



«DOVE SONO IO IN QUELLA CORRENTE?» STRATEGIE E FORME DELL'AUTORIALITÀ IN *M* DI ANTONIO SCURATI

ANDREA SUVERATO – *Università di Bologna*

Il contributo presenta uno studio di *M. Il figlio del secolo* (2018) di Antonio Scurati, nel quale si evidenzia come l'autore implicito alle spalle del narratore presenti evidenti analogie con l'autore reale del testo. L'analisi stilistico-narratologica si sofferma sui commenti intrusivi del narratore rivolti alla contemporaneità, sulla presenza di intertesti che rimandano a opere terze di Scurati e su un'architettura formale che anticipa sulla pagina scritta il prolungamento del libro in ottica transmediale. L'incrocio di questi aspetti formali mira a evocare la complicità emotiva del lettore, con effetti non trascurabili sul piano della ricezione del testo, anche alla luce del contesto storico e politico attuale.

This paper offers a stylistic-narratological analysis of Antonio Scurati's *M. Il figlio del secolo* (2018). Here, I will contend that the implied author behind the extra-heterodiegetic narrator bears striking similarities with the real author of the text. The study will consider the intrusive commentary made by the narrator, the presence of intertexts referring to other works written by Scurati and the formal architecture of the book, that foreshadows the transmedial expansion of the narrative text. The intersection of these formal aspects triggers the reader's emotive response, which leads to major effects in the reception of the text, especially in the light of the current political and historical context.

I VITA, MORTE E RESURREZIONE DI UN CONCETTO

Dopo alterne vicende, l'autore sembra essere tornato a godere di buona salute nel campo della critica. La sua figura ricorre sempre più spesso all'interno di dibattiti e convegni, e diverse teorizzazioni lo hanno rimesso al centro dell'indagine narratologica, sia che si tratti del suo avatar finzionale oppure dell'autore in carne e ossa. Si possono addurre alcune concause all'origine di questo ritrovato capitale simbolico. Come ha ben illustrato Filippo Pennacchio, una prima ragione va rintracciata nel successo di forme ibride, finzionali o fattuali, che – seppure attraverso l'adozione di codici diversi – espongono in prima linea (cioè, sulla pagina scritta) colui che produce il testo; non va poi sottovalutata la sovraesposizione cui gli scrittori, come tutti gli attori della scena culturale, vanno incontro nel panorama mediatico attuale, che moltiplica, tra le altre cose, la possibilità per il pubblico dei lettori di venire a contatto con la voce autoriale (in interviste, articoli, post e via dicendo); infine, vanno tenuti in considerazione i recenti rivolgimenti nel campo della narratologia postclassica, che hanno messo in discussione assunti di impianto strutturalista come quello di narratore o di autore implicito.¹

Nota è, ad esempio, la presa di posizione di Richard Walsh, secondo cui il narratore costituirebbe un'istanza superflua, quando non addirittura dannosa, dal momento che a raccontare le vicende nelle narrazioni intradiegetiche (siano esse omo- o eterodiegetiche) sono i personaggi stessi, mentre in quelle

¹ FILIPPO PENNACCHIO, *Eccesi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020, p. 196. A una ricostruzione complessiva delle alterne fortune teoriche di concetti come il narratore e l'autore reale o implicito è dedicato in particolare l'ultimo capitolo, «Exit narrator»? (pp. 161-203), la cui lettura è stata di grande stimolo per le pagine che seguono.

extradiegetiche tale compito verrebbe assolto o nuovamente da un personaggio (narrazione extra-omodiegetica) o direttamente dall'autore (narrazione extra-eterodiegetica).² Nella sua argomentazione, Walsh fa leva su alcune contraddizioni in cui incapperebbe il narratore onnisciente, il quale non si limita a conoscere i fatti, ma è anche in grado di penetrare le menti dei personaggi. Una qualità sovrumana che, secondo lui, più che «una facoltà posseduta da un certo tipo di narratore», è da considerarsi «una proprietà dell'immaginazione autoriale».³

Sul nesso tra autorialità e onniscienza ha riflettuto anche Dawson, notando come i commenti intrusivi del narratore onnisciente contemporaneo possano essere ricondotti oggi con relativa facilità alle esternazioni extratestuali degli autori. Le interviste, i post sui social, i saggi e le dichiarazioni rilasciate dagli scrittori all'interno di eventi e presentazioni – in breve, l'extra-testo – sono tutte occasioni in cui il lettore entra in diretto contatto con la prospettiva autoriale. Questi aspetti, «che circolano insieme al testo di finzione all'interno della sfera pubblica»,⁴ orientano la fruizione dell'opera finendo per condizionare l'interpretazione del lettore. In quest'ottica, gli autori non figurerebbero più soltanto nella veste di «produttori del testo narrativo, ma come partecipanti attivi nel processo di ricezione».⁵

La proposta avanzata da Dawson comporta due corollari: in primo luogo, il coinvolgimento diretto dello scrittore all'interno del flusso mediatico favorisce quella crasi tra narratore e autore che, secondo alcuni, il lettore convenzionalmente opera («in assenza di marche esplicite che separino il narratore dalla voce extrafinzionale», scrive Susan Lanser al riguardo, e «fintantoché sia possibile dare senso al testo tramite l'equazione autore = narratore, i lettori effettueranno di norma tale equazione»);⁶ secondariamente, il fatto di poter accedere direttamente alle intenzioni autoriali renderebbe di fatto superflua un'istanza mediatrice come l'autore implicito.⁷

Lo stesso Walsh ne contesta la validità: se non esistono posizioni intermedie tra il «rappresentare una narrazione» e il «narrare una rappresentazione» (per cui «il narratore è sempre o un personaggio che narra oppure l'autore»)⁸ e se, in entrambi i casi, l'attenzione va rivolta agli artifici messi in campo dall'autore reale (in altre parole, alla «finzionalità» del testo narrativo),

² RICHARD WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2007, p. 72. Che si concordi o meno con le posizioni di Walsh, è bene ricordare come quella di narratore sia una categoria da storicizzare: gli studi di Stefano Ballerio hanno dimostrato ad esempio come già la narrazione del romanzo realista di primo Ottocento fosse di norma attribuita all'autore, in ID., *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli 2013.

³ R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality*, cit., p. 73. Laddove non indicato diversamente nelle note a piè di pagina o in bibliografia, la traduzione dei testi citati è mia.

⁴ PAUL DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2013, p. 234.

⁵ Ivi, p. 235.

⁶ SUSAN S. LANSER, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1981, p. 151, cit. in P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 239.

⁷ P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 234.

⁸ R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality*, cit., p. 78.

ne consegue che «l'autore implicito è semplicemente l'autore che sta alle spalle [implied behind] del personaggio narrante, e quando è l'autore stesso a narrare, non c'è ovviamente bisogno di chiamare in causa l'autore implicito».⁹ In definitiva, conclude Walsh, «non c'è spazio per un terzo agente che non sia né un *personaggio* né l'autore reale»¹⁰ del testo.

La sua è soltanto una delle molte critiche mosse alla categoria di Booth (1961; seconda ed. 1983). Dan Shen ha passato in rassegna le posizioni assunte nel corso degli anni dai teorici nei riguardi dell'autore implicito: alcuni, come Chatman o Phelan, hanno tentato di riformulare il concetto; altri, come Genette e lo stesso Walsh, l'hanno rifiutato del tutto o in parte.¹¹ Secondo Shen, le ragioni di un tale accanimento risiederebbero nella reiterata misinterpretazione del linguaggio di Booth, e nella tendenza a concepire l'autore implicito, di volta in volta, come una struttura interna o esterna al testo narrativo, quando in realtà si tratterebbe di un ente anfibio. Nell'analisi che conduce su *The Rhetoric of Fiction*, Shen rileva come l'autore implicito partecipi sia del processo di codifica del testo che di quello di decodifica: in fase di produzione, l'autore implicito corrisponde al «secondo Io» dell'autore reale nell'atto di scrivere «in una certa maniera»; in fase di ricezione, coincide invece con «l'immagine testuale dello scrittore inferita dal lettore».¹² Molta critica avrebbe trascurato l'importanza del primo aspetto, forse tratta in inganno dal risalto dato allora da Booth alla componente di decodifica – un atteggiamento, spiega Shen, dovuto verosimilmente alla preoccupazione, tipica del clima formalista dell'epoca, di mantenere distinta l'intenzione testuale da qualsiasi aspetto biografico.

Una lettura confortata dall'articolo *Resurrection of the Implied Author* del 2005, in cui Booth ritorna sull'argomento ponendo una «maggiore enfasi sul processo di codifica»: tramite il ricorso alla nozione di «gioco di ruolo», si paragona lo scrittore nell'atto di scrivere a un insegnante che entra in aula o a un cameriere che serve al ristorante: in tutti questi casi, attraverso l'imposizione e l'applicazione di un set di norme che regola la performance, si assiste alla creazione di un autore implicito,¹³ ovvero una diversa versione del soggetto che non coincide, per parafrasare Booth, con l'io che paga le bollette o che ripara i rubinetti che perdono.¹⁴ Questa lettura consente di concepire l'autore implicito non come un'entità ontologica slegata dall'autore reale (come nel noto diagramma di Chatman), ma direttamente connessa alla persona «in carne e ossa», benché limitatamente all'atto della scrittura.

In conclusione, Shen riflette sulla rilevanza teorica del concetto. Ritenere l'autore implicito un agente valido in sede di analisi, consente da un lato di misurare lo scarto tra la persona nel quotidiano (l'autore reale) e lo scrittore che scrive «in una certa maniera» (l'autore implicito); dall'altro, permette di

⁹ Ivi, p. 82.

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ DAN SHEN, *What is the Implied Author?* in «Style», vol. 45, n. 1, 2011, pp. 80-98.

¹² Ivi, p. 81.

¹³ Ivi, pp. 85-86. L'articolo in questione è WAYNE C. BOOTH, *Resurrection of the Implied Author: Why Bother?* in J. Phelan, P.J. Rabinowitz (a cura di), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell 2005, pp. 75-88.

¹⁴ WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1983, p. 138.

determinare le differenze esistenti tra più autori impliciti facenti capo al medesimo autore reale.¹⁵ Se infatti tutto ciò che sappiamo dell'autore reale proviene da fonti biografiche e storiche, ciò che possiamo dire dell'autore implicito deriva unicamente dall'opera per la quale è stato creato. Ne consegue che, comparando più testi appartenenti al medesimo autore, è possibile non soltanto determinare quanto i singoli autori impliciti si discostino dall'autore reale di origine, ma anche evidenziare le diverse scelte testuali compiute tra un'opera e l'altra. Differenze, sottolinea Shen, che tendono a essere trascurate qualora si assuma come unico referente valido l'autore reale.

Naturalmente, sul piano critico, gli elementi di discontinuità contano quanto quelli di continuità. Se si accetta la prospettiva di Booth, occorre allora riconoscere la presenza dell'autore implicito anche laddove la parola sembra provenire direttamente dall'autore reale. Un caso esemplare, cui le prossime pagine sono dedicate, è offerto da *M. Il figlio del secolo* (d'ora in poi, *M*) di Antonio Scurati. Qui, il narratore extradiegetico-eterodiegetico che ricostruisce i primi anni del fascismo, dalla formazione dei fasci di combattimento all'omicidio Matteotti e all'inizio della dittatura, e che racconta gesti e pensieri dei protagonisti di quell'epoca, presenta infatti straordinarie analogie con l'autore in carne e ossa. Inoltre, se si allarga il campo al resto della produzione di Scurati e all'extra-testo, si registra una generale continuità nelle scelte testuali adoperate. Non per questo si può, a mio avviso, parlare di un'opera senza autore implicito. Più corretto sarebbe sostenere che Scurati, nella veste di scrittore, crei di volta in volta delle versioni di sé che poco o nulla si discostano dalla sua persona. Il resto del contributo punta a evidenziare come, sia la sostanziale aderenza tra autore reale e autore implicito all'interno del singolo testo, sia l'omogeneità del corpus nel suo insieme, lungi dal costituire una prova per l'abolizione della categoria di Booth, sono parte di un preciso disegno autoriale, che va di pari passo con la rivendicazione d'impegno che investe sia la componente saggistica sia quella romanzesca della produzione scurariana. In quest'ottica, l'identificazione tra autore reale e autore implicito operata dal lettore non è che un effetto ricercato dal testo, frutto di una strategia retorica cui sono sottesi gli elementi testuali esaminati nei prossimi paragrafi: il patto di lettura negoziato in limine, i commenti intrusivi rivolti all'extra-testo, l'uso di intertesti e l'architettura formale (che anticipa su carta il prolungamento dell'opera in ottica transmediale).

2 I MATERIALI DELLA REALTÀ

Affacciamo sulla piazza del Santo Sepolcro. Cento persone scarse,
tutti uomini che non contano niente. Siamo pochi e siamo morti.
Aspettano che io parli ma io non ho nulla da dire.¹⁶

Il lettore che si limitasse a sfogliare le prime pagine di *M* penserebbe di trovarsi di fronte a un poderoso memoir fittoriale; una sorta di operazione *à la Littell*, in cui il monopolio della narrazione viene interamente affidato a una voce monologante – quella, nello specifico, di Benito Mussolini – che

¹⁵ D. SHEN, *What is the Implied Author?*, cit., p. 94.

¹⁶ ANTONIO SCURATI, *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani 2018, p. 9.

ripercorre in prima persona la propria parabola di vita. Che il romanzo di Scurati presenti un debito evidente nei riguardi delle *Bienveillantes* è indubbio, ma quest'ultimo andrebbe ricercato (lo farò in seguito) più sul piano ideologico che su quello della forma. Di sicuro, non sul piano della situazione narrativa. Come ben sa chiunque abbia letto il libro, subito dopo l'incipit la narrazione omodiegetica cede il passo per le successive ottocento pagine a un racconto in terza persona: la voce di Mussolini tornerà di nuovo nel finale, per sancire il definitivo crollo della democrazia.

Il narratore extra-eterodiegetico che regge la quasi totalità del testo, dispensando commenti e intrufolandosi nella mente dei personaggi, a sua volta, potrebbe far pensare a un recupero da parte di Scurati delle forme tradizionali dell'onniscienza di marca ottocentesca. In realtà, come spero di dimostrare, le cose non stanno esattamente così. Se da un lato si registra la presenza di elementi, come l'accesso all'interiorità dei personaggi, che orientano il testo verso la finzione, altri aspetti si muovono nel territorio della nonfiction. Il risultato è un insieme disomogeneo, non ascrivibile all'uno o all'altro regime narrativo: in questo senso, *M* ricadrebbe tra le «scritture a bassa funzionalità»¹⁷ di cui ha parlato Carlo Tirinanzi de Medici, cioè quelle opere narrative che adottano forme referenziali, rendendo problematico il confine tra mondo d'invenzione e mondo attuale.

Che non si possa parlare di fiction in senso stretto, lo si capisce già dall'avvertenza riportata nel colophon, cui spetta il compito di siglare il patto narrativo di quello che viene definito un «romanzo documentario», nel quale «ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso [...] è storicamente documentato e/o autorevolmente testimoniato» (*M* 4). Una dichiarazione d'intenti rinvenibile nell'ampio uso di inserti – lettere, articoli di giornale, telegrammi, bollettini e documenti ufficiali – tra un capitolo e l'altro, e nella scelta autoriale di escludere dalla rappresentazione personaggi ed eventi che non siano storicamente accertati. A differenza di quanto avveniva nel romanzo storico tradizionale e in quello postmodernista, qui ogni cosa narrata si ritiene veritiera (ed è per questo che può scoprirsi falsa: diversi sono infatti i refusi che serpeggiano nel testo, come non hanno mancato di notare alcuni commentatori). Un'operazione che accomuna *M* ad altri testi dell'ipermodernità (si pensi a *HHhH* di Laurent Binet o a *Soldados de Salamina* di Javier Cercas, per restare nell'ambito del romanzo storico) che ricercano sistematicamente di persuadere il lettore della verità (non della verosimiglianza) di quanto narrato. In questa sede, il *primum* dello scrittore non sarebbe dunque l'invenzione, quanto l'opera di configurazione e di messa in intrigo: si tratta, detta altrimenti, di disporre i materiali che la realtà offre in una maniera efficace dal punto di vista narrativo.

Questa postura comporta però anche la caduta del primo criterio che, secondo Culler, suggerisce ai lettori la presenza di un narratore onnisciente: chi parla non produce «asserzioni narrative incontrovertibili»,¹⁸ poiché tutto ciò che afferma dipende – per diretta ammissione del testo – da fonti esterne. La quasi totalità delle asserzioni che compongono *M*, in quanto soggette a verifica, sono sprovviste del carattere performativo tipico della finzione, ossia la capacità di creare la realtà che si descrive, senza che chi legge possa metterne in

¹⁷ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018, p. 191.

¹⁸ JONATHAN CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII, n. 1, 2004, p. 26.

discussione la validità.¹⁹ Se è vero che ciò vale per qualsiasi romanzo storico nel momento in cui rappresenta fatti realmente accaduti, appare evidente come questo aspetto venga radicalizzato dalla «poetica del documento»²⁰ che guida il testo.

Questi elementi, come detto, entrano in conflitto con la presenza di marche finzionali tipiche del romanzo – su tutte, la capacità del narratore di insinuarsi nella mente dei personaggi e di rappresentarne i pensieri, la «psiconarrazione»²¹ secondo Dorrit Cohn, operazione ovviamente non consentita nel regime fattuale («Cesare Rossi, però, pensa che non serva a niente [attirare gli ex socialisti tra le fila dei Fasci di combattimento]» *M* 63, «lui [Matteotti] lo sa che la rivoluzione proletaria di domani non sarà una lieta corona di trionfo» *M* 243). Si viene dunque a determinare una situazione in apparenza paradossale: se da un lato la narrazione dichiara di fare completo affidamento sulle fonti bibliografiche, esponendosi al medesimo regime di verifica dei testi referenziali, d'altro canto non rinuncia a quella che per Cohn è la caratteristica più evidente del discorso finzionale. Un nodo gordiano che è possibile sciogliere soltanto recidendo l'opposizione binaria tra fiction e nonfiction, e facendo appello alla dicitura, convocata in avvio, di scrittura a bassa finzionalità. Si potrebbe in definitiva concludere, rilanciando un'intuizione di Pennacchio (il quale a sua volta riprende e sovverte la nota formula genettiana), che nel flusso discorsivo referenziale di *M* emergono qua e là degli «isolotti finzionali, frammenti cioè di pura invenzione».²²

C'è poi un aspetto, non esclusivo dell'uno o dell'altro dominio, che merita attenzione: la postura del narratore. Chi parla, in *M*, è – per riprendere Sternberg – un «narratore deliberatamente repressivo»²³ alla Fielding, il quale, per mantenere viva la tensione e produrre sorpresa nel lettore, dice meno di quello che sa, ovvero sottrae parte delle informazioni alla vista di quest'ultimo (la «parallissi» secondo Genette).²⁴ In quest'ottica, non mi sembra irrilevante l'uso dei tempi verbali. Nell'estratto citato in apertura,

¹⁹ In altre parole, non possiedono quella «paradossale funzione di pseudo-referenza, o di denotazione priva di denotato» che Genette, rifacendosi a Searle, attribuisce agli *atti di finzione* (atti linguistici pragmaticamente seri, che producono delle realtà insindacabili all'interno del mondo di finzione), dal momento che – come avviene per la nonfiction – il loro referente è saldamente ancorato nell'extratesto. Cfr. GÉRARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991, p. 36.

²⁰ La «poetica documentaria ipermoderna», scrive Donnarumma, non può prescindere dal fatto che «il documento è parola sociale [...] e verificabile». Ciò, se da un lato «fonda l'autorevolezza» di chi narra, d'altra parte «ne limita la soggettività». In quest'ottica «il realismo documentario [...] rivela un rapporto fra narrazione e cronaca diverso da quello dei romanzi ottocenteschi»: laddove in questi ultimi la fonte veniva nascosta e riassorbita nel tessuto della narrazione, qui viene invece esibita. Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014, pp. 122-123.

²¹ DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978, pp. 21-57.

²² F. PENNACCHIO, *Eccessi d'autore*, cit., pp. 122-123. Riprendo qui la lettura che l'autore dà della *Scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati. La formula originaria è del Genette di *Fiction et diction*, che descrive «il discorso finzionale» come «un patchwork, o un amalgama più o meno omogeneo di elementi eteroclitici presi perlopiù in prestito dalla realtà», prevedendo dunque all'interno di esso la presenza di «isolotti non finzionali o indecidibili». G. GENETTE, *Fiction et diction*, cit., pp. 59-60.

²³ MEIR STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press 1978, pp. 255-258, cit. in J. CULLER, *Omniscience*, cit., p. 24.

²⁴ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi 2006, p. 100.

come nel resto del racconto, a dominare è il presente. Le perplessità di Mussolini di fronte agli uomini assiepati nella sala riunioni di un circolo milanese, la partenza alla volta di Trieste dall'aeroporto di Novi Ligure, i preparativi della marcia su Roma nell'ottobre del 1922, le parole con cui si congeda dai lettori mentre si addossa «la croce del potere» (*M* 827): ogni cosa viene trasmessa in presa diretta. Una percezione rafforzata peraltro, sul piano della macrostruttura, dalla suddivisione del testo in sei parti secondo una scansione cronologica lineare che va dal 1919 al 1924. La logica parallittica che permea il racconto, coadiuvata dall'uso del presente e dalla sostanziale identità di fabula e intreccio, suggerisce in chi legge l'immagine di un narratore contemporaneo ai fatti narrati, che li racconta a mano a mano che questi si verificano (tornerò sugli effetti ultimi di questa postura in fase di ricezione).

Corrono lungo una direttrice radicalmente opposta invece quei commenti sinottici,²⁵ tipici della tradizione realista, che con gusto aforistico ipostatizzano una visione del mondo («se un uomo ha da bere e da fumare non si annoia mai» *M* 106, «la guerra è una cosa troppo seria per lasciarla ai generali» *M* 526, «la massa è gregge, il secolo della democrazia è finito, la massa non ha domani» *M* 687). Tra questi «commenti intrusivi»²⁶ del narratore, alcuni destano particolare attenzione, dal momento che sconfessano l'idea, appena suggerita, di un narratore coevo ai fatti narrati. Nella presentazione di Albino Volpi, uno dei caimani del Piave, gruppo di «incursori specializzati nell'attraversare il fiume di notte per assassinare le vedette sulla sponda tenuta dagli austriaci» (*M* 23) durante la Prima guerra mondiale, si legge:

Non servivano praticamente a nulla, né sul piano tattico né su quello strategico, eppure i caimani erano stati indispensabili a vincere la guerra. Creature di leggenda – forse addirittura inesistenti, magari create dalla propaganda – custodivano un segreto tramandato fin dall'inizio dei tempi: *che la notte fosse buia e piena di terrori*.²⁷

Più in là, invece, per evidenziare la specularità delle figure di Giacomo Matteotti e di Aldo Finzi, entrambi polesani d'origine e figli di proprietari terrieri, ma divisi dal credo politico, viene evocata questa immagine:

Matteotti e Finzi, insomma, potrebbero essere fratelli, cresciuti nella stessa casa, soltanto che uno ha scelto di uscire verso il mondo dal portone padronale, l'altro dall'ingresso sul retro riservato alla servitù.²⁸

Sono frasi che, nella percezione di un lettore contemporaneo, non passano inosservate. Da queste, si può infatti dedurre che il narratore di *M* sia un fruitore di prodotti seriali e cinematografici, dal momento che conosce, ri-

²⁵ J. CULLER, *Omniscience*, cit., pp. 31-32.

²⁶ Con questa espressione, Dawson si riferisce a quell'insieme di «elementi extranarrativi» come le valutazioni personali, le apostrofi al lettore e le asserzioni aforistiche prodotte dal narratore eterodiegetico, cfr. P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 20.

²⁷ A. SCURATI, *M*, cit., pp. 23-24 (c.v.o mio).

²⁸ Ivi, p. 439.

spettivamente, il *Trono di spade* (del quale riporta uno degli slogan più noti) e *A sangue freddo* (il film del 2005, non il libro di Capote, dato che la citazione in questione è tratta dalla pellicola di Miller). Non solo: colui che narra l'ascesa al potere di Mussolini, con ogni evidenza, ha letto – tra gli altri – Ungaretti («la XXVI legislatura è seppellita. [...] Sopravvivrà, due giorni o due anni, scontando a credito la propria morte» *M* 607, «Mussolini, a Roma, si finge padre della patria, nessuna croce manca» *M* 727) e Svevo («Bombacci [...] appartiene alla specie di quegli eterni malati che seppelliscono i sani» *M* 165), oltre ad aver ascoltato Vasco Rossi («È tutto un equilibrio precario sopra la galera» *M* 365).

Al netto delle dissimulazioni di cui sopra, si può dunque dire che il narratore di Scurati sia un uomo dei nostri tempi, incline alla citazione *midcult* e per nulla estraneo alla cultura pop. Proviamo a spingere un po' più in là le nostre considerazioni. Prendiamo in esame un passo collocato in apertura, in cui viene riassunta l'esperienza bellica degli Arditi:

In una guerra che aveva annientato la concezione tradizionale del soldato come aggressore, in cui a schiantarti immobile nelle trincee erano i gas urticanti e le tonnellate di acciaio sparate da una postazione remota, in un massacro tecnologico dovuto alla superiorità del fuoco difensivo sulla mobilità del soldato lanciato all'assalto, gli Arditi avevano riportato l'intimità del combattimento corpo a corpo [...]. La guerra nelle trincee, invece di produrre aggressori, aveva plasmato in milioni di combattenti una personalità difensiva, modellata sull'identificazione con le vittime di un'ineluttabile catastrofe cosmica. [...] *Sotto il cielo delle tempeste d'acciaio, nel bel mezzo della morte anonima di massa, del massacro come prodotto industriale su vasta scala*, loro avevano riportato l'individualità spinta ai confini estremi, il culto eroico dei guerrieri antichi e quello speciale terrore che solo sa darti l'accoltellatore venuto di persona fino alla tana in cui ti nascondi per ammazzarti con le sue stesse mani.²⁹

Il referente al quale rinvia l'estratto, lo si sarà intuito, è Walter Benjamin. La rivincita fuori tempo massimo (e pertanto illusoria) degli Arditi non è che un espediente per rilanciare all'interno del romanzo le considerazioni sulla guerra dei materiali, col suo «campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni»,³⁰ che il filosofo ha espresso nel *Narratore*. Ora, non si tratta di una citazione innocente. Chi ha dimestichezza con l'opera di Scurati, e in particolare con la sua produzione saggistica, conosce il peso delle intuizioni di Benjamin sugli studi che lo scrittore ha condotto sul racconto della guerra.³¹ Così come non sono innocenti alcuni commenti narratoriali, che riproducono tra le maglie del testo dichiarazioni analoghe espresse da Scurati in sede

²⁹ Ivi, p. 20 (c.vo mio).

³⁰ WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], Torino, Einaudi 2011, p. 4.

³¹ In particolare, mi riferisco alla morte anonima di massa di contro alla bella morte del singolo, colta dalla *tele-visione* (letteralmente, “visione a distanza”) che il culto dell'eroismo ha portato avanti per millenni attraverso la letteratura. Cfr. ANTONIO SCURATI, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli 2007, pp. 92-108 e ID., *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani 2016, pp. 32-41.

extrafinzionale: il clima stagnante di fine 1921, in cui si spengono i moti del biennio rosso, viene paragonato a una condizione in cui la vita, cronicizzandosi, «si riduce a una malattia inguaribile di lungo decorso» (*M* 419);³² oppure, in seguito alla marcia su Roma dell'ottobre 1922, il narratore osserva come «si commette sempre l'errore di attendersi la catastrofe dell'avvenire, poi una mattina ci si sveglia con un senso di soffocamento [...], ci si volta indietro e si scopre che la fine è alle nostre spalle, la piccola apocalisse è già avvenuta e noi non ce ne siamo nemmeno accorti» (*M* 658). Un ulteriore esempio si ha verso la fine del libro, quando lo squadrista Amerigo Dùmìni, a capo della squadra che ha rapito e ucciso Matteotti, osservando la fiamma di pendolari all'interno della stazione di Milano, si chiede: «dove sono io in quella corrente?» (*M* 720) La stessa domanda che l'autore del *Tempo migliore della nostra vita* (2015), finzione biografica incentrata su Leone Ginzburg, si pone nel capitolo conclusivo del libro, dedicato alle vite parallele dei propri familiari.

Scurati non è nuovo a simili operazioni intratestuali, che attraversano tutto il suo corpus di scritti: un precedente significativo si rinviene nel *Rumore sordo della battaglia* (2002; seconda ed. 2006), cui fa seguito la postfazione *La letteratura dell'inesperienza* (poi pubblicata a parte) in funzione di metatesto: finzione e dizione, saggio e romanzo sono in costante dialogo, facendo da cassa di risonanza di un pensiero autoriale che travalica i generi e i codici espressivi. Come detto in avvio, si possono trarre due conclusioni da tutto ciò: da un lato, la creazione da parte di Scurati di un autore implicito che non si discosta dall'autore reale (dal momento che attinge al medesimo repertorio e fa sue le considerazioni espresse in sede extrafinzionale); dall'altro, una complessiva omogeneità nelle scelte testuali compiute nelle diverse opere (come la stipula di un patto veridico o la subalternità dell'invenzione rispetto al documento). Il fatto che il lettore sia portato a confondere narratore e autore reale, a ritenere il primo non un'istanza astratta ma una persona concreta, di cui possiamo riconoscere il timbro e specificare le generalità, è precisamente l'effetto ricercato dall'autore implicito (leggasi, dalla somma delle scelte testuali) nella fase di codifica del testo.

3 SPORCARSI LE MANI

Si è detto di come lo sguardo di Scurati attraversi generi e codici espressivi differenti, dal romanzo storico alla biofiction, al saggio scientifico, all'articolo di giornale. A ciò va aggiunto il prolungamento del pensiero autoriale in un'ottica transmediale. Da *M* sono stati ricavati, al momento, uno spettacolo teatrale diretto da Massimo Popolizio, un podcast di Repubblica realizzato dall'attore e regista teatrale Marco Paolini e un reading letterario, andato in onda su Raitre l'11 maggio 2019, con la diretta partecipazione dell'autore sia in fase di progettazione che nella conduzione dello show – a Scurati sono state infatti affidate le parti di raccordo tra le letture dei brani effettuate da Nicola Zingaretti, Marco d'Amore e Valerio Mastandrea.³³ Attualmente sono in corso invece le riprese della serie televisiva tratta dal romanzo (produzione Sky

³² In precedenza, l'autore aveva adoperato le stesse parole per riferirsi alla cattiva infinità del tempo della cronaca, in ID., *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 143.

³³ Visionabile sul sito RaiPlay, all'url <https://www.raipaly.it/programmi/mussoliniifigliodelsecolo> (consultato il 9 marzo 2023).

Original per la regia di Joe Wright, con Luca Marinelli nei panni di Mussolini), che vede coinvolto Scurati nella scrittura del soggetto,³⁴ un'operazione analoga a quella condotta da Saviano con l'adattamento di *Gomorra*.

Nel video che annuncia l'inizio dei lavori, l'autore parla della realizzazione della serie come di una sfida stimolante sotto il profilo culturale e, pur non nascondendosi i pericoli che comporta (in primis, l'estetizzazione del Male e la trasformazione di Mussolini in un eroe tragico), si dice pronto a sporcarsi le mani e a contribuire al progetto. Un atteggiamento possibilista verso il racconto pop che segna una netta inversione di marcia rispetto ai proclami apocalittici di alcuni suoi scritti degli anni Zero. Oltre ai frequenti rimandi intertestuali alla cultura di massa, va letto in quest'ottica il frequente ricorso allo splatter e la semplificazione degli schemi narrativi secondo logiche binarie (passato tragico/presente ironico, potenti cattivi/esclusi buoni, e via dicendo).³⁵ Ma questi espedienti non appartengono unicamente alla narrativa di genere: sono infatti ampiamente sfruttati all'interno di prodotti seriali e cinematografici. Ora, se poco o nulla si può dire, per il momento, dell'adattamento di *M* attraverso i codici del linguaggio filmico, vale la pena di soffermarci nuovamente sul testo per indagare se e in quali termini quest'ultimo sia già filtrato all'interno dell'opera, orientandone la narrazione.

A giudicare dalla sua architettura testuale, *M* sembra parlare soprattutto il linguaggio della serialità televisiva: nonostante la mole imponente del libro, la lettura si snoda attraverso una serie di brevi capitoli, ciascuno incentrato su una o due figure principali, riportate in limine insieme alle coordinate spazio-temporali – i cronotopi³⁶ – che fanno da cornice alle vicende. Qualche anno fa Paolo Giovannetti, nel prendere in esame *Roderick Duddle* (2014) di Michele Mari, ha posto l'attenzione sulla «divisione in capitoletti piuttosto brevi» del romanzo, «in cui i filoni della storia sono portati avanti secondo i procedimenti del montaggio alternato».³⁷ Faccio mie le sue considerazioni, che ben si applicano al testo di Scurati. Come nei prodotti televisivi, la forma è pensata nell'ottica del mantenimento della tensione narrativa (non sorprende, in tal senso, il frequente ricorso al *cliffhanger* a fine capitolo).

Risponde alle esigenze del prodotto di consumo anche una selezione degli eventi che premia l'azione, nell'ottica di uno scontro finale tra le fazioni in gioco. Emanuela Scarpellini ha notato al riguardo come il testo – al netto della poetica documentaria espressa – finisca per tratteggiare un quadro parziale, che «nell'accentuare gli aspetti inerenti allo scontro, [lascia] in disparte i personaggi meno coinvolti direttamente», come i cattolici o gli esponenti dell'economia e della finanza di allora («quasi che il loro ruolo», nelle vicende in

³⁴ È stato lo stesso Scurati ad annunciare la realizzazione del progetto in un breve video diffuso su YouTube il 14 settembre 2022, url <https://www.youtube.com/watch?v=fHtyduId3oE> (consultato il 9 marzo 2023).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Con questa espressione si indica «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente». Cfr. MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* [1975], Torino, Einaudi 1979, p. 230.

³⁷ PAOLO GIOVANNETTI, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, Milano, il Saggiatore 2015, p. 77.

questione, «[fosse] stato del tutto marginale».³⁸ Lo stesso discorso vale anche per la rappresentazione a tinte forti dei personaggi. In *M* non c'è spazio per i chiaroscuri. Sotto questo aspetto, la complessità della trattazione storica si sgonfia e cede il passo a uno *storytelling* che procede per logiche binarie, opponendo idealisti e pragmatici, inetti e uomini d'azione, civiltà e barbarie. Esemplari, in tal senso, le parole di Nicola Bombacci, che a una piazza che attende di «fare come in Russia» risponde che lo sciopero di quel giorno ha «carattere dimostrativo non rivoluzionario» (*M* 79), oppure la risoluzione di Matteotti, secondo cui i socialisti devono adeguarsi, per non soccombere, alla violenza fascista, poiché «umanesimo e rivoluzione, civiltà e riscatto non sono compatibili» (*M* 439).

4 IL FASCISMO ETERNO

La materia del racconto non è dunque così «trasparente»³⁹ come il codice veridico imbastito in avvio vuole suggerire. La lettura degli anni che segnano l'avvento del regime è, con ogni evidenza, una lettura orientata, che enfatizza determinati aspetti mentre ne tralascia o ne ridimensiona altri. Il che non è di per sé un'operazione illegittima, specie in un romanzo, ma mal si sposa con la poetica del documento ribadita sia in sede paratestuale (l'avvertenza) che epistuale (tramite interviste e dichiarazioni).

Del realismo documentario, *M* condivide invece le «finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso, extraletterarie».⁴⁰ La formulazione di un autore implicito perlopiù aderente all'autore reale del testo è funzionale a questa rivendicazione d'impegno: l'immagine testuale inferita dal lettore porta lo scrittore a esporsi in prima linea, assumendosi la responsabilità diretta della parola. L'intento didascalico di *M*, d'altra parte, era già stato messo in luce da Scurati nel corso di un'intervista rilasciata a ridosso della pubblicazione, in cui l'autore aveva definito il romanzo come il suo «massimo contributo all'antifascismo», dicendosi convinto che «a lettura ultimata, l'antifascismo verrà rafforzato nei lettori».⁴¹ Dichiarazione sintomatica e quanto mai preziosa, poiché lascia intravedere un filo diretto tra gli eventi narrati e il nostro presente. Per comprendere a pieno un libro come *M*, non si può prescindere in effetti dal contesto storico in cui è stato prodotto: l'ultimo decennio ha visto il diffondersi, in una certa parte della popolazione italiana, di una sensibilità che considera la minaccia di eversione fascista ben più che un'eventualità. Sospetti e turbamenti che i recenti risvolti elettorali hanno inevitabilmente irrobustito. Un sentire che appartiene allo stesso Scurati, secondo cui «il clima sociale e politico di allora manifesta sorprendenti ed agghiaccianti analogie con quello

³⁸ EMANUELA SCARPELLINI, «*M il figlio del secolo*» di Antonio Scurati. Una polemica tra storia e narrativa, in «Memoria e Ricerca», n. 1, gennaio-aprile 2019, p. 189.

³⁹ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET 2012, p. 17.

⁴⁰ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 124-125.

⁴¹ GLORIA GHIONI, *Scurati: «Questo romanzo su Mussolini è il mio massimo contributo all'antifascismo» (intervista con A. Scurati)*, 12 settembre 2018, www.illibraio.it/antonio-scurati-mussolini-877482/ (consultato il 9 marzo 2023).

odierno». ⁴² Ciò che mi interessa discutere in questa sede non è se tali timori trovino o meno un riscontro concreto nella realtà, quanto piuttosto il loro essere già operativi sul piano retorico e a livello dell'immaginario.

Alla luce di ciò, la peculiare postura narrativa che regge il testo assume un preciso significato, e lo stesso dicasi per uno *storytelling* che immola la complessità degli eventi sull'altare della seduzione del lettore. Gli aspetti formali convocati in queste pagine, come l'uso coatto del presente, e più in generale le parallissi di un narratore che pure si è detto essere posteriore agli eventi, suscitano in chi legge la percezione che i fatti narrati siano in corso d'opera, avvicinandolo «alla condizione dei contemporanei, che ovviamente non potevano sapere cosa avrebbe loro riservato il futuro», ⁴³ come ha notato Mario Barenghi. Questa imperscrutabilità degli eventi – «come se davvero non si conoscesse l'esito dell'avventura del fascismo» ⁴⁴ – mentre proietta il lettore nel passato, riporta quest'ultimo fin dentro la nostra contemporaneità. Un'impressione che i prolungamenti transmediali dell'opera e le dichiarazioni extrafinzionali dell'autore contribuiscono a rafforzare, suggerendo – parafrasando il Max Aue delle *Bienveillantes* – come quel passato non sia mai finito.

La configurazione testuale ⁴⁵ che viene a determinarsi narra il passato attraverso i filtri interpretativi del presente, come *se fosse* presente. Difficile non scorgere in questa operazione i segni dello scongiuro: come nota Derrida, è proprio il bisogno di «assicurarsi che il morto non ritornerà» ⁴⁶ a produrre lo spettro che ossessiona il presente (*l'hantise*). Così, nel ripercorrere gli esordi del fascismo, il testo di Scurati dà forma a un tempo insidiato dai fantasmi di ieri, che teme cronicamente di incappare nel figlio del secolo di turno, pronto a mettere fine alla farsa di una democrazia sfinita e stagnante. In quest'ottica, al di là delle connotazioni di genere, *M* andrebbe letto prima di tutto come una scrittura infestata – opera-sintomo di un'epoca coattamente rivolta al passato, impegnata a interrogare i deviatoli superati: per rimpiangere ciò che poteva essere e non è stato, ma anche per temere ciò che potrebbe fare ritorno.

⁴² *Ibid.* Un pensiero ribadito di recente nel saggio *Fascismo e populismo. Mussolini oggi* (2023), rimangiamento del discorso tenuto dallo scrittore alle *Rencontres internationales de Genève* nel settembre 2022, a ridosso delle ultime elezioni politiche.

⁴³ MARIO BARENGHI, *Antonio Scurati / M. Il figlio del secolo*, Doppiozero, 19 novembre 2018, url <https://www.doppiozero.com/m-il-figlio-del-secolo> (consultato il 9 marzo 2023).

⁴⁴ LORENZO PAVOLINI, *Antonio Scurati, M. Il figlio del secolo*, in «L'Indice dei libri del mese», XXXV, n. 12, dicembre 2018, p. 13, cit. in GABRIELE TURI, *Il fascismo va al potere, giorno dopo giorno*, in «Passato e presente», XXXVII, n. 106, 2019, p. 185.

⁴⁵ Rimando qui alla nozione di ideologia della forma come «contenuto sedimentato» nella lingua e nello stile. Cfr. FREDRIC JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti 1990, p. 108.

⁴⁶ JACQUES DERRIDA, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* [1993], Milano, Raffaello Cortina Editore 1994, p. 125.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* [1975], Torino, Einaudi 1979.
- BALLERIO STEFANO, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli 2013.
- BARENGHI MARIO, *Antonio Scurati / M. Il figlio del secolo*, Doppiozero, 19 novembre 2018, <https://www.doppiozero.com/m-il-figlio-del-secolo> (consultato il 9 marzo 2023).
- BENJAMIN WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], Torino, Einaudi 2011.
- BOOTH WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1983.
- ID., *Resurrection of the Implied Author: Why Bother?* in J. Phelan, P.J. Rabinowitz (a cura di), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell 2005, pp. 75-88.
- COHN DORRIT, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.
- CULLER JONATHAN, *Omniscience*, in «Narrative», XII, n. 1, 2004, pp. 22-34.
- DAWSON PAUL, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2013.
- DERRIDA JACQUES, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* [1993], Milano, Raffaello Cortina Editore 1994.
- DONNARUMMA RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014.
- GENETTE GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi 2006.
- ID., *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991.
- GHIONI GLORIA, *Scurati: «Questo romanzo su Mussolini è il mio massimo contributo all'antifascismo» (intervista con A. Scurati)*, 12 settembre 2018, www.illibraio.it/antonio-scurati-mussolini-877482/ (consultato il 9 marzo 2023).
- GIOVANNETTI PAOLO, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, Milano, il Saggiatore 2015, pp. 73-79.
- JAMESON FREDRIC, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti 1990.
- LANSER SUSAN S., *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1981.
- PAVOLINI LORENZO, *Antonio Scurati, M. Il figlio del secolo*, in «L'Indice dei libri del mese», XXXV, n. 12, dicembre 2018.
- PENNACCHIO FILIPPO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020.
- SCARPELLINI ÉMANUELA, «*M il figlio del secolo*» di Antonio Scurati. *Una polemica tra storia e narrativa*, in «Memoria e Ricerca», n. 1, gennaio-aprile 2019, pp. 183-193.
- SCURATI ANTONIO, *Il rumore sordo della battaglia* [2002], Milano, Bompiani 2006.
- ID., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani 2006.
- ID., *Una storia romantica*, Milano, Bompiani 2007.

- ID., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli 2007.
- ID., *Il tempo migliore della nostra vita*, Milano, Bompiani 2015.
- ID., *Dal tragico all'oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani 2016.
- ID., *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani 2018.
- SHEN DAN, *What is the Implied Author?* in «Style», vol. 45, n. 1, 2011, pp. 80-98.
- STERNBERG MEIR, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press 1978.
- TIRINANZI DE MEDICI CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET 2012.
- ID., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018.
- TURI GABRIELE, *Il fascismo va al potere, giorno dopo giorno*, in «Passato e presente», XXXVII, n. 106, 2019, pp. 180-185.
- WALSH RICHARD, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2007.



PAROLE CHIAVE

Antonio Scurati; M; Romanzo storico; Autore implicito; Autorialità; Transmedialità.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Suverato (1991) è tutor didattico presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Nel 2021 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate presso le Università di Bologna e L'Aquila. Si occupa dei fenomeni di ibridazione della contemporaneità, in particolare delle contaminazioni tra romanzo storico e altri generi, e dei rapporti tra letteratura e società. È autore di diversi saggi apparsi su rivista e in volume, e della monografia *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato* (Ledizioni 2023).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA SUVERATO, «Dove sono io in quella corrente?» *Strategie e forme dell'autorialità in M di Antonio Scurati*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non](#)

commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.