cuervo blanco*, che nasce parallelamente a *Il lettore erratico*, ed è un diario di scrittura della vita di un corvo mentitore, un’allegoria dello scrittore, al quale Liscano trasferisce le sue appropriazioni: “io prendevo le storie altrui, le riscrivevo e facevo in modo che le raccontasse il corvo. Stessa cosa fa uno scrittore. Era come un’apologia del plagio”. Alberto Laiseca, con l’irriverenza che contraddistingue la sua voce, costruisce una teoria del plagio e ne fa un cardine della sua letteratura: “Cualquiera puede crear. Plagiar es para los elegidos” (Laiseca, 2013, p. 25). Le questioni dell’appropriazione, della citazione indebita, dell’interpolazione e del plagio hanno a che fare con le relazioni sociali che innervano la letteratura, con la proprietà intellettuale delle forme oggettivate.

È fondamentale, per me, che si comprenda che questa intertestualità è determinata da relazioni di proprietà. Solo così lo scrittore affronta in modo specifico la contraddizione tra scrittura sociale e appropriazione privata, che appare in modo molto evidente nelle questioni che ispirano il plagio, la citazione, la parodia, la traduzione, il *pastiche*, l’apocrifo. Come funzionano i modi di appropriazione in letteratura? (Piglia, 2018, p. 65).

La domanda di Piglia genera altre domande: se il mondo non è che una storia di narrazioni esemplari che ricorrono in versioni diverse, se al cuore di ogni racconto riposa un antenato, se dal fondo di ogni modello risuona un mito – a chi appartengono le idee?

3.3 La frase breve

“Questa è la tua vita. Sei un indiano seminole che lotta con gli alligatori. Quasi nudo, a mani nude, blocchi la testa di una frase e lotti con lei mentre la coda tenta di metterti a tappeto” (Dillard, 2021, p. 103). È nella frase che Liscano scopre il movimento della prosa. Quando in carcere legge *La montagna incantata* di Thomas Mann, è all'interno della frase che scorge un cambiamento di registro e inizia a capire come si costruisce un testo:

Giunto alla scena in cui Hans Castorp si perde nella neve, mi resi conto che in alcuni momenti Mann passava dalla descrizione del pensiero di Hans al delirio di chi comincia a congelarsi. Capivo che da qualche parte, nella pagina che avevo identificato, Mann inseriva la trappola del cambiamento di registro, ma non riuscivo a identificare quando, né come lo aveva fatto. Fino a quando non sono riuscito a vedere esattamente il momento in cui ciò si verificava, nel mezzo di una frase, e ho sentito una gioia che non conoscevo. Stavo imparando a smontare la prosa altrui, quella della smisurata opera che è *La montagna incantata*. Allora ho preso coscienza di aver fatto un grande passo. Cominciavo a capire come si costruisce una prosa. (Liscano, 2011, p. 119)

L'emozione che prova Liscano nel comprendere il funzionamento del brano è simile all'euforia che invade Virginia Woolf nel momento in cui afferra e intende la poesia:

Come se qualcosa stessa diventando visibile senza sforzo. [...] Mi ero portata *L'aureo tesoro*. L'aprii e cominciai a leggere una poesia. E d'improvviso e per la prima volta compresi la poesia (quale fosse l'ho dimenticato). Era come se fosse diventata assolutamente intellegibile; ebbi la sensazione della trasparenza delle parole, quando cessano di essere parole e diventano così intense che sembra di farne esperienza. (Woolf, 1999, p. 1133).

Una delle cifre stilistiche di Liscano è l'utilizzo della frase breve, che è il suo modo di irretire il lettore e farlo trasalire:

Immagino che la frase breve, la penuria di aggettivi, abbia a che vedere con la violenza con cui ho scritto questi lavori. Ogni frase è come un pugno. Mi piacerebbe che le frasi di quei libri, almeno qualcuna, fossero come un pugno, come dare il pugno sul tavolo. (Liscano, 2011, p. 38).

La struttura paratattica dà al testo un andamento ritmato, le frasi sferzanti incalzano il lettore a procedere, ad accelerare. In *Verso Itaca* il lettore deve correre, per stare al passo forsennato di Vladimir. Anche in *L'informatore* il lettore deve procedere spedito e non porsi domande sul presupposto assurdo della storia, in cui un uomo catturato e isolato è costretto a scrivere un rapporto il cui oggetto è costantemente omesso – né il protagonista né il lettore ne verranno a capo. In questo zibaldone, “caos del mio pensiero in piena ebollizione nel carcere” (ivi, p. 120) bisogna lasciarsi stratonare dal flusso di parole che diventano la realtà stessa del personaggio. Per sopravvivere l'uomo si affida alla parola, anche se non è quella dovuta, perché la parola richiesta non è mai specificata. In questo solco, se *Lo scrittore e l'altro* è un libro sull'impossibilità della forma – lo scrittore ha la storia ma non riesce a tradurla in una costruzione narrativa – *L'informatore* è un libro sull'impossibilità del contenuto – il protagonista non ha le informazioni, ma procede ugualmente nella scrittura.

La frase breve nella sua foga può sgusciare sotto l'occhio del lettore e perdersi. L'organizzazione sintattica basata sulle ripetizioni pone quindi un freno, crea un rallentamento. A ripetersi sono le parole, i concetti, le immagini. Liscano non abbandona mai quello che ha scritto, lo frantuma e lo trascina fino alla fine del testo. I suoi finali suggeriscono il ritorno al punto di partenza: Vladimir tornerà da dove è partito; l'informatore ricomincerà a scrivere il suo rapporto.

Un'ulteriore strategia che, insieme alla paratassi, contribuisce a dare ritmo al testo è l'utilizzo dell'ironia. L'ironia, in testi come *Verso Itaca* e *L'informatore*, è un procedimento che manda avanti la narrazione e che ha a che fare con la distanza tra il punto di vista del narratore e dei protagonisti rispetto alle vicende e agli accadimenti narrati; questo scarto consente l'uso di un tono beffardo, a tratti farsesco, umoristico o addirittura comico. Nel caso di *Lo scrittore e l'altro* l'ironia non è più processo narrativo – perché non c'è una storia da far avanzare, è anzi un libro sull'impossibilità di narrare – ma diventa uno degli oggetti su cui Liscano affonda il suo sguardo indagatore, analitico, allucinato.

3.4 Lo scrittore e l'altro

Lo scrittore e l'altro è un diario letterario-filosofico denso, livido, un testo che testimonia una fase critica della vita letteraria di Liscano, in cui si ritrova bloccato nell'incapacità di scrivere narrativa, di costruire una storia. La voce lo mette spalle al muro, procede in una spirale inquisitoria; qualsiasi tentativo di risposta, quand'anche accettato o passato inosservato in prima battuta, è ricusato in un momento successivo. La struttura ad avvitemento – fatta di brevi frasi concatenate, che vanno dall'aforisma alla sentenza all'esortazione all'affermazione categorica – strozza la pagina e crea un'atmosfera claustrofobica. Questo procedimento è perfettamente coerente con la gravità del suo pensiero, che lo conduce puntualmente in un vicolo cieco. In questo libro, molto diverso dagli altri per tono e registro, il quoziente introspettivo è vertiginoso, il pensiero è vischioso e il lettore non viene trascinato dalla prosa, è anzi inchiodato al giro di frasi, tra i colpi che Liscano scambia con se stesso. *L'altro* è il bersaglio dell'ardore e dell'odio. È il padrone superbo e irremovibile che lo spinge a dubitare, a sospettare di essere un impostore: “A volte tendo a credere che Liscano sia un individuo fatto di parole e che si fa passare per l'altro” (ivi, p. 84). L'esperienza dell'estraniamento è al contempo tema, contesto e procedimento compositivo, “perché scrivere è un modo radicale di stare fuori” (ivi, p. 78). Da un lato il narratore affronta la riflessione sugli episodi di dissociazione che caratterizzano la sua vita fin da bambino, da quando nel mezzo di una partita di calcio si estraniò, restando a guardare come uno spettatore:

Mi fermavo nel mezzo della partita e mi perdevo. Ero come un osservatore ingiusto che vede tutto e non riesce a capire di far parte anch'egli di quel tutto: i ragazzi che giocavano, gli adulti che ci osservavano, il luogo, il cielo. Io stavo da un'altra parte. (ivi, p. 31)

Dall'altro, il tono derealizzante della voce crea quell'atmosfera cortázariana del non essere mai del tutto presenti. Tutto questo è poi reso grazie a un procedimento di diramazione del pensiero dallo stesso centro: i personaggi sono come tentacoli di una piovra, e ogni tentacolo nasconde un'insidia, ogni propaggine si rivela nemica: l'artista si prende tutto il suo tempo, il coltivatore svuota ogni cosa del suo senso, l'ingegnere ricusa l'azione e si trincerava nel pensiero. È l'eterna lotta con l'*altro*, in tutte le sue facce.

La storia di sempre: un individuo comune, che vuole avere solo una vita comune, e l'Altro, che lo lavora dal di dentro, che lo mantiene al di fuori della vita, come osservatore. Alla fine sono inseparabili, anche se uno rifiuta il suo socio". (ivi, p. 16).

Anche nel romanzo *Verso Itaca*, l'altro fa ogni volta la sua comparsa pericolosa: Vladimir sa che mentre si destreggia per sopravvivere – in una serie di peripezie, di fughe e ritorni – ha dentro una bomba pronta a mandare all'aria ogni cosa: “non sa fare altro, l'idiota, ingarbugliare tutto, non appena ci si distrae” (Liscano, 2022a, p. 35).

Se in *Lo scrittore e l'altro*, ogni concetto è problematizzato e spaccato in quattro dallo sguardo implacabile, chirurgico di un Liscano inclemente con le debolezze dei suoi testi, impaziente di trovare soluzioni; in *Il lettore erratico* riflessioni simili procedono per salti di un narratore che attraversa le parole con maggiore levità e arte funambolica. Se in *Lo scrittore e l'altro* a ogni frase l'effetto prodotto è quello di un'apnea e la necessità di riprendere fiato, in *Il lettore erratico* l'effetto prodotto è quello di uno strattonamento e il desiderio di riprendere il filo. In entrambi i testi, il ritmo sincopato è espressione dell'interruzione del pensiero lineare e segnala una deviazione per una sopraggiunta considerazione laterale – un ammonimento, una smentita, un dubbio, una variazione. Abbondano gli *oppure*, i *non è del tutto vero*, i *non è questo*, che aprono delle falle nella ricostruzione. Il narratore è più importante di quello che racconta, procede passando da una considerazione all'altra con un tono che soverchia la trama e la vista che si sfoca sui fatti.

3.5 La voce

Il dialogo serrato che Liscano intrattiene con il suo doppio, e che ha significato e rilevanza dal punto di vista esistenziale e identitario, è al contempo lo specchio di un dialogo intimo dello scrittore con se stesso intorno alla questione della voce letteraria. La voce non può essere ridotta all'insieme delle scelte compositive e stilistiche – che hanno a che fare con le strategie formali e di struttura, i temi, i registri – è qualcosa in più. È il modo in cui l'autore abita i propri testi, si muove e parla – con i personaggi, con i maestri, con i lettori. È la tensione che attraversa l'intero congegno. La voce è ciò che assicura nel processo di lettura il doppio movimento dell'intensione e dell'estensione. L'intensione è movimento in discesa – l'apnea – nella profondità ottenuta dai vari livelli in cui si stratifica l'opera. L'estensione è movimento in salita – il respiro – lo slancio verso altre opere e altri autori, il suo tentativo di posizionarsi in una tradizione e in un sistema letterario. Il mistero dell'opera è nell'intreccio dei suoi livelli compositivi.

Al primo livello di lettura c'è la storia. Ma è un livello superficiale. Subito dopo aver raccontato la storia, comincia il lavoro. Lo scrittore parte da quel libro. A partire da quel testo lo scrittore disegna i tracciati che soggiacciono alla storia, segnala le possibilità che aveva scartato, mostra i suoi dubbi, stabilisce rapporti con altre opere. Al di sotto della storia già detta, il lettore sente la voce spezzettata dello scrittore. Il dialogo tra quella voce e il lettore trasforma la storia in pretesto per riflettere sull'arte di raccontare. (Liscano, 2011, p. 65).

Come chiarisce Beccaria:

La bellezza di una narrazione non risiede nello scorrere di una trama, nel dipanarsi di una “storia”. Sta nel come le cose sono dette, i suoi spezzoni sono registrati e montati,

nel come è fatta e come si è fatta l'opera. Un testo non si riduce alla vicenda narrata. Conta la "costruzione" della storia, il come è fatto quello che l'autore dice. Sia in prosa sia in poesia la "confezione" e il ritmo di lettura che ne consegue sono il segreto dello scrivere composizioni legate, come delle "partiture" che soltanto una lettura attenta, interna e continuata può cogliere nella loro consistenza compositiva. Non è mai la storia di un romanzo, la trama di un film, il personaggio di un quadro, che fanno di quel romanzo di quel film di quel quadro un'opera di rilievo, ma è come quella storia, quella vicenda, quel personaggio sono raccontati. L'efficacia è data dalla regia degli eventi, dalle sforbiciate e dalle cuciture che orientano e stabiliscono l'asse semantico dell'opera, la sequenza dei blocchi narrativi. Non conta solo quello che si dice, ma è anche la maniera, il come è fatto quello che lo scrittore dice, il modo in cui lo dice. E ciò è tutto nelle sue mani, dipende dalla sua capacità di saper cucire l'insieme. (Beccaria, 2022, pp. 59, 60).

A creare spessore è anche la capacità di visione anagogica, cioè di "vedere diversi livelli di realtà in un'immagine o in una situazione" (O'Connor, 2003, p. 45). Piglia ne fa una questione di ritmo, di tono:

Il problema per me non è costruire una trama, ma trovare il tono del racconto, narrare con un ritmo, incontrare un respiro linguistico. Quando si possiede la musica l'aneddoto funziona da sé, si trasforma, si ramifica. [...] L'avanzare della storia dipende sempre dal ritmo, che non credo si possa assimilare allo stile: si tratta più di un movimento, qualcosa che scorre tra le parole... (Piglia, 2018, p. 92).

La storia non rappresenta per Liscano il problema compositivo principale. Lo scrittore desidera molto di più dalla letteratura e non vuole ripiegare sulle tecniche e i trucchi appresi per scrivere storie di servizio, da mestierante – un'arte minore. Al di sotto della storia ci sono altri livelli che hanno a che fare con il modo in cui la storia è costruita, il modo in cui incuba altre storie, evoca scenari, rimanda ad autori, si riferisce a elementi estranei: "un romanzo deve fornire non solo una storia ma qualcosa di nuovo sull'arte del romanzo. Sarò capace di raccontare e dire qualcosa sul lavoro del raccontare?" (Liscano, 2011, p. 14). La voce è un modo di stare dentro e fuori l'opera. "Farsi scrittore è darsi a un'arte di ventriloquia. È inventare una voce che, in teoria, può arrivare a dire tutto. Non ci riesce mai, ma, una volta trovata, la voce assicura la creazione dell'opera letteraria" (Liscano, 2022c, p. 107).

3.6 Notturmo rioplatense

Il costante esercizio di modulazione della voce è espresso dalla ricerca del centro, che torna in modo regolare nei testi di Liscano: *il centro della vita, il centro della notte, il centro del linguaggio*.

Lo scrittore mette un centro tra le cose, un suo centro, e pensa che forse sarebbe possibile sconfiggere colei che sa che verrà a cercarlo. Se riesce a stabilire un suo centro egli ha l'illusione, la vanità di credere che qualcosa di suo sopravviverà, che qualcosa di sé resterà dopo la morte. (Liscano, 2011, p. 96).

Liscano cammina sul vuoto, costeggia l'*indicibile*, principio di ogni movimento di scrittura, origine e limite del linguaggio stesso. "L'indicibile è all'origine, è la ragione della scrittura [...] girandoci intorno, si riesce a indicarlo. Sarà indicato, ma rimarrà sempre non detto"

(Liscano, 2022c, p. 27). “Questo instancabile impulso a scrivere deve avere a che fare con qualcosa che non può essere detto” (Li, 2018, p. 154).

La letteratura non cerca forse di dire continuamente qualcosa che non sa dire, qualcosa che non può dire, qualcosa che non sa, qualcosa che non si può sapere? [...] La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall’orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura. (Calvino, 2016, p. 213).

Liscano gira nella notte, tra le parole; insegue la voce, confuso tra le ombre. E non è mai al centro, perché al centro c’è un altro, seduto al suo posto, al nono piano di un palazzo di Montevideo, che per un’infinità di ore guarda fuori verso il Rio de la Plata. Scrive e cancella, rimanda, si tormenta.

La ricerca del centro e l’atmosfera notturna – spazio di ombre, tempo della scrittura, luogo di interdetti – è uno scenario tipico della tradizione rioplatense. La sospensione del giorno è la sospensione del senso, che spinge a chiedere non cosa succederà ma cosa è successo. Per questa terra smossa che è la prosa di Liscano, si potrebbe mutuare la visione estatica che colse Bontempelli al cospetto dei paesaggi sudamericani: “qui Dio ha voluto lasciare un sentore di caos, ma caos di materiale sceltissimo, di primissima qualità, e tutto semplificato, colori precisi, masse piene” (Bontempelli, 1994, p. 51). I giri di frase sono come lampi su chiazze tematiche – la scrittura, l’identità, la prigionia, la fuga – che creano dei vortici.

3.7 Nessun nome

Siamo partiti, in questo viaggio, dalla questione del nome, che è una porta d’accesso a una storia. Il nome trionfa ovunque. Solo nella realtà onirica – del delirio o del sonno – il nome perde potere, si svuota, si dissolve: tra contesto e soggetto si lacera la membrana. Il sogno è il luogo in cui non esiste nome. Il fumettista Chris Ware, nella sua opera monumentale *Building stories* (2012), ha scelto di non rivelare mai il nome della sua protagonista, come spiega in un’intervista: “è stata una scelta deliberata perché ho notato che io nei miei sogni non ho mai un nome, o comunque non viene mai menzionato” (Valtorta, 2022, pp. 2, 3). Nel sogno evapora il problema dell’io, della sua natura, della sua integrità.

Se la realtà quotidiana è permeata dal senso di inappartenenza dell’io a se stesso, se la dimensione intermedia della soglia o della doppiezza ancora è caratterizzata dalla malinconia della coscienza di questa doppiezza, solo l’altra realtà, quella del sogno, è perfettamente coincidente con se stessa e quindi assolutamente vera. (Piazza, 1994, p. 187).

Il sogno è la terra ambigua per eccellenza e in questo mostra il suo legame con la letteratura. Liscano è consapevole che “dietro la realtà svelata dalle parole se ne nasconde un’altra: quella del sogno” (Pajak, 2022, p. 15). “Ora sapevo quello che volevo. La sola cosa che sempre m’era importata era sognare” (Liscano, 2022a, p. 296). Letteratura e sogno sono tentativi di tendere un tranello alla morte, l’irresistibile illusione di seminarla in un labirinto di specchi: “l’abbandonarsi al sogno non significa semplicemente la fantasmagoria di un appagamento infinito, ma costituisce la più grande di tutte le illusioni umane, la nozione cioè di immortalità” (Bloom, 2014, p. 19). Se non c’è nome non c’è morte.

Il viaggio di Liscano – che è al medesimo tempo autobiografia, epigonismo, narrativa spuria, metaletteratura – è il viaggio di un uomo attorno a se stesso, di un pensatore attorno alla parola, di uno scrittore attorno alla voce. Desidera raggiungere “un centro, un punto, quel punto verso cui tutto misteriosamente si volga: punto gerarchico (palese e occulto), che è l’origine della Forma” (Bontempelli, 1994, p. 51), per cui asciuga la prosa, concentra il senso, in perenne tensione e sospinto verso quell’unica parola che dica tutto. “Per esprimere l’indicibile ci si dovrebbe alzare, battere un pugno sul tavolo e indicare il punto: Questo sono io. Poi, silenzio per sempre” (Liscano, 2022c, p. 27).

References

- Alfano, G. (2021). *Fenomenologia dell'impostore. Essere un altro nella letteratura moderna*. Roma: Salerno Editrice.
- Améry, J. (2012). *Levar la mano su di sé. Discorso sulla libera morte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bachmann, I. (1993). *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Milano: Adelphi.
- Beccaria, G. L. (2022). *In contrattempo. Un elogio della lentezza*. Torino: Einaudi.
- Berger, P. L., & Luckmann T. (2011). *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: il Mulino.
- Betts, R. D., & Zhadan, S. (2022). Cosa ci facciamo ora qui, con questo fucile in mano. *Il Foglio Review* 14, 8-10.
- Bloom, H. (2014). *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Abscondita.
- Bontempelli, M. (1994). *Noi, gli Aria*. Palermo: Sellerio.
- Calvino, I. (2016). *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori.
- Dagerman, S. (2017). *Il nostro bisogno di consolazione*. Milano: Iperborea.
- Dillard, A. (2021). *Una vita a scrivere*. Milano: Bompiani.
- Kiš, D. (2007). *Varia*. Parigi: Fayard.
- Laiseca, A. (2013). *Por favor, ¡plagienme!*. Buenos Aires: Eudeba.
- Li, Y. (2018). *Caro amico dalla mia vita scrivo a te nella tua*. Milano: Enne Enne.
- Liscano, C. (2011). *Lo scrittore e l'altro*. Sant'Angelo in Formis, CE: Lavieri.

- Liscano, C. (2022a). *Verso Itaca*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022b). *L'informatore*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022c). *Il lettore erratico*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- Liscano, C. (2022d). *Teatro*. Palermo: Edizioni dell'assenza.
- McEwan, I. (2022). *Lo spazio dell'immaginazione*. Torino: Einaudi.
- Nabokov, V. (2011). *Lolita*. Milano: Adelphi.
- O'Connor, F. (2003). *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*. Roma: Minimum fax.
- Pajak, F. (2022). *Manifesto incerto. Ezra Pound chiuso in gabbia, la morte di Walter Benjamin*. Roma: L'orma.
- Pauls, A. (2019). *Trance. Autobiografia di un lettore*. Roma: SUR.
- Pecchinenda, G. (2018). *L'essere e l'io. Fenomenologia, esistenzialismo e neuroscienze sociali*. Milano: Meltemi
- Pessoa, F. (2020). *Teoria dell'eteronimia*. Macerata: Quodlibet.
- Piazza, M. (1994). *Il Sé molteplice di Fernando Pessoa*. ATQUE, vol. 9, 173-192.
- Piglia, R. (2018). *Critica e finzione*. Milano-Udine: Mimesis.
- Piglia, R. (2021). *Teoria della prosa*. Pomigliano d'Arco: Wojtek.
- Pizarnik, A. (2020). *La figlia dell'insonnia*. Milano: Crocetti.
- Toussaint, J. P. (2001). *La televisione*. Torino: Einaudi.
- Toussaint, J. P. (2013). *L'urgenza e la pazienza*. Firenze: Clichy.
- Tynjanov, J. (1968). *Sull'evoluzione letteraria*. Bari: Dedalo.
- Tynjanov, J. (2003). *L'evoluzione letteraria*. In Todorov, T. (a cura di) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi.
- Traverso, E. (2022). *La tirannide dell'io*. Roma-Bari: Laterza.
- Valtorta, L. (2022). *L'uomo che disegna il mondo*, la Repubblica Robinson 307, 2-3.

Volodine, A. (2017). Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima. Roma: 66thand2nd.

Wilde, O. (1994a). Il critico come artista. In Tutte le opere. Roma: Newton Compton.

Wilde, O. (1994b). Il ritratto di Mr. W.H. In Tutte le opere. Roma: Newton Compton.

Woolf, V. (1999). Momenti d'essere in Saggi, prose, racconti. Milano: Mondadori.

About the author

Erika Filardo, laureata in Sociologia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si interessa della relazione tra dimensione esistenziale, estetica e narrativa nell'ambito della sociologia dei processi culturali e comunicativi. Suoi contributi sono apparsi su riviste culturali, di settore e in volumi antologici. Il saggio *Dalla parte del mostro: Borges, Dürrenmatt, Cortázar, Yourcenar nel labirinto del Minotauro* è consultabile su "Magma. Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali".