

Università Ca' Foscari di Venezia

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di laurea in Lettere

Relazione scritta

in

Letteratura Comparata Sp.

di

Francesca Novello

Matr. 775379

Analisi comparata di *Revolver* di Andrea Malabaila

Prof. Alessandro Cinquegrani

a.a. 2013-2014

¿Qué pasaría si te dijera que estás soñando?
Alejandro Amenábar (1997) *Abre los ojos*.

Introduzione

Andrea è uno scrittore in crisi: la follia di Damon Kidd, il rocker protagonista del suo quarto parto letterario, lo sta contagiando impedendogli di concludere il romanzo.

Resta un'unica soluzione per liberarsi di Damon e delle sue vicende: entrare nel romanzo con l'aiuto della fidanzata Carlotta e riprendere il controllo della situazione, riscrivendo da capo la storia.

Andrea Malabaila per *Revolver* ha scelto la strada dello sdoppiamento: ha deciso cioè di condividere il proprio nome e parte della propria biografia con Andrea, lo scrittore protagonista del romanzo, raccontandoci le difficoltà legate alla stesura dell'opera.

Ponendo in primo piano l'atto stesso del raccontare, Malabaila ha dato vita a una metanarrazione che ricorda da vicino la *mise en abyme* tipica di alcune pellicole dalla fine degli anni Novanta in poi: *eXistenZ*, *Matrix*, ed i più recenti *Shutter Island* e *Inception*¹, per dirne alcune. La confusione programmatica tra sogno e realtà, l'atto di creare mondi dentro mondi dai confini sbiaditi, l'indeterminatezza della natura dell'oggetto narrato che è al medesimo tempo autofiction, romanzo rock, storia d'amore, etc. rendono *Revolver* un'opera di cui si può fruire a più livelli.

Si può leggere *Revolver* a scopo di mero intrattenimento, godendo dei suoi aspetti più ludici, perché il romanzo è frizzante e spassoso e fila rapido come un treno a levitazione magnetica. Ma in aggiunta, non in alternativa, si può provare a fare di *Revolver* l'oggetto privilegiato di un'analisi comparata che chiami in campo, oltre alla letteratura nazionale e d'oltre confine, arti culturalmente affini come cinema e musica.

Perché, come diceva Wilde, c'è solo una sola cosa orribile al mondo, un solo peccato imperdonabile: la noia.

¹ *eXistenZ*, (*eXistenZ*, 1999), regia D. Cronenberg, Canada 1999; *Matrix* (*The Matrix*, 1999), regia L. e A. Wachowski, Warner Bros Pictures; *Shutter Island* (*Shutter Island*, 2010), regia M. Scorsese, Paramount Pictures; *Inception* (*Inception*, 2010), regia C. Nolan, Warner Bros Pictures.

1. I livelli della narrazione

1.1 Una premessa indispensabile

Quando nell'introduzione ho parlato di sdoppiamento ho fatto riferimento ad Andrea, protagonista dell'opera, che inevitabilmente tendiamo ad identificare con il nostro autore. *Revolver* è anche il titolo del romanzo cui Andrea lavora e il cui sviluppo occupa un secondo livello narrativo all'interno della storia narrata.

Per tentare di districarci dalla selva teniamo ben distinti, quindi:

- Andrea personaggio e narratore interno, il quale descrive se stesso alle prese con la scrittura del romanzo *Revolver*² (L1).
- Il livello del romanzo *Revolver* scritto da Andrea, in cui operano i personaggi di Damon Kidd, Sally, Tommy e Mandy (L2).
- L'autore Malabaila in carne e ossa, appartenente al piano della nostra realtà, che nel 2013 ha scritto il romanzo *Revolver*. Questo livello chiaramente non entra nei giochi della narrazione e non è mai messo in discussione (L0).

Inoltre, nel tentativo di semplificare, battezziamo:

- R2: il romanzo scritto da Andrea, in cui Andrea è narratore esterno.
- R: il romanzo che abbiamo letto, facente parte del nostro piano di realtà, in cui Andrea è narratore interno.

Perciò:

PRIMA PARTE

L'autore Malabaila in R	L0
scrive di Andrea (<i>narratore interno</i>)	L1
che scrive a sua volta un romanzo (R2)	L2

² Significativamente nelle interviste Malabaila parla di un narratore che porta il suo stesso nome, mai di se stesso come autore che entra nella storia. Vedi anche C. Morandini, *Conversazione con Andrea Malabaila*, letteratitudinews, 2014, disponibile all'indirizzo <http://letteratitudinews.wordpress.com/2014/01/08/revolver-di-andrea-malabaila/>.

$$R = (L1 + L2)$$
$$R2 \rightarrow L2$$

Se nella prima parte del romanzo riusciamo a tenere ben distinti i due piani della narrazione L1 e L2, lo stesso non si potrà dire per la seconda: qui, infatti, Andrea, per salvare Damon Kidd da se stesso, nonché per liberarsi dall'ossessione del romanzo, entrerà fisicamente in R2.

Il mescolamento dei piani diegetici determinerà un nuovo rapporto dialettico tra Andrea - personaggio e Andrea - narratore e talvolta una certa sovrapposizione tra autore, narratore ed io narrante. Ma di questo parlerò più in là; per ora basti sapere che nella seconda parte del romanzo non avrà più senso distinguere tra R e R2. Pertanto:

SECONDA PARTE

$$L1 = L2 \quad \text{Fusione dei livelli diegetici}$$
$$R = R2 \quad \text{Il romanzo diventa uno solo}$$

1.2 Letteratura, cinema, romanzo visivo

La via dello sdoppiamento naturalmente ha già numerosi precedenti illustri e non solo nella storia della letteratura: forse qualcuno ricorderà *Adaptation.*,³ una pellicola indipendente in cui lo sceneggiatore Charlie Kaufman veste i panni di se stesso per raccontare le vicissitudini legate alla riduzione del romanzo *Il ladro di Orchidee*.

Sia nel caso del romanzo che in quello del film, l'aspetto interessante è dato non solo dall'attenzione rivolta al processo narrativo e metaletterario ma anche e soprattutto dal fatto che si tratta di due esempi di autofiction, appurato che la narrazione mescola realtà autobiografica e dettagli totalmente inventati. La giustapposizione tra autore e protagonista, comune sia ad *Adaptation.* sia a *Revolver*, rende il gioco di scambio e invenzione ancora più inestricabile e contorto.

Tuttavia sarebbe un errore critico identificare l'autore reale, l'autore in carne e ossa, con il personaggio che in qualche modo lo rappresenta. E non solo perché gli scrittori «sono dei gran bugiardi»⁴ ma anche perché il livello zero, quello della realtà propriamente

³ *Il ladro di Orchidee* (*Adaptation.*, 2002), regia S. Jonze, sceneggiato e prodotto da C. Kaufman, Columbia Pictures, 2002, tratto dall'omonimo romanzo di S. Orlean.

⁴ A. Malabaila (2013), *Revolver*, Booksalad Edizioni, Arezzo 2013, p. 13. Malabaila fa pronunciare la frase a una giovane Scarlett Johansson con la quale "millanta" d'aver avuto una relazione. Ma già U. Eco nelle *Postille al Nome della Rosa* ci aveva messo in guardia sul fatto che «non bisogna fidarsi dei testi, né di chi li scrive e nemmeno di chi li legge». Cfr. a proposito W. Ming (2009) *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009, p. 16, nota 10.

detta - come già accennato - non entra mai a far parte del gioco, tranne in qualche raro caso. Una di queste eccezioni in cui entra in campo L0 è data dalla videoinstallazione artistica *L'umiliazione delle stelle*, realizzata nel 2009 da Mauro Covacich presso la fondazione Buziol di Venezia.

Tale performance aveva visto lo scrittore triestino, appassionato di corsa, compiere una regolare maratona di 42.195 Km su un tapis roulant, dando vita così ad una sorta di romanzo visivo. Lo scopo della performance era stato quello di rafforzare il legame tra la propria biografia e la storia fittizia del maratoneta Dario Rensich, *alter ego* comparso in ben tre romanzi dell'autore.⁵ La contaminazione tra realtà e finzione si era realizzata pertanto sul piano della nostra realtà L0.

Nel caso di *Revolver* il mescolamento tra dato reale e dato immaginario rimane, invece, strettamente attinente l'universo del romanzo.

1.3 L'incipit di *Revolver*

Il primo capitolo è una sorta di presentazione dell'intero romanzo.

Il primo paragrafo, separato dal resto della narrazione, costituisce l'*incipit*:

Si gira nel letto e nel torpore del risveglio mette a fuoco un dettaglio alla volta – chi è, dov'è, cosa ci fa lì, le lenzuola stropicciate, la sera prima. Vede che al suo fianco c'è lui, lo sfiora con una gamba e fa un sospiro forte come per trattenere a fondo quell'attimo. Lui non si muove, prigioniero di incubi che si ripetono ogni notte. [...] Perché lui non è uno qualunque: lui è Damon Kidd, il cantante e leader della più grande band degli ultimi anni, I Revolver.⁶

Nell'incipit viene immediatamente presentato Damon Kidd che ipotizziamo essere il protagonista della storia. La persona che è con lui viene, invece, volutamente ignorata dalla narrazione per dare maggiore risalto a Damon; più avanti scopriremo che la persona in questione è la sua attuale ragazza, Sally.

Successivamente allo spazio grafico, Andrea prende la parola per commentare le proprie scelte stilistiche riguardo quanto scritto sopra:

Sono dubbioso: come incipit è il più grosso azzardo della mia carriera.⁷ [...]

⁵ M. Covacich, *L'umiliazione delle stelle* (2009), Fondazione Claudio Buziol, Venezia 2009, videoinstallazione. I tre romanzi sono *A perduto* (2003), Mondadori, Milano 2003; *Fiona* (2005), Einaudi, Torino 2005; *Prima di sparire* (2008), Einaudi, Torino 2008. La performance costituirà la quarta parte (l'unica non in forma di libro) di quella che, con *A nome tuo* (2011), Einaudi, Torino 2011, diverrà una pentologia.

⁶ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 9.

⁷ *Ibidem*.

Quindi, grazie all'affermazione di Andrea, apprendiamo che:

- L'incipit appartiene al romanzo che sta scrivendo Andrea (R2) sulle vicende di Damon Kidd; questi fatti occupano un determinato piano narrativo (L2).
- Lo spazio grafico che separa l'incipit dal resto del testo segnala il passaggio ad un livello diegetico differente.
- Osservato dalla prospettiva di L2, l'altro livello narrativo (L1), nel quale il protagonista ed io narrante è Andrea, funge da cornice.

Sin dal primo capitolo di *Revolver* è quindi ben chiara una cosa: abbiamo a che fare con un romanzo nel romanzo, strutturato su differenti livelli narrativi.

2. Primi passi

2.1 Una scena filmica

All'interno dell'incipit, gli unici dettagli relativi all'ambientazione riguardano il «letto» e «le lenzuola stropicciate»; si parla di «risveglio», per cui possiamo ipotizzare che sia giorno, ma non è certo. La città in cui si svolgono i fatti di L2 è Parigi, ma lo scopriremo solo col proseguimento della narrazione, nel secondo capitolo.⁸ L'incipit per il resto non ci dice molto: non sappiamo se la camera da letto è in un anonimo motel, piuttosto che a casa di uno dei due personaggi. Ignoriamo se i due sono una coppia di amici o di fidanzati; non conosciamo nemmeno il sesso di chi giace accanto a Damon Kidd.

Se fossimo al cinema probabilmente vedremmo una soggettiva con dissolvenza in apertura, le lenzuola appallottolate, una gamba che ne sfiora un'altra e un primo piano di Damon Kidd, addormentato con i vestiti della sera prima ed il trucco da palcoscenico. Che l'incipit sia piuttosto filmico, come per altro il resto del romanzo, deve averlo pensato anche l'autore o qualcuno all'interno della Booksalad, poiché di *Revolver* esiste un *booktrailer* che sembra elaborato proprio da questa prima scena⁹.

È innegabile l'influenza del cinema sulla prosa di molti scrittori contemporanei;¹⁰ nel caso del nostro romanzo a rivelare il potere della narrazione per immagini concorre l'economia dei gesti dei personaggi o frasi come «mette a fuoco un dettaglio alla volta». Un incipit come questo svela poco e crea un orizzonte di attesa specie se, come nel nostro caso, dobbiamo realmente aspettare il capitolo successivo per scoprire come i fatti si evolvono. In tal modo nella mente del lettore viene a crearsi una sorta di immagine-presentazione, assimilabile ad un *video teaser*, da cui poi l'intero romanzo si dispiegherà come fosse un film.

⁸ [Sally] «Questa l'ho già sentita. Quando ti ho chiesto se potevo seguirti per il mondo – e giuro che l'avrei fatto tant'è vero che sono qui a Parigi – e tu mi hai detto che dovevo prenderti così come sei [...]». *Ivi*, p. 20. Il corsivo è mio.

⁹ Visionabile sul sito della casa editrice www.booksalad.it.

2.2 Autofiction

Dopo aver rivendicato la paternità dell'incipit e messo a nudo il meccanismo dei due livelli diegetici, Andrea prosegue col parlarci di sé; ne inferiamo che se Damon Kidd è il protagonista di L2, nondimeno Andrea deve essere il personaggio principale di L1:

Io mi chiamo Andrea Malabaila, ma *questo* forse lo sapete già.[...]
Quella che vi apprestate a leggere è la storia della storia che provo a scrivere da dieci anni.¹¹

Proseguendo con la lettura realizziamo che la narrazione di L1 è un comune esempio di autofiction: Andrea condivide infatti con Malabaila alcune parti di biografia;¹² per cui possiamo affermare che in *Revolver* dati reali e immaginari si fondono sino a creare una nuova dimensione. Ad ogni modo, la giustapposizione tra autobiografia e invenzione è tenuta in gran conto dalla narrativa moderna, anche da quella che si occupa di fatti pubblici o storici.

Nell'intervista realizzata da Claudio Morandini, Malabaila dichiara che uno degli aspetti più appaganti della scrittura creativa è dato dalla possibilità che essa offre all'autore di vivere vite parallele, creando inediti giochi di prestigio:

[...] E un'altra cosa bella è poter rimescolare ogni volta le carte, proprio come un illusionista. In questo romanzo ci ho giocato ancora di più, chiamando il narratore come me e inserendo qua e là spunti autobiografici, primo fra tutti la difficoltà a scrivere "Revolver": ci ho messo davvero più di dieci anni per trovarne la quadra!¹³

E i richiami autobiografici, specie nel primo capitolo, sono davvero molti, tanto da non poter afferrare con certezza i contorni dell'invenzione narrativa, così come certamente è desiderio dell'autore. Inoltre, poiché gli specchi sono strumento prediletto dell'illusionista, riverberi e rifrazioni sono un po' ovunque nel romanzo e a più livelli.

Una prima serie di rispecchiamenti riguarda proprio l'ambientazione: se dobbiamo attendere il secondo capitolo per scoprire che le avventure di Damon Kidd sono ambientate a Parigi, bisognerà aspettare il terzo capitolo per avere un riferimento

¹⁰ Specialmente dopo *Pulp Fiction*, (Pulp Fiction, 1994), regia Q. Tarantino, Miramax Films. Cfr. a tal proposito il capitolo "Prima e dopo *Pulp Fiction*" contenuto in A. Cinquegrani, *Letteratura e Cinema* (2009), Editrice La Scuola, Brescia 2009.

¹¹ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 10.

¹² Per avere una idea delle rifrazioni autobiografiche è sufficiente consultare il profilo pubblico di Malabaila su Facebook o leggerne la biografia sul sito personale www.andreamalabaila.it. Resta implicito che l'inventiva di uno scrittore può sempre avere la meglio sulla realtà, anche in casi come questi; la mano sul fuoco è meglio non metterla mai.

¹³ C. Morandini, *Conversazione con Andrea Malabaila*, letteratitudinews, 2014.

geografico in «Piazza San Carlo» e nei «portici di Via Po» e realizzare così che la vita di Andrea si svolge a Torino¹⁴, come quella per altro di Malabaila.

2.3 I luoghi di *Revolver*

Il ritardo nel presentare i luoghi del romanzo accomuna quindi entrambi i livelli diegetici.

Un'altra caratteristica importante di *Revolver* è data dalla quasi totale mancanza di riferimenti o descrizioni riguardo l'ambientazione. Ciò che a prima vista potrebbe sembrare un difetto della narrazione corrisponde, in realtà, ad una precisa scelta letteraria. Altrove, infatti, parlando della propria città, Malabaila si dilunga in descrizioni sull'onda nostalgica e poetica del ricordo:

Eccola, Piazza san Carlo. Neanche allora [nel 2050] smetterà di essere il salotto buono di Torino. Una delle piazze più belle che ti sia capitato di vedere, quando ancora c'era l'abitudine di visitare posti nuovi. Forse non la tua preferita in assoluto (il primato se lo gioca con piazza Maria Teresa, con i suoi alberi e le sue panchine, l'angolo più parigino della città), però la più ricca di significati. [...]
Perché Torino è sempre stata così, una città piena di contraddizioni: gli eleganti dehors delle piazze e il popolarissimo mercato coperto di Porta Palazzo, lo spiritualismo delle chiese barocche e l'alito del diavolo su piazza Statuto, il grigio delle industrie e il verde degli innumerevoli parchi...¹⁵

Una descrizione analoga in *Revolver* avrebbe cozzato con il ritmo accelerato della narrazione, fatto di tempi al presente, frasi semplici e azioni dalle conseguenze immediate, come ben si addice ad un romanzo rock.

Ma facciamo un salto in avanti al primo capitolo della seconda parte del romanzo. Andrea e la sua ragazza Carlotta¹⁶ sono atterrati a Parigi, riuscendo ad entrare - in qualche modo che l'autore non rivela ancora - all'interno di R2. La fusione dei livelli diegetici L1 e L2 che caratterizza questa seconda parte interessa lateralmente anche Torino e Parigi, sino ad ora rimaste sullo sfondo prive di caratterizzazione. Le due città, infatti, acquisiscono nuovo rilievo, specchiandosi l'una nell'altra:

Parigi mi ricorda sempre Torino¹⁷: i viali alberati, le splendide piazze, il fiume che taglia in due la città, il predominio del grigio. Due città che sembrano non dare troppa confidenza,

¹⁴ «Passeggiare mano nella mano sotto i portici di via Po e di Via Roma [...] Ci fermiamo in mezzo a Piazza San Carlo e ci bacciamo come due ragazzini». A. Malabaila, *Revolver*, cit., pp. 24-25.

¹⁵ A. Malabaila (2011), *Torino è un riccio*, Historica Edizioni, Forlì 2013, pp. 14-15.

¹⁶ Lungi dal voler fare del *gossip*, ma Carlotta è anche il nome della ragazza di Malabaila.

¹⁷ Curioso il ritorno del parallelismo Torino - Parigi: in *Torino è un riccio*, Malabaila afferma che piazza Maria Teresa è «l'angolo più parigino della città»; cfr. il testo cui è riferita la nota 15.

un po' altezzose, introverso e snob. Non urlano come Roma, sussurrano e bisogna essere bravi a capire cosa dicono. [...] ¹⁸

È evidente quindi che l'autore preferisce condensare i riferimenti ai luoghi di *Revolver* in poche righe ed in punti strategici per far sì che le proprie parole acquisiscano maggiore intensità. Volendo fare un paragone con la musica, accade qualcosa di analogo in certi brani concitati, inframmezzati da un breve inserto melodico che ne spezza il ritmo: l'attenzione dell'ascoltatore viene richiamata sul frammento in cui è condensato il pathos della canzone.

Tornando alla prima parte e proseguendo nella lettura, ci rendiamo conto che spesso nei luoghi del romanzo viene proiettato e amplificato lo stato d'animo dei personaggi. Ad esempio il mattino dopo il litigio con Carlotta, a seguito del quale Andrea è stato piantato, la sua città gli appare in questo modo:

È la classica giornata di merda, qui a Torino. Piove a dritto e sembra inverno inoltrato. ¹⁹

Dopo la riappacificazione con Carlotta - nell'ultimo capitolo della seconda parte, giusto prima dell'epilogo - Parigi appare invece in tutto il suo splendore:

La Parigi patria degli innamorati, la Parigi dal retrogusto di pietra e ferro battuto, dall'odore di vento umido tipico delle metropolitane.

È lungo la Senna che ritrovo sensazioni dimenticate da troppo tempo. Mentre Carlotta ammira l'Île de la Cité appoggiata al Pont Neuf, io le cingo i fianchi da dietro, poi la giro verso di me. ²⁰

Nel capitolo sei della prima parte, il narratore si distacca per un momento da Damon Kidd e dal suo gruppo per parlarci di due ragazzi, Tommy e Mandy, i quali hanno vinto un concorso che permetterà loro di partecipare al concerto parigino dei Revolver.

Andrea spende diverse parole per descriverci il carattere dei due personaggi e come si svolge la loro giornata-tipo, ma nulla dice in merito alla città dove vivono, che sappiamo solo non essere Parigi; evidentemente ai fini della narrazione la loro provenienza non riveste importanza.

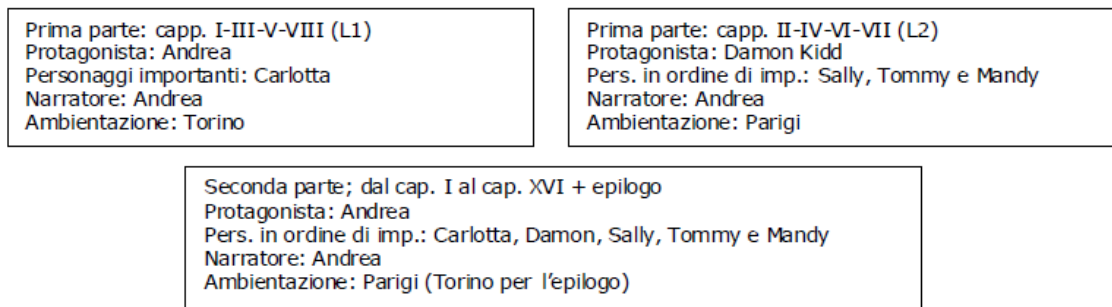
¹⁸ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 66.

¹⁹ *Ivi*, p. 58.

²⁰ *Ivi*, p. 123.

2.4 Giocare con i cliché

Riepilogando parte di quanto detto sinora, proviamo a visualizzare con uno schema l'architettura di *Revolver*:



Tornando per un momento all'ultimo capitolo prima dell'epilogo, Andrea prosegue con la descrizione in chiave romantica di Parigi, con tanto di gita lungo la Senna:

Saliamo sul bateau-mouche e di colpo mi sembra tutto più vivido. Pure i colori, nonostante il buio. Attraversiamo Parigi, tagliandola in due avanti e indietro.²¹

Il cliché di Parigi come città dell'amore introduce un altro punto focale del romanzo: gli stereotipi che, per comodità, suddividerò in tre differenti categorie.

2.4.1 Cliché attorno all'ambiente della musica

Gli stereotipi riguardanti il mondo della musica sono svariati all'interno del romanzo. Eccone alcuni tra i più significativi:

- La prima regola del rock: «se gira male al cantante gira male a tutti».²²
- Uno dei componenti dei Revolver ha rischiato di morire per un'overdose; la storia del rock è costellata di esempi di questo tipo.
- L'amicizia con Elvis Presley, falsamente creduto morto.²³ Gli avvistamenti del celebre cantante deceduto nel 1977 ormai non si contano più.

²¹ *Ivi*, p. 124.

²² *Ivi*, p. 31. Regola talmente nota da comparire ripetutamente durante il *loading* di Guitar Hero, popolare serie di videogiochi musicali multipiattaforma che permette di simulare un chitarrista alle prese con brani leggendari del rock.

²³ Cfr. p. 12.

- L'esistenza dei *Four Teens*, parodia (ma neanche tanto) di alcune delle numerosissime *boyband* che affollano il panorama musicale contemporaneo.²⁴
- Il manager avido e senza scrupoli, vagamente ispirato a Allen Klein, che però sopporta in silenzio i capricci e le follie visionarie di Damon.²⁵
- Il costume decisamente rock di distruggere le stanze d'albergo e lo stupirsi se ciò non accade.²⁶
- *No limits*. Come dice Damon Kidd: «se parli di limiti non hai capito un cazzo, del rock!».²⁷
- Damon che medita di uccidersi sul palco e morire quindi a ventisette anni²⁸ come Janis Joplin, Kurt Cobain e gli altri membri del *Club 27*.²⁹

2.4.2 Personaggi stereotipati

Alcuni dei personaggi del romanzo incarnano stereotipi veri e propri:

- Il protagonista Damon Kidd, frontman della band, bruciato dalle droghe e da una carriera in ascesa troppo rapida.
- Tommy, il ragazzino timido e asociale «preso di mira dai compagni più grandi, un emarginato che non aveva successo né nello sport né tantomeno con le ragazze»³⁰, appassionato di rock e soprattutto dei Revolver.
- Mandy, la sedicenne disinvolta, aspirante *groupie*, superficiale nei rapporti e smaniosa di conoscere il suo cantante rock preferito.³¹

²⁴ Cfr. p. 30.

²⁵ Cfr. pp. 33-34. Allen Klein, spregiudicato manager dei Rolling Stones e dei Beatles che gli intentarono contro più cause.

²⁶ «La prossima volta mi aspetto non dico una devastazione, ma almeno un cuscino gettato nella piscina». *Ivi*, p. 34. Connor non si stupirebbe inoltre di trovare Damon «annegato nel suo stesso vomito; in preda a deliri o allucinazioni; [...] nudo in mezzo alla camera completamente distrutta; rapato a zero come un mohicano; con vari tagli e ferite autoinflitte e la scritta a sangue sul petto NO FUTURE...». *Ivi*, p.84.

²⁷ *Ivi*, p. 42.

²⁸ È Damon stesso a rivelarci di avere ventisette anni, in ben due occasioni: cfr. p. 22 e p. 112.

²⁹ Il macabro Club 27 (espressione coniata in ambito giornalistico) è composto di personaggi famosi morti all'età di ventisette anni. Buona parte è costituita da cantanti rock.

³⁰ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 43.

³¹ [Mandy] «Mi state dicendo che posso conoscere Damon?» *Ivi*, p. 49. Il corsivo sta per un tono di voce svnevole, da ragazzina scema.

- Katiuscia, la spregiudicata bellezza ucraina, ingaggiata da un paparazzo per incastrare Damon Kidd con uno scatto rubato.³²

2.4.3 Cliché letterari

A partire dall'autobiografismo “spinto” che appaga il lettore, smanioso di riconoscere sempre l'autore dietro il protagonista del romanzo, *Revolver* raccoglie anche tutta una serie di altri stereotipi, in modo dichiarato:

- L'incipit con il risveglio del protagonista seguito dal caffè, le chiacchiere da cuscino con la fidanzata, le scaramucce amorose.³³
- L'auto inseguita da una coppia di poliziotti di cui, come da copione, uno “buono” e l'altro “cattivo.”³⁴
- Il congedo da Parigi sulla Tour Eiffel (che sarebbe come dire la Mole Antonelliana per Torino).
- L'epilogo in cui si scopre che il viaggio a Parigi è stato il frutto di un sogno. Il sogno è però presumibilmente stato un sogno lucido³⁵ di Andrea e come tale per nulla scontato. Inoltre, a porre sotto una luce diversa lo stereotipo del sogno concorre anche l'apertura nei confronti del Fantastico, rappresentata dai disegni di Carlotta alla fine della storia che parrebbero tratti dall'avventura appena vissuta.³⁶
- Il fatto che tutti i tasselli vadano a posto alla fine del romanzo: le unioni Damon - Sally e Andrea - Carlotta e della potenziale neo coppia Tommy - Mandy ne escono rafforzate.

³² Cfr. pp. 55-57.

³³ Come dichiara Andrea a p. 9, le storie che iniziano con la formula risveglio + caffè sono a centinaia; questo accade anche nel cinema, persino in un film indipendente che si prende gioco dei luoghi comuni come *Clerks – Commessi* (Clerks, 1994) regia K. Smith, Miramax.

³⁴ Cfr. il cap. XIV della seconda parte, a p. 115.

³⁵ Un sogno lucido è un sogno vigile, guidato dalla mente. Il finale dà ad intendere che gli avvenimenti di Parigi possano essere stati il frutto di un sogno lucido di Andrea, ma non viene dato per certo.

³⁶ Fantastico nell'accezione attribuita da Todorov: quell'incertezza cioè che si situa tra lo Strano, razionalmente spiegabile ed il Meraviglioso, oltre le leggi di natura. Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica* (Introduction à la littérature fantastique, 1970), Garzanti, Milano 1977. Significativamente non viene spiegato, infatti, come Carlotta possa aver realizzato quei disegni, dato che il sogno dovrebbe essere di Andrea.

2.4.4 Il cliché come scelta dell'autore

Terminata la rassegna dei cliché il lettore potrebbe desiderare d'archiviare il romanzo come una storia godibile ma trita e ritrita, frutto di un'esperienza letteraria ancora non matura. Sarebbe tuttavia una mancanza di fiducia nei confronti dell'autore e del suo modo di sintetizzare la realtà limitarsi a prendere atto di questo ed archiviare *Revolver*: a ben guardare, gli stereotipi inseriti sono davvero troppi per pensare che non ci sia dietro la precisa volontà dell'autore.

Di sicuro quando Andrea/Malabaila confida al lettore le difficoltà e i numerosi rimaneggiamenti legati alla stesura di *Revolver* ha in mente tutti i luoghi comuni ed i cliché legati alla materia del romanzo. Scrivere un romanzo rock- confida Malabaila a Morandini - comporta lo scontro con un certo numero di stereotipi, specie se le conoscenze musicali sono «di seconda mano».³⁷

A parer mio, non si tratta solo di competenze musicali. Il rock, infatti, è di per se un genere altamente codificato, pur nelle sue innumerevoli declinazioni: i riff di chitarra distorta e sferragliante dell'hard, le evoluzioni colte e strumentali del progressive, le atmosfere cupe e introspettive del goth, il minimalismo dell'elettronica e via di seguito. In particolare, il rock descritto in *Revolver* è un rock per le masse, quindi ancora più afflitto da fenomeni come il divismo o il mito del “sesso, droga e rock'n'roll.”

Se Malabaila desidera che i modi della narrazione si allineino all'argomento trattato, va da sé che anch'essi saranno infarciti di stereotipi; il rock dal canto suo non ne è certamente esente. Come dire: se non puoi eliminare un difetto costituzionale, esaltalo con ogni mezzo.

2.5 Il film di *Revolver*

Un paio di riferimenti *en passant* al cinema li notiamo quando viene fatto il nome di Scarlett Johansson³⁸ o quando si cita un elemento che proviene da *Il favoloso mondo di Amélie*.³⁹

Più interessante è però approfondire il fatto che anche Malabaila ha assimilato il linguaggio ed il modo di sintetizzare la realtà del cinema, come buona parte degli

³⁷ C. Morandini, *Conversazione con Andrea Malabaila*, letteratitudinews, 2014,

³⁸ Cfr. A. Malabaila, *Revolver*, p. 13.

³⁹ «Ad esempio sono sicuro che non hai visto cosa c'era dentro al bar di Amélie» «Un nano da giardino con il cappello rosso e la barba bianca. Quello del film». *Ivi*, p. 89. Cfr. anche *Il favoloso mondo di Amélie (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, 2001)*, regia J.P. Jeunet, Twentieth Century Fox.

scrittori cresciuti con esso. L'intero romanzo infatti, con qualche aggiustamento, potrebbe essere facilmente adattato per il grande schermo; deve averlo pensato anche l'autore perché nell'ultima pagina di *Revolver* compare una annotazione degna di una sceneggiatura:

«Tu mi tradiresti mai?»
«E con chi, scusa?»
«Niente. Lascia stare»
Prende i disegni e li lancia dietro di sé. «Tu basti e avanzi sai?»
«Le bambine cattive meritano una punizione»[...]*

*Ai piedi del letto, sparsi sul pavimento i disegni di Carlotta. La scalinata di Montmartre. Tre ragazzi in un bar (uno sono io, le altre due sembrano lei). Un concerto affollatissimo. Io e Carlotta sul bateau-mouche. La Tour Eiffel. E il primo piano di un ragazzo ricciolino che sembra proprio Damon Kidd.

Anche nell'architettura del romanzo si sente l'influenza del cinema.

Nella prima parte di *Revolver* per mettere in relazione gli eventi di L1 con quelli di L2, l'autore prende a prestito dal cinema la tecnica del montaggio alternato:

[Sally a Damon] «Avanti, che aspetti?» gli dice. Poi è buio⁴⁰.

Così termina il secondo capitolo appartenente a L2.

Il terzo capitolo, nella pagina seguente, comincia in questo modo:

«Avanti, che aspetti?» mi ripete Carlotta [ad Andrea].⁴¹

Comprendiamo che con il terzo capitolo siamo evidentemente passati a L1.

Notiamo almeno un paio di cose: la prima è che quell'osservazione con cui si conclude il secondo capitolo, è *buio*, ricorda molto da vicino uno stacco a nero. E la seconda è che la medesima frase *Avanti, che aspetti?* pronunciata da Sally e ripetuta da Carlotta in sequenze narrative differenti è un chiaro esempio di raccordo sonoro mediante battuta di dialogo, frequente nelle pellicole montate in modo tradizionale (*decoupage* classico).

Il montaggio alternato viene utilizzato nel cinema per descrivere eventi che si svolgono contemporaneamente in luoghi diversi e che però solitamente sono destinati a convergere. L'utilizzo di questa tecnica da parte dello scrittore induce quindi il lettore a maturare, più o meno inconsciamente, l'aspettativa di una confluenza tra i due livelli

⁴⁰ *Ivi*, p. 22.

⁴¹ *Ivi*, p. 23.

diegetici L1 ed L2; cosa che, come sappiamo, puntualmente accadrà nella seconda parte del romanzo.

2.6 Per un'analisi alternativa: il paradigma di Syd Field

Un certo tipo di cinema - come abbiamo visto - si fa sentire nei contenuti di *Revolver*, con riferimento al tema dei mondi dentro altri mondi o del rapporto tra sogno e realtà. L'influenza del cinema si estende tuttavia anche agli aspetti formali del romanzo, in cui osserviamo:

- La predominanza delle scene sui sommari,⁴² come diretta conseguenza del narrare per immagini.
- Il narratore che analizza il proprio personaggio sulla scena (nella seconda parte).
- Stacchi a nero e dissolvenze, presi a prestito dal linguaggio cinematografico.

Detto questo, possiamo provare a guardare a *Revolver* come fosse la sceneggiatura di un lungometraggio di circa due ore, partendo dal presupposto che nella maggior parte dei testi per il cinema una pagina corrisponde grossomodo a un minuto di film.

Aristotele, a proposito della composizione dei fatti della tragedia, aveva affermato che «il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine».⁴³

Su quest'osservazione si basano i fondamenti di una delle principali scuole di pensiero per la realizzazione di sceneggiature cinematografiche, di cui Syd Field è stato il maggior esponente. Il nome dello scrittore americano è rimasto in particolare legato al celebre paradigma che struttura in tre atti la sceneggiatura-tipo.

Secondo il paradigma di Syd Field,⁴⁴ ogni sceneggiatura è costituita da tre atti che imitano la tripartizione aristotelica della tragedia. Il primo atto è quello in cui vengono presentati i personaggi principali: un po' alla volta scopriamo chi sono, dove si trovano e cosa devono fare; è l'atto in cui si semina la storia e si introduce "l'eroe."

Nel caso del nostro romanzo il ruolo dell'eroe sarebbe interpretato da Andrea poiché

⁴² Si parla di sommario o *telling* quando la durata del racconto è infinitamente più breve rispetto alla durata dell'azione di cui si parla; di scena o *showing* quando c'è una distanza minore tra i due termini.

⁴³ Cfr. Aristotele, *Poetica*, par. 7 *Il racconto*, disponibile on line su <http://www.filosofico.net/poeticaristotele.htm>.

Damon, pur essendo protagonista di L2, vive passivamente lo sviluppo della storia.

In una sceneggiatura-tipo, l'eroe viene presentato in un periodo circoscritto della propria vita; nel nostro romanzo Andrea si trova in una fase di stallo con la scrittura di *Revolver* e questo si ripercuote sulla sua relazione con Carlotta che rischia di andare in frantumi.

Syd Field insegna che, in prossimità della fine del primo atto, troviamo comunemente un elemento importantissimo per lo sviluppo della narrazione: "il primo punto di svolta".

Il primo punto di svolta ha la funzione di introdurre il conflitto all'interno della storia e nello stesso tempo di cambiarne la direzione di sviluppo; se *Revolver* fosse una sceneggiatura potremmo individuare nello scagliarsi di Damon contro Sally un primo punto di svolta.⁴⁵ Con la fine del capitolo seguente potremmo, infine, considerare concluso il primo atto.⁴⁶

Stando alle indicazioni di Syd Field, nel secondo atto entriamo nel vivo della narrazione; al suo interno trovano posto le cosiddette "pinze" o conflitti principali che contrastano l'azione dell'eroe.

Per quanto riguarda il nostro romanzo, una prima pinza potrebbe trovarsi all'inizio del secondo atto quando Carlotta, esasperata dall'ossessione di Andrea per *Revolver*, lo lascia.⁴⁷ La seconda pinza, speculare alla prima (considerando anche le rifrazioni tra Sally e Carlotta), si situerebbe invece a tre quarti del secondo atto quando Sally, che nel frattempo abbiamo scoperto essere viva, rifiuta categoricamente di perdonare Damon e di tornare ad essere la sua ragazza.⁴⁸

Circa a metà di questo secondo atto, come da manuale, incontreremmo quello che Syd Field chiama il "punto di non ritorno": Carlotta concede un'altra possibilità ad Andrea e accetta di partire con lui alla volta di Parigi per entrare nel romanzo e concluderlo.⁴⁹

⁴⁴ Le indicazioni relative al paradigma di Syd Field e alla struttura di una sceneggiatura cinematografica sono state ricavate dagli appunti delle lezioni del corso di Sceneggiatura Cinematografica, tenuto dal Prof. B. Boreham presso Università Ca' Foscari di Venezia nel 2004.

⁴⁵ Il primo punto di svolta sarebbe dunque collocato alla fine del cap. II della prima parte, a p. 22. La svolta alla situazione è rappresentata dal fatto che Damon, avventandosi su Sally, *potrebbe* averla uccisa.

⁴⁶ La fine del primo atto coinciderebbe quindi con la fine del cap. IV della prima parte, p. 35.

⁴⁷ La prima pinza sarebbe pertanto collocata alla fine del cap. V della prima parte, a p. 39.

⁴⁸ La seconda pinza troverebbe dunque posto alla fine del cap. V della seconda parte, a p. 82. Si potrebbe riscontrare una simmetria nella disposizione delle pinze: cap. V, prima parte → prima pinza; cap. V, seconda parte → seconda pinza.

⁴⁹ Il punto di non ritorno sarebbe situato alla fine del cap. VIII della prima parte, a p. 61.

Poche pagine prima della fine del secondo atto, il “secondo punto di svolta” farebbe precipitare la situazione puntando verso un drammatico epilogo.⁵⁰: «*Felicità è una pistola calda*» pensa Damon, citando una famosa canzone dei Beatles.⁵¹ È deciso: Damon morirà sul palco sparandosi un colpo di pistola, sulle note della cover di *Come as You Are*.⁵²

Nel terzo atto solitamente la narrazione raggiunge il suo *climax* attraverso una scena che lascia col fiato sospeso lo spettatore, nel nostro caso il lettore: in *Revolver* la scena del concerto si situerebbe al culmine dell'intensità emotiva. Qui infatti Carlotta, spacciandosi per Sally, deve riuscire a farsi strada fra la ressa, raggiungere la prima fila e farsi scorgere da Damon, così da impedirgli di commettere il gesto estremo.⁵³

Nelle pagine a seguire, la tensione narrativa si allenta poiché procediamo in direzione della “risoluzione”, per dirla con le parole di Syd Field, o dello “scioglimento”: «di nuovo libero»⁵⁴ pensa Andrea guardando Carlotta. Similmente Damon per la prima volta avverte anch'egli un inedito senso di libertà.

⁵⁰ Il secondo punto di svolta, coerentemente con le indicazioni di Syd Field, si troverebbe verso la fine del secondo atto nel cap. VIII della seconda parte, a p. 96.

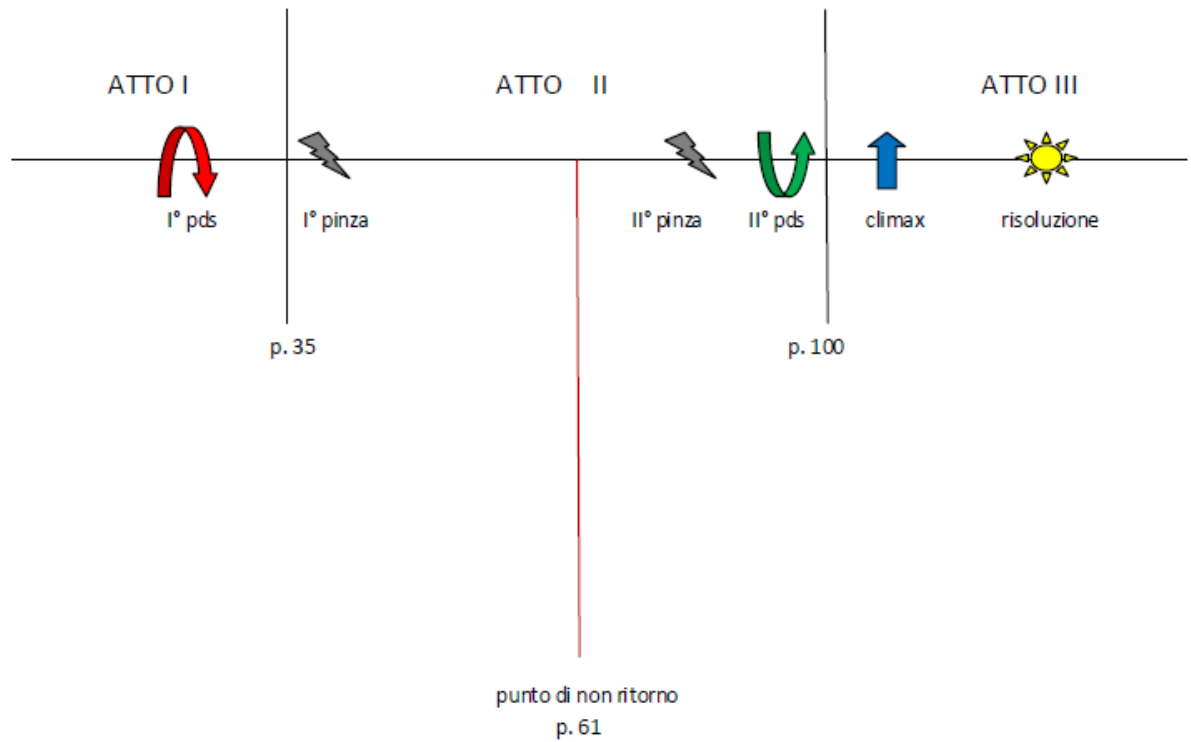
⁵¹ The Beatles, “Happiness Is a Warm Gun”, *The Beatles* (White Album), Apple Records, 1968. Riferimento perturbante, se messo in relazione con l'omicidio del frontman dei Beatles John Lennon per mano di un fanatico armato di pistola.








⁵² Nirvana, “Come as You Are”, *Nevermind*, Geffen Records, 1991. Kurt Cobain, leader dei Nirvana, si suicidò all'età di ventisette anni (vedi anche nota 28 e 29) con un fucile.

⁵³ Il climax sarebbe collocato, pertanto, tra p. 103 e p. 105, alla fine del cap. X della seconda parte.

⁵⁴ Nel cap. XV della seconda parte è posta la risoluzione o scioglimento. A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 122.

PARADIGMA DI SYD FIELD APPLICATO A *REVOLVER*



-  PRIMO PUNTO DI SVOLTA: Damon si avventa contro Sally; non sappiamo se le fa del male (p. 22)
-  PRIMA PINZA: Carlotta pianta Andrea (p. 39)
-  PUNTO DI NON RITORNO: Carlotta, riappacificatasi con Andrea, decide di partire con lui per Parigi (p. 61)
-  SECONDA PINZA: Sally si rifiuta di perdonare Damon (p. 82)
-  SECONDO PUNTO DI SVOLTA: Damon progetta il suicidio sul palco durante il concerto (p. 96)
-  CLIMAX: Damon crede di vedere Sally e scopre di non averla uccisa (pp. 103-104)
-  RISOLUZIONE: Le due coppie Damon – Sally Andrea – Carlotta si riconciliano definitivamente. (pp. 119-125)

3. Dentro il romanzo

3.1 La situazione iniziale

Come già detto, prima che la vicenda prenda un avvio vero e proprio, viene rappresentata la situazione iniziale dell'eroe; per cui potremmo considerare il primo capitolo una sorta di prologo al romanzo vero e proprio.

Immediatamente dopo l'incipit di R2, Andrea si presenta al lettore attraverso un *excursus* sulla sua carriera e un sunto delle difficoltà legate alla redazione di *Revolver*; il romanzo, ci confida Andrea, ha avuto svariate stesure nessuna delle quali però soddisfacente agli occhi del suo autore.

La scelta del titolo è curiosa; *Revolver* fa certamente riferimento al settimo album dei Beatles, pietra miliare del rock psichedelico, conosciutissimo per i brani di chitarra registrati al contrario e per sostenere l'utilizzo di droghe a scopo creativo.⁵⁵ *Revolving* è però anche il movimento che compie il vinile sul piatto del giradischi, emblema per eccellenza della musica.

Inoltre, uno dei significati di *rěvolvěre* è quello di un "volgere indietro", di un "narrare di nuovo"⁵⁶ che molto ha da dirci rispetto al tornare continuo sulle scelte del romanzo e sulla narrazione da parte dell'autore. E un *revolver*, cioè una pistola, è lo strumento con cui Damon Kidd cercherà di togliersi la vita sul palco, sulle note di *Come as You Are*, nella scena madre del romanzo.⁵⁷ A tal proposito, potremmo supporre che la sequenza del tentato suicidio sul palco rappresenti il nucleo espressivo iniziale da cui l'intero romanzo è andato poi sviluppandosi.

Nella mia ipotesi la scena del concerto rappresenterebbe l'equivalente in letteratura di ciò che Angelo Moscariello a proposito di cinema chiama «visione primaria»; essa consiste in «un rapporto insolito tra sole parole, o tra sole immagini o tra immagini e parole». Della visione primaria, inoltre, Moscariello aggiunge che essa suscita «sempre

⁵⁵ The Beatles, *Revolver*, Parlophone, 1966. Si tratterà di una coincidenza, ma *Revolver!* è anche il nome di uno dei primi gruppi punk italiani. Originari di Trieste, pubblicarono un solo omonimo album nel 1979.

⁵⁶ Cfr. www.dizionario-latino.com alla voce *rěvolvo*.

⁵⁷ Vedi anche nota 52. Damon Kidd estrae la pistola al punto in cui la canzone dei Nirvana recita, profeticamente: *and I swear that I don't have a gun*, (trad.: e giuro che non ho una pistola).

un'emozione» e talvolta diviene «una vera ossessione».⁵⁸

Nel nostro romanzo l'ossessione da cui prende forma la storia sarebbe rappresentata dalla paura/desiderio di Andrea rispetto alla morte di Damon Kidd⁵⁹. Il suicidio può essere liberatorio per chi lo compie ma non per chi ne subisce le conseguenze: se Damon si toglie la vita, forte del libero arbitrio di cui talvolta godono i personaggi, Andrea ne esce sconfitto. Solo una morte simbolica infatti può davvero essere catartica; in quest'ottica si devono quindi intendere le parole pronunciate da Andrea nel congedarsi da Damon:

«[...] Promettimi solo una cosa.»

«Quello che vuoi.»

«D'ora in poi lascia che il tuo personaggio viva solo sul palco.»⁶⁰

Andrea invita Damon, personaggio da egli stesso creato, *a far morire* la parte meno autentica di sé, o meglio a farla vivere solo sul palco, che è finzione all'interno di una finzione più vasta, rappresentata dal romanzo. Ma di questo parlerò più compiutamente nel paragrafo 3.4, dedicato alle peripezie di Damon.

3.2 I personaggi principali e le coordinate spazio-temporali

Nel primo capitolo vengono introdotti entrambi i personaggi di L1, cioè Andrea e Carlotta. Per quanto riguarda L2, ci viene presentato solo Damon Kidd; la figura al suo fianco nel letto - che poi scopriremo essere la fidanzata Sally - rimane pressoché indistinta.

Per L2 non ci viene data ancora nessuna coordinata spazio-temporale; L1, invece, sebbene non fornisca informazioni riguardo al luogo, contiene numerosi riferimenti rispetto al tempo che comprendiamo essere quello dei giorni nostri: Andrea afferma, ad esempio, di aver «trasferito la cartella “Revolver” più e più volte da un hard - disk all'altro»⁶¹ e che la trama del suo romanzo ad un certo punto risultava pericolosamente simile a *Beautiful*.⁶² Di più: possiamo affermare che il tempo del primo capitolo è successivo al 2010 perché Andrea ci racconta di aver avuto la fortuna di incontrare

⁵⁸ A. Moscariello (1996) *Come si gira un film : vedere e far vedere con il cinema*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 22.

⁵⁹ Ossessione che prova anche Damon nei confronti di Sally che pensa di aver ucciso.

⁶⁰ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 121.

⁶¹ *Ivi*, p. 10.

⁶² Cfr. p. 11. Per chi si fosse sbarazzato della tv prima degli anni Novanta: *Beautiful* (The Bold and the Beautiful) è una soap americana che da oltre vent'anni tiene incollati quotidianamente allo schermo diversi milioni di spettatori

niente meno che lo scrittore J.D. Salinger e la celeberrima Fernanda Pivano, scomparsi rispettivamente nel 2010 e nel 2009.⁶³

3.3 Il narratore onnisciente e la pedina da gioco

La vicenda propriamente detta, per entrambi i livelli diegetici, si mette in moto a partire dal secondo capitolo. Più precisamente: nel capitolo due comincia la narrazione degli eventi di L2 (riprendendo dall'incipit, anticipatoci nel capitolo uno); nel terzo capitolo, invece, ha inizio la narrazione dei fatti di L1.

Se poniamo a confronto diretto i capitoli due e tre da un punto di vista formale, notiamo subito che si riferiscono a mondi dove valgono regole differenti.

Mentre nel terzo capitolo lo sguardo del narratore coincide con quello, limitato, del suo personaggio, nel secondo capitolo tale sguardo si estende a dismisura. Andrea conosce, infatti, ogni dettaglio dell'intimo dei suoi personaggi quando afferma, ad esempio, che Damon «è prigioniero di incubi che si ripetono ogni notte»⁶⁴ o che «è innamorato di sé. E, allo stesso tempo, si odia.»; o quando ci mostra Sally che «vorrebbe essere coccolata».⁶⁵ Andrea è l'occhio della cinepresa che segue Damon in bagno e che, con una semi soggettiva alle spalle del personaggio, osserva il suo riflesso allo specchio fare le bolle col dentifricio.⁶⁶ Andrea, che da quanto detto è evidentemente narratore onnisciente, sceglie di terminare il secondo capitolo con il «buio» improvviso.⁶⁷ Concludendo la sequenza della camera d'albergo con l'equivalente narrativo di uno stacco a nero il narratore ci lascia in sospeso; non rivela cioè se Damon si scagli o no contro Sally e soprattutto, come vedremo più in là, fa in modo che lo stesso Damon non ricordi.

Il buio viene utilizzato quindi:

- Come segno di interpunzione, utile a marcare i confini nella narrazione.⁶⁸

nel mondo. Altra citazione “colta” è quella relativa al marchio di un minestrone la cui pubblicità era molto in voga negli anni Ottanta – Novanta; vedi il testo cui è riferita la nota 97.

⁶³ *Ivi*, p. 13.

⁶⁴ *Ivi*, p. 15.

⁶⁵ *Ivi*, p. 16.

⁶⁶ *Ibidem*. La semisoggettiva alle spalle di Damon è una mia interpretazione per un'ipotetica trasposizione sul grande schermo.

⁶⁷ *Ivi*, p. 22.

⁶⁸ L'idea che dissolvenze, stacchi, tendine, iris, etc. rappresentino nel cinema l'equivalente della punteggiatura in letteratura è ampiamente discussa in F. Casetti e F. Di Chio (1990), *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990, pp. 25-27.

- Come rappresentazione di ciò che accade nella mente di Damon, un vero e proprio black-out. Come elissi narrativa, per creare della *suspense*.

Per quanto Damon possa essere bruciato dalle droghe e dagli eccessi (o forse proprio in virtù dello “stato di grazia”) arriva ad intuire però una verità profonda, una sorta di consapevolezza da pedina da gioco. Damon vorrebbe infatti spiegare a Sally che «a volte sente come una specie di interferenza, come se non fosse lui ad avere il controllo delle proprie azioni». ⁶⁹ Il che è una intuizione non da poco per un personaggio di una storia inventata. Una intuizione che per certi versi potrebbe essere assimilabile alla presa di coscienza di Solo, il protagonista virtuale del controverso *Nirvana* di Salvatores, che a causa di un virus informatico realizza di essere parte di un videogioco ⁷⁰ o avvicinarsi alla sensazione provata da Neo allo scoprire di essere vissuto in *Matrix* fin dalla nascita, in quello che è forse il più famoso film dei fratelli Wachowski. ⁷¹

3.4 L’obiettivo dell’eroe e l’aiutante magico

Riepilogando, l’obiettivo principale che dovrà raggiungere Andrea sarà di riuscire a liberarsi della storia di Damon Kidd e riprendere in mano la propria vita. Per ottenere questo, dovrà prima di tutto persuadere la fidanzata Carlotta ad aiutarlo ad entrare nella storia per cambiarla dall’interno e impedire a Damon Kidd di togliersi la vita; dopo un iniziale rifiuto (Carlotta pensa che il fidanzato sia maturo per la neuro) la ragazza si lascia convincere. I due “partiranno” così alla volta di Parigi, là dove l’avventura di Damon rischia di terminare tragicamente.

Primariamente Andrea necessita dell’aiuto di Carlotta perché *Revolver*, oltre che un romanzo rock, vuole essere una storia in cui *omnia vincit amor*, come dimostra il lieto fine cui effettivamente mancano solo i fuochi d’artificio. ⁷²

In secondo luogo Carlotta è indispensabile perché in ogni storia che si rispetti, come

⁶⁹ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 21.

⁷⁰ *Nirvana* (Nirvana, 1997), regia G. Salvatores, Cecchi Gori / Colorado Groups. Un film che ha suscitato il plauso del pubblico ma non sempre della critica.

⁷¹ *Matrix*; vedi nota 1.

⁷² «Ecco, se questa storia fosse ancora la *mia* storia, adesso ci metterei dei bei fuochi d’artificio.» A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 121.

insegna Propp, c'è sempre un aiutante magico a coadiuvare l'eroe;⁷³ quindi nessuno meglio di Carlotta, esperta di sogni lucidi,⁷⁴ potrebbe aiutare Andrea ad entrare nel proprio romanzo.

3.5 Le peripezie affrontate da Damon

Abbiamo detto che Damon Kidd è vittima di una sorta di «interferenza» comandata da Andrea. Sopravvivere al proprio personaggio sta diventando sempre più difficile per Damon, poiché i personaggi «vivono di vita propria e non rispondono ai comandi di chi li ha creati».⁷⁵ Se Andrea è direttamente responsabile delle pulsioni autodistruttive di Damon, nonché della sua quasi totale mancanza di percezione dell'altro da sé, è anche vero che da un certo punto in poi l'autore non è più in grado di controllare tutto ciò, in virtù di una sorta di «libero arbitrio»⁷⁶ dei personaggi.

La questione è resa ancora più complessa dal fatto che Damon è il protagonista di un romanzo che nel suo quotidiano indossa la maschera di un rocker maledetto e perduto. Damon Kidd quindi è da considerarsi come una sorta di personaggio “elevato al quadrato” che, se non fosse per la “divina grazia” concessa dalle droghe, vivrebbe in modo tragicamente più consapevole il dramma dello smarrimento dell'io.

L'abuso costante di sostanze psicotrope porta Damon Kidd a vivere in una dimensione ovattata, a metà tra sogno e realtà. Damon infatti non ricorda nemmeno se in un impeto d'ira ha ucciso o no la propria ragazza Sally:

Sally era sul letto e io l'ho colpita [...] e la pelle della testa si è aperta come una banana chiusa da una zip. E ho visto anche Paul McCartney scalzo che veniva a prenderla...⁷⁷

Le affermazioni allucinate del rocker tra l'altro contengono spesso riferimenti al mondo della musica. In questo caso, ad esempio, le parole di Damon sembrano contaminate dal ricordo del *Banana Album* la cui famosissima copertina fu realizzata da Andy Warhol

⁷³ V. Propp, *Morfologia della fiaba* (1966), Einaudi, Torino 2000. Un prospetto sintetico delle indicazioni di Propp sulla fiaba è disponibile sul sito www.labirintoermetico.com.

⁷⁴ [Carlotta:] «Stanotte cerchiamo di fare un sogno lucido. Se poi vuoi interromperlo, basta che ti butti giù da un balcone o da un ponte e ti svegli subito». *Revolver*, cit., p. 65.

⁷⁵ *Ivi*, p. 61.

⁷⁶ *Ibidem*. Affermazione di pirandelliana memoria.

⁷⁷ *Ivi*, p. 35.

per i Velvet Underground.⁷⁸ A Damon inoltre erano già apparse in precedenza le immagini tratte dalle copertine del quarto album dei Led Zeppelin⁷⁹ e di *Nevermind* dei Nirvana:

Era un bambino in una piscina, uguale a quello sulla copertina dei Nirvana, e un signore barbuto con delle fascine sulla schiena, uguale a quello della copertina dei Led Zeppelin, l'aveva attirato a sé con una banconota da un dollaro e poi l'aveva colpito con un bastone.⁸⁰

L'album dei Nirvana è particolarmente importante perché contiene *Come as You Are*, il brano che verrà scelto da Damon come colonna sonora per il suicidio durante il concerto. Potremmo dire quindi che la copertina di *Nevermind* esercita una funzione prolettica, preparando il terreno per la scena del concerto che è anche quella con la maggiore tensione drammatica.

Per scoprire di non aver ucciso Sally, Damon dovrà arrivare sul palco con una pistola in mano, pronto a farla finita. E per liberarsi della propria maschera ed acquisire uno spessore umano dovrà giungere quasi al punto di perdere l'unica donna che guarda a lui come ad una persona e non come a una celebrità.

Sally infatti è ben diversa dalle altre ragazze:

«[Sally a Damon] Ma non sanno che quando qualcosa ti infastidisce arricci questa parte qui, tra il labbro e il naso.»⁸¹

E quando pace sarà fatta e Sally confiderà a Damon di non aver mai smesso di amarlo, sarà allora che crollerà la sua parte inautentica, da rocker glaciale e maledetto, e si realizzerà pienamente la catarsi:

«E comunque no, non ero innamorata. Lo sono tutt'ora.»
Damon sente salire un senso di colpa misto a tenerezza, impotenza e altri ingredienti del tutto nuovi e incomprensibili.⁸²

3.6 Le peripezie affrontate dalla coppia Andrea - Carlotta

⁷⁸ The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico* (Banana Album), Verve Records, 1967; Una edizione limitata di quest'album riportava in copertina un adesivo, con a fianco la scritta *peel slowly and see*. In risposta alla curiosità dell'ascoltatore dietro l'adesivo si celava un'ironica e maliziosa banana rosa.

⁷⁹ Led Zeppelin, *Led Zeppelin IV*, Atlantic Records, 1971.

⁸⁰ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 17. Più avanti, a p. 57, verrà citata in un paragone anche la copertina di Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, Capitol Records, 1973.

⁸¹ *Ivi*, p. 21.

⁸² *Ivi*, p. 120.

Nella seconda parte del romanzo, con la fusione dei due livelli diegetici, Andrea scalza Damon dal ruolo di protagonista⁸³ e si conferma definitivamente come l'eroe della storia, coadiuvato da Carlotta.

Andrea, con l'ausilio di Carlotta (l'aiutante magico) dovrà compiere un numero consistente di azioni:

- Andare alla conferenza stampa dei Revolver per scoprire che Tommy e Mandy, avvalendosi del libero arbitrio in uso ai personaggi, hanno fatto di testa loro.
- Trovare Sally e cercare di convincerla a mostrarsi a Damon, senza riuscirvi.
- Fare in modo che Damon, vedendo Carlotta e scambiandola per Sally, non si suicidi sul palco.
- Convincere Damon a salire nella sua auto per portarlo da Sally e dimostrargli che è viva.
- Non farsi arrestare dalla polizia per sequestro di minore (Mandy che è in auto con loro ha ancora 16 anni).
- Fare in modo che Carlotta, parlando da donna a donna, induca Sally a dare a Damon un'altra possibilità.
- Convincere Damon a tornare alle origini per riscoprire il senso del fare musica, nonché persuaderlo a indossare la maschera da ribelle solo sul palco.

Da quanto detto si evince che Andrea e Carlotta sono gli unici a svolgere un ruolo costantemente attivo nella storia, mentre gli altri personaggi tendono a vivere in maniera passiva le conseguenze delle azioni realizzate dai due.

3.7 A volte ritornano

L'esito delle vicende ristabilisce un nuovo equilibrio: Damon tornerà con la propria band nel Galles per incidere un nuovo album; Andrea si è finalmente liberato della storia e Tommy ha sufficiente materiale per scrivere la «Biografia Definitiva» dei

⁸³ Si ricorda che nella prima parte, caratterizzata da due distinti livelli diegetici, Andrea è protagonista di L1 e Damon di L2.

Revolver. Damon e Andrea possono inoltre godere di una ritrovata relazione affettiva con le loro donne Sally e Carlotta.

Per quanto riguarda Tommy e Mandy viene lasciato un certo margine per lo sviluppo di un'eventuale successiva storia; pur essendo personaggi di contorno all'interno di questo romanzo, la cura con cui vengono delineate le loro figure (nel capitolo sei della prima parte) dà a pensare che l'autore non intenda abbandonarli per troppo tempo.

Del resto Sally medesima, anche se «un po' cresciuta e maturata»,⁸⁴ proviene dal secondo romanzo dell'autore *Bambole cattive a Green Park*⁸⁵ e anche Carlotta potrebbe essere destinata a diventare nel 2050 quella «nonna Carlotta» già incontrata nel racconto *Torino è un riccio*.⁸⁶

Nella letteratura contemporanea, d'altro canto, non è insolito che i personaggi valichino i confini dell'opera che li ha tenuti a battesimo per proseguire il viaggio in altri testi. Molto spesso, in più opere di uno stesso autore vediamo tornare i medesimi personaggi, fondamentalmente immutati o trasformati da un'esperienza importante, come accade, ad esempio, nella già citata pentologia de *L'umiliazione delle stelle* di Mauro Covacich con il personaggio di Dario Rensich.⁸⁷

Dal momento, tuttavia, che ogni scrittore segue solo le proprie regole è sua facoltà riesumare personaggi provenienti anche da opere molto distanti nel tempo, non necessariamente appartenenti ad uno medesimo ciclo letterario. Il ritorno di un personaggio, comunque sia, conferisce all'opera complessiva di un autore maggior portata ed un più ampio respiro.

3.8 Il lieto fine come riparazione

Spesso in un'opera si cerca la presenza o meno di un giudizio esplicito da parte del narratore sugli eventi narrati, la cosiddetta morale della storia.

In *Revolver* una qualsiasi accenno alla morale o ad un fine didattico dichiarato avrebbe giustamente fatto storcere il naso ai lettori e cozzato con i toni informali del romanzo. Eppure non sembra un'esagerazione affermare che da *Revolver* emana tra le righe una

⁸⁴ A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 79.

⁸⁵ A. Malabaila, *Bambole cattive a Green Park*, Marsilio, Venezia 2003.

⁸⁶ A. Malabaila, *Torino è un riccio*, cit., p. 11.

⁸⁷ Vedi n. 5. In realtà sono più d'uno i personaggi che migrano da un romanzo all'altro della pentologia di Covacich.

profonda e ottimistica fiducia nell'amore che alla fine trionfa su tutto.

Come già detto, l'epilogo felice è uno degli stereotipi su cui il romanzo è volutamente imperniato che riflettono i cliché legati al mondo della musica e alla stessa letteratura, poiché *Revolver* vuole anche essere un romanzo metaletterario.

Tuttavia, considerando le numerose rifrazioni autobiografiche presenti in *Revolver*, questo lieto fine potrebbe rispondere anche all'esigenza di una scrittura come riparazione.⁸⁸

Con questo non intendo certo mettere l'autore sul lettino dello psicanalista e dichiarare che il romanzo gli abbia fornito l'occasione per elaborare determinati vissuti traumatici; per questo bisognerebbe conoscere l'uomo dietro lo scrittore e non è questo il caso. Ciò nonostante, è innegabile che quando si racconta la propria vita - o una vita in qualche modo simile alla propria, come in questo caso - la tendenza all'idealizzazione riveste un un grosso peso; desideri e speranze fluiscono nella scrittura giustificando la scelta di un finale roseo, come nel migliore dei mondi possibili.

Revolver potrebbe aver dato a Malabaila la possibilità di appagare un desiderio, fosse anche quello di modellare e plasmare la realtà secondo i propri sogni.

3.9 Contro l'happy end (un parere personale)

Nel cinema di un tempo – in parte anche in quello di oggi, dipende dal target - il lieto fine veniva imposto della produzione con lo scopo di far tornare a casa lo spettatore felicemente appagato.⁸⁹ *Mutatis mutandis*, mi sono chiesta quanto possa aver influito un'ipotetica finalità di tipo commerciale su alcune scelte di Malabaila per *Revolver*, lieto fine compreso.

Nell'intervista rilasciata a Mimmo Lusito,⁹⁰ Malabaila afferma che l'appartenenza di *Revolver* a più generi letterari (romanzo rock, autofiction, storia d'amore; etc.) ne rende difficile la collocazione e di conseguenza la commerciabilità.

Questa dichiarazione dell'autore non convince del tutto, perché il romanzo sembra

⁸⁸ L'idea di scrittura come riparazione, come strumento per liberarsi di angosce e frustrazioni o mezzo per appagare i propri desideri è stata trattata da S. Ferrari, *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma 1994.

⁸⁹ Un esempio su tutti: l'insulso lieto fine di *Blade Runner* (*Blade Runner*, 1982), regia R. Scott, Warner Bros, imposto dalla produzione, fortunatamente sostituito nell'edizione *Blade Runner: director's cut* del 1992 da un finale più coerente con le linee di sviluppo del film.

⁹⁰ M. Lusito, *L'autore personaggio*, Book on The Beach 2013, disponibile all'indirizzo <http://www.hgnews.it/articoli/read/id/2824/Hg-vi-racconta-i-tipi-di-un-estate.html>.

essere chiaramente destinato ad un pubblico giovane,⁹¹ come ci mostra in modo palese la copertina dai colori neon con chitarra e rivoltella in primo piano; un pubblico di questo tipo possiede, in linea di massima, sufficiente elasticità mentale per migrare da un genere all'altro senza rimanere sconcertato dalla natura "ibrida" del romanzo.

Facendo un confronto con l'arte videoludica che si rivolge ad un target simile, se la mancata appartenenza ad un genere specifico fosse così determinante non si spiegherebbe l'entusiasmo con cui il giovane pubblico ha accolto giochi di nuova generazione del tipo *sandbox*. Tali giochi concedono al giocatore di esplorare il mondo virtuale e di modificarlo, permettendo in ultimo di ridefinire gli obiettivi, nonché il senso della storia senza calcare binari prestabiliti. I giochi *sandbox* per comodità possono essere fatti rientrare in diverse categorie in base alla giocabilità, ma nella realtà dei fatti non appartengono ad un genere predeterminato, costituendone invece una parte.

Tutto questo per dire che i giovani lettori, come i giovani giocatori, sono attratti dallo sforzo cognitivo, non tentano di eluderlo. E sono affascinati da trame complesse, dalla contaminazione di generi diversi, in cui vi sono elementi che non vengono spiegati del tutto e i cui finali possibilmente lasciano dei punti in sospeso, sui quali interrogarsi in futuro.

Pertanto, se proprio dobbiamo cercare un punto debole in *Revolver* - perché fare critica significa anche questo - tale punto potrebbe rappresentato proprio dal lieto fine in cui ogni tensione viene irrimediabilmente sciolta, ogni nodo allentato, ogni personaggio felicemente accoppiato.

Abbiamo già ribadito più volte come Malabaila, in coerenza con il resto del romanzo, voglia estendere il gioco dei cliché anche al finale. Tuttavia, ammesso che il lettore riesca a cogliere da subito il gioco sotteso, proseguirà la lettura chiedendosi dove tale gioco andrà a parare, sviluppando una naturale aspettativa nei confronti del finale. Il rischio di rimanere un po' insoddisfatti da un epilogo esplicativo rispetto alla storia narrata, ma parzialmente oscuro rispetto agli intenti dell'autore si profila dietro l'angolo.

Con ciò intendo dire che non c'è nulla di male nell'introdurre un gioco letterario in un

⁹¹ La gioventù è condizione più mentale che fisica: a vent'anni si può essere più vecchi che mai.

romanzo; ma se non vengono esplicitate le ragioni il gioco rischia di apparire fine a se stesso, col pericolo di disattendere le aspettative del lettore.

Il confronto con le aspettative si fa delicato soprattutto nel finale, in cui il lettore di oggi - a differenza di quello di ieri che forse si accontentava di una spiegazione plausibile - desidera, più o meno inconsciamente, che nel romanzo rimanga qualcosa di insoluto, qualcosa su cui interrogarsi una volta riposto il libro. Il dubbio che la seconda parte del romanzo sia frutto di un sogno guidato non è, a mio avviso, sufficientemente perturbante per muovere nel lettore un interrogativo di tale portata. Né tantomeno lo è la dichiarazione conclusiva di *Revolver*, con la quale Andrea mette la parola fine all'intrusione di Damon Kidd nella sua vita:

«Ma in fondo chisseneffrega: ora tutto questo fa parte del passato. *O almeno voglio crederlo.*»⁹²

3.10 L'arte del sognare

Perplessità sul finale a parte, mi ritengo ampiamente soddisfatta della lettura: *Revolver* è scritto molto bene e si legge d'un fiato; Andrea in particolare, con le sue ossessioni di scrittore, è un personaggio che buca la carta per la sottile ironia e la naturale simpatia in grado di ispirare.

Inoltre, il motivo del sogno lucido, che compare trasversalmente nel romanzo, si carica di numerose suggestioni nel momento in cui lo poniamo in connessione, ad esempio, con la personale esperienza di iniziazione allo sciamanesimo di Carlos Castaneda.⁹³ Nella prefazione a *L'arte di sognare* lo scrittore peruviano asserì che:

Con il sognare possiamo percepire nuovi mondi che siamo certo in grado di descrivere, mentre non riusciamo a descrivere quello che ce li fa percepire. E pure sentiamo come il sognare ci spalanchi quegli altri regni.⁹⁴

Castaneda s'impegnò ad apprendere le tecniche per imparare a controllare i sogni al fine di allargare il proprio orizzonte percettivo: siamo nell'ambito d'azione del sogno lucido.

Un sogno si definisce lucido quando il sognatore, consapevole di trovarsi su un piano di realtà differente, è in grado di interagire consapevolmente con gli eventi e di modificarli. È il sognatore a dettare le regole del gioco; egli è padrone del mondo di

⁹² A. Malabaila, *Revolver*, cit., p. 129. Il corsivo è mio.

⁹³ A dispetto della fortuna letteraria, i dodici romanzi di Castaneda che descrivono il suo percorso cognitivo sono invisibili a buona parte dei critici e degli antropologi.

⁹⁴ C. Castaneda, *L'arte di sognare*, Rizzoli, Milano 1993, p. 7.

finzione che va a creare, un po' come lo scrittore. Tuttavia, come lo scrittore può perdere ad un certo punto il controllo sulla storia e sui personaggi, allo stesso modo il sognatore può ritrovarsi a subire le situazioni oniriche anziché crearle (che è quanto comunemente accade nel sogno comune).

Il sogno lucido, come anche la scrittura creativa, affina l'inventiva di chi vi si cimenta; ma l'analogia più curiosa tra le due attività, come dimostra lo stesso *Revolver*, sta certamente nella loro potenzialità riparativa.

Questa facoltà del sogno lucido, ancora parzialmente sconosciuta, venne indagata anche da Alejandro Jodorowsky nell'ambito della controversa ma stimolante arte psicomagica:

«[...]il sogno lucido mi ha insegnato a confrontarmi con il mostro. Si può fuggire finché non ci si sente sufficientemente forti per affrontarlo; ma arriva il momento in cui bisogna guardarlo negli occhi.»⁹⁵

Liberarsi da ossessioni e paure ed incontrare nuove soluzioni; queste le principali applicazioni pratiche del sogno lucido, un modo come un altro per sviluppare nuovi punti di vista e sperimentare azioni alternative, alcune volte risolutive.

Tornando al nostro romanzo, ecco allora che il sogno lucido si profila per lo scrittore come lo strumento ideale per liberarsi di un'ossessione, di una storia che oramai calza troppo stretta. Nulla di meglio allora per Andrea che introdurre il sogno lucido direttamente nella scrittura di *Revolver*, facendo leva sulle reciproche riflessioni e rifrazioni tra sogno e scrittura creativa.

⁹⁵ A. Jodorowsky, *Psicomagia. Una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Feltrinelli Editore, Roma 2009, p. 52. La psicomagia, intesa come arte curativa, crede nel potere terapeutico di atti simbolici e metaforici e viene pertanto snobbata dalla medicina tradizionale.

4. La struttura narrativa

4.1 Il tempo della storia e il tempo della narrazione

Ad eccezione del primo capitolo introduttivo, la narrazione è tutta al presente: il narratore ci mostra gli avvenimenti a mano a mano che essi si svolgono, senza manipolazioni, giacché il tempo della storia coincide con quello della narrazione.

Gli eventi dunque vengono narrati in ordine cronologico; analepsi e prolessi non sono frequenti nel romanzo e non sono fondamentali per lo sviluppo della storia, salvo alcune eccezioni.

Incontriamo, ad esempio, qualche sporadico flashback in cui Andrea rievoca momenti del proprio passato con Carlotta:

«Ma!» Mi dà uno schiaffo scherzoso. «Però eri stato così tenero...»
Tenero. Finisce sempre che qualcuno mi dà del tenero. Eppure quella volta avevo cercato di fare il duro, di simulare sicurezza [...] ⁹⁶

E una fugace anticipazione sul futuro dei Revolver:

Là dove osano le pecore, dove il Galles è più verde e sembra lo scenario della pubblicità della valle degli orti, [...] proprio là sarebbero presto tornati per incidere i nuovi pezzi, [...]. Anche se nessuno ci avrebbe scommesso un centesimo, ne sarebbe uscito un altro successo planetario. ⁹⁷

Nella seconda parte del romanzo, con la fusione di L1 e L2, Andrea si cala pienamente nei panni del personaggio, mantenendo il ruolo di narratore; in alcuni punti, però, ci rammenta la sua onniscienza, comportandosi similmente ad un narratore esterno. Andrea descrive infatti le mosse di Carlotta come se stesse vedendo il “film” di *Revolver* con i propri occhi:

⁹⁶ A. Malabaila, *Revolver*, cit., pp. 26 - 27.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 121-122.

I ragazzi, al contrario, spesso la lasciano passare [Carlotta, la ragazza di Andrea] limitandosi ad accompagnarla con lo sguardo – meno male che in quel momento sono da tutt'altra parte e queste cose le verrò a sapere solo più avanti [...]⁹⁸

Anche riguardo a Damon, lo scrittore pronuncia una frase da “spettatore al cinema”:

Non sapessi che non finirà così, potrei pensare che adesso [Damon Kidd] si ucciderà con un'overdose letale o una schioppettata di fucile.⁹⁹

Nel primo esempio, Andrea passa dal ruolo di personaggio a quello di narratore dallo sguardo disincarnato: osserva gli eventi dall'esterno rallegrandosi del fatto che il suo personaggio sia altrove, all'oscuro della piega che hanno preso gli avvenimenti. Analogamente nel secondo esempio Andrea, anticipando un elemento importante, cioè che Damon non morirà ora, ricorda al lettore d'essere l'unico a sapere come si svolgeranno i fatti. Ma riprenderemo questo punto più avanti.

4.2 Scene, sommari, pause

In *Revolver*, abbiamo detto, le scene prevalgono decisamente sui sommari, come del resto accade in buona parte della narrativa moderna. Infatti i dialoghi, molto frequenti, vengono riportati in forma diretta e il livello di dettaglio della narrazione è sufficientemente elevato per affermare che l'autore cerca di mostrarci l'azione più che semplicemente di raccontarcela:

Carlotta si sente come nel più classico degli incubi, quando hai la sensazione di essere incollato al pavimento e devi fare uno sforzo immane per riuscire a muoverti. Ma per fortuna più retrocede e meno la folla è fitta. Finalmente intravede l'uscita. Tra poco sarà fuori e il resto dovrò farlo io, ancora un piccolo sforzo, su...
Ma sente una mano che le tocca la spalla.
Senza fermarsi, volta la testa e vede che è Damon. Le gambe le si ghiacciano e la testa diventa un vortice che le dà le vertigini.
«Sally» dice lui, indeciso se abbracciarla o no.[...]

Come si può notare dall'esempio, il tempo della narrazione tende ad avvicinarsi massimamente a quello dell'azione reale.

Le parti del testo che introducono digressioni e riflessioni nell'esposizione dei fatti, vale a dire le pause, sono piuttosto frequenti all'interno del romanzo. Malabaila interrompe

⁹⁸ *Ivi*, p. 102.

⁹⁹ *Ivi*, p. 76. Il corsivo è mio.

spesso la narrazione degli eventi per soffermarsi, ad esempio, su un certo modo di porsi di Carlotta:

«Sì?» mi dice la sua voce. Da quel semplice monosillabo di solito riesco a capire di che umore è. Se mi fa la vocina da bambina, è contenta. Se mi fa la voce bassa, è in ritardo. Se mi fa la voce bassissima, è triste o ha mal di gola. Se non risponde proprio, è incazzata. Questa volta, però, non lo capisco.¹⁰⁰

Ad ogni modo in *Revolver* le pause preferiscono indugiare sul carattere dei personaggi, anziché sui dettagli dei luoghi; questo perché Andrea, nonostante sia uno scrittore, osserva poco l'ambiente che lo circonda, come gli fa notare ironicamente Carlotta, che da appassionata di disegno è invece molto più attenta ai particolari.

E sarà proprio la carenza di dettagli nell'ambientazione a dare a Carlotta l'ennesima conferma di trovarsi all'interno di un sogno lucido di Andrea:

Inoltre i suoi sogni [di Carlotta] hanno sfondi più dettagliati, proprio come quelli che disegnerebbe lei. Mentre qui sembra esserci solo l'essenziale [...]. Ma forse, se è comunque un sogno, vale la pena di provare a controllarlo. Si guarda le mani, poi guarda l'orologio e si accorge che è fermo.¹⁰¹

L'inserimento di pause è spesso finalizzato ad aumentare il coinvolgimento emotivo del lettore in scene cruciali della narrazione, come quella del concerto:

Carlotta resiste alla tentazione di legarsi i capelli – Sally non lo farebbe – e prosegue con caparbia. [...] Le scorrono davanti agli occhi le immagini più intense della nostra storia, mescolate a caso. [...]¹⁰²

Mentre Carlotta si fa largo tra la folla, con lo scopo di impedire a Damon Kidd di suicidarsi sul palco, ripercorre con la memoria i momenti più importanti della relazione con Andrea. La tensione emotiva cresce; i pensieri di Carlotta, che forse altrove non avrebbero attirato a tal punto l'attenzione del lettore, diventano densi di significato.

La lettura procede spedita, senza interruzioni, mossa dall'apprensione per la sorte di Damon.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 58.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 113-114. Guardarsi le mani e controllare l'orologio sono comuni test utilizzati dall'onironauta per distinguere il sogno dalla realtà.

¹⁰² *Ivi*, p. 102.

4.3 Personaggi maschili vs personaggi femminili

Andrea – protagonista, nonché narratore - presenta se stesso senza intermediari, dandoci sin dal primo capitolo informazioni su di sé e sulla propria carriera di scrittore.

Al contrario, la personalità di tutte le altre figure emerge trasversalmente dal modo di agire, di parlare, dalle loro riflessioni. Spesso, tuttavia, Andrea fornisce ulteriori dettagli finalizzati a darci un quadro più completo della carattere dei personaggi, come nel caso di Carlotta o di Tommy e Mandy alla cui presentazione, come già detto, egli dedica un intero capitolo.

Possiamo individuare una linea comune nello sviluppo dei personaggi, distinguendo tra figure maschili e figure femminili:

PERSONAGGI MASCHILI

Fisicità comune
Problematici, irrisolti o insicuri
Sognatori di gloria

PERSONAGGI FEMMINILI

Fisionomia angelicata, da ninfa
Risolute, sicure o sfrontate
Concrete nelle loro ambizioni

Massima importanza viene senz'altro attribuita alle caratteristiche psicologiche e culturali dei personaggi.

Delle proprie caratteristiche fisiche invece Andrea dice poco o nulla, se non che non presta grande attenzione al suo aspetto, vestendosi come capita;¹⁰³ di Damon conosciamo i riccioli arruffati e i lineamenti irregolari;¹⁰⁴ di Tommy che non ha l'aspetto di un ragazzo da copertina, pur avendo un proprio stile.¹⁰⁵

Malabaila si sofferma più a lungo a descrivere i personaggi femminili, le cui fisionomie si fondono e confondono: le protagoniste sono tutte ugualmente bionde, carine e snelle, forse per sottolineare la provenienza da una stessa matrice immaginativa.

Andrea ci parla di sé come giovane scrittore e ragazzo innamorato; non fa mistero della propria ambizione che di riflesso vive anche in Tommy: scrivere qualcosa di importante, di definitivo, che lasci il segno. Apprendiamo, inoltre, qualcosa circa il suo lasciarsi travolgere dalle emozioni, quando Andrea rievoca gli inizi della propria storia con Carlotta;¹⁰⁶ sorridiamo del suo senso dell'umorismo quando ipotizza che la stessa

¹⁰³ Cfr. p. 23.

¹⁰⁴ Cfr. p. 16.

¹⁰⁵ Cfr. p. 46.

¹⁰⁶ Cfr. pp. 26-27.

ragazza possa essere radioattiva perché nata nel 1986.¹⁰⁷

Damon è problematico, ma Andrea non è da meno dal momento in cui ha permesso alla realtà del romanzo di invadere la propria.

Anche relativamente alla posizione economica e sociale le indicazioni sparse nel romanzo sono finalizzate a mettere in luce, ad esempio, le analogie tra Andrea e Damon: lo scrittore si è tolto «qualche sfizio» ma «i troppi soldi e le troppe lodi» e la partecipazione a «feste esclusive»¹⁰⁸ hanno determinato in lui un arresto creativo ed esistenziale. Su scala più ampia e in modo del tutto analogo Damon è ricco e famoso, in virtù della posizione di frontman di una band di fama internazionale, ma il successo arrivato troppo rapidamente l'ha bloccato rispetto ai suoi reali desideri, prosciugando la sua vena creativa.

4.4 Il narratore e il punto di vista

Riepilogando, per quanto riguarda la questione del narratore:

PRIMA PARTE DEL ROMANZO:

L1 → Narratore interno (Andrea), protagonista dei fatti raccontati in prima persona.

L2 → Narratore esterno, i fatti sono raccontati in terza persona da Andrea, autore di R2.

SECONDA PARTE DEL ROMANZO:

CAP. I: Narratore interno

CAP. II: Narratore esterno

CAP. III: Narratore interno

Dal quarto capitolo della seconda parte le cose si complicano perché non siamo sempre in grado di distinguere chiaramente quanto Andrea parla in funzione di narratore e quando in funzione di personaggio.

Anche per quanto riguarda la questione del punto di vista è necessario fare delle distinzioni. Nella prima parte del romanzo, infatti, osserviamo che:

L1 → Focalizzazione interna: Andrea racconta i fatti in base a ciò che gli è noto.

L2 → Focalizzazione zero: Andrea è narratore onnisciente.

Andrea in L1 non legge nella mente di Carlotta: si limita a descriverci, dal proprio punto di vista, ciò che la ragazza sta pensando o provando.

¹⁰⁷ Cfr. p. 36.

In L2 invece Andrea conosce i pensieri e le sensazioni di tutti i personaggi.

Ne deriva che per la prima parte del romanzo e fino al terzo capitolo della seconda parte:

Narratore interno → Focalizzazione interna
Narratore esterno → Focalizzazione zero

Successivamente, con la piena fusione dei due livelli di narrazione, si alternano continuamente focalizzazione interna e focalizzazione zero a seconda che a parlare sia il narratore onnisciente o l'Andrea che vive la storia come personaggio. Tuttavia, poiché la letteratura non è matematica, Malabaila si riserva il divertimento di contravvenire giocosamente alla "regola": in alcuni casi infatti Andrea - personaggio ha un grado di conoscenza delle cose simile a quello del narratore esterno onnisciente.

Quando, verso la fine del romanzo, Andrea consegna a Tommy il cd-rom con il materiale sui Revolver affinché questi possa scrivere la Biografia Definitiva, infatti:

[Tommy] «Dovrò aggiungere anche il racconto di questa notte...»
[Andrea] «*Se guardi bene, forse c'è già*» gli strizzo l'occhio.¹⁰⁹

Qui Andrea - personaggio sa di aver già scritto il finale della storia che sta ancora vivendo.

4.5 Le tecniche del discorso e lo stile

La narrazione fa largo uso di dialoghi, per cui molto spesso viene utilizzato il discorso diretto con verbi dichiarativi:

«Un attimo! Non ti ho detto tutto!» ho esclamato.
«Cosa c'è ancora?» ha sbuffato Sally.¹¹⁰

Altrettanto frequentemente il dichiarativo viene omesso, per ottenere un effetto di maggior immediatezza:

«Damon è davvero disperato. Ho buone ragioni per credere che stasera salirà sul palco per l'ultima volta...»
«Te lo ripeto: non mi interessa se i Revolver si sciogliono. Del resto ogni giorno c'è qualcuno che dice...»
«Si ucciderà, su quel palco.»¹¹¹

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 121. Il corsivo è mio.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 82.

¹¹¹ *Ibidem*.

Il narratore alterna al discorso diretto il discorso indiretto libero, anziché un semplice discorso indiretto, con lo scopo di far guadagnare alla narrazione ulteriore freschezza. L'indiretto libero infatti, pur servendosi della terza persona, ci permette di udire l'eco della voce del personaggio. Grazie all'intermediazione del narratore, inoltre, il discorso indiretto libero ci consente di cogliere alcuni aspetti caratteriali e psicologici che non avrebbero avuto modo di emergere pienamente attraverso il discorso diretto.

Un esempio ci è offerto dal brano in cui Andrea descrive i pensieri di Connor O'Leary, manager dei Revolver, un fiero irlandese tutto d'un pezzo:

Damon non gli è mai stato simpatico. Se non fosse stato il leader della migliore band del pianeta (con tutto quello che ne consegue), con un pazzo del genere non avrebbe voluto nemmeno scambiare due chiacchiere davanti a una Guinness.

Andrea segue il pensiero di Connor per filo e per segno: infatti non parla di birra ma di Guinness¹¹² che, nell'immaginario comune, connota un irlandese più di ogni altra cosa.

Ma lasciamo proseguire Connor nella sua invettiva:

Ma ora che i Revolver sono a un passo dal baratro, è inutile continuare a prestare il fianco ai suoi capricci. Fosse l'ultima cosa che farà – con i Revolver, non in generale: Connor non è poi un tipo così drastico – prenderà il signorino per la collottola e lo trascinerà su quel maledetto palco. Anche a costo di prenderlo a pedate nel sedere, come ha fatto tante volte suo padre con lui e come avrebbe dovuto fare anche il padre di Damon (sempre che ne abbia avuto uno).¹¹³

Andrea, narratore onnisciente, ha dato prova di conoscere per filo e per segno la vita di Damon e certamente saprebbe dirci se questi ha avuto un padre o meno: anche nella espressione tra parentesi è sempre Connor a parlare. Il commento contenuto nell'inciso, chiaramente di Andrea, fa sì che possiamo interpretare correttamente il senso dell'affermazione del personaggio.

Per quanto riguarda più nello specifico lo stile, *Revolver* adotta un linguaggio semplice, ma curato nei dettagli, per nulla approssimativo. Non ci sono elementi dialettali o di altre lingue e la sintassi non presenta particolarità; è evidente tuttavia lo sforzo di adeguare lo stile al carattere dei personaggi, specie nei dialoghi. Ad esempio, una dichiarazione esemplare dell'indole ribelle di Damon:

¹¹² Famosissima birra scura prodotta a Dublino.

¹¹³ A. Malabaila, *Revolver*, cit., pp. 83-84.

«Non staremo a ripetervi quello che sentite ogni giorno. Non c'erano strade intasate, aerei in ritardo, rapimenti da parte di alieni. Siamo arrivati tardi semplicemente perché non ce ne fregava un cazzo di arrivare prima»¹¹⁴

O dell'ostinazione di Carlotta, condita da sapiente ironia:

«[Carlotta] E poi avrò tanti difetti, ma non ho le gambe così storte. A quella passa un elefante di lato con tutta la proboscide srotolata. [...]»¹¹⁵

D'altra parte frasi semplici, dialoghi dal ritmo serrato e mancato utilizzo del tempo futuro si sposano perfettamente con quel rock per le masse che abbiamo detto essere parte integrante del tessuto connettivo del romanzo; di conseguenza possiamo affermare che lo stile è, senza alcun dubbio, massimamente coerente con gli argomenti trattati.

L'utilizzo del presente permette di rendere conto del grado di coinvolgimento di Andrea all'interno delle vicende narrate, nonché di preservare intatta la freschezza dei fatti e mantenere viva l'attenzione del lettore. Inoltre, se il rock fosse un tempo verbale sarebbe senz'altro coniugato al presente; e poiché il rock è colonna portante (e sonora) del romanzo esso non potrà che utilizzare il presente per la maggior parte del tempo possibile.

E così termina la trattazione su *Revolver*. Per motivi contingenti, perché in realtà molto ci sarebbe ancora da dire. Un romanzo d'altro canto, una volta congedato l'autore che l'ha messo al mondo, continua la sua narrazione nella mente di coloro che lo leggono e che lo leggeranno, acquisendo sempre nuovi significati.

Un romanzo non è mai realmente finito fintanto che ci sarà qualcuno disposto a leggerlo e a interpretarlo; attenzione, quindi, perché la prossima volta potrebbe essere il turno di *Revolver*, il film.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 68-69.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 90.

Bibliografia

Testi citati:

- Francesco Casetti e Federico Di Chio (1990), *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- Carlos Castaneda, *L'arte di sognare*, Rizzoli, Milano 1993.
- Alessandro Cinquegrani, *Letteratura e Cinema* (2009), Editrice La Scuola, Brescia 2009.
- Mauro Covacich, "Pentalogia delle Stelle":
A perdiffiato (2003), Mondadori, Milano 2003.
Fiona (2005), Einaudi, Torino 2005.
Prima di sparire (2008), Einaudi, Torino 2008.
L'umiliazione delle stelle (2009), Fondazione Claudio Buziol, Venezia 2009, videoinstallazione.
A nome tuo (2011) Einaudi, Torino 2011.
- Stefano Ferrari, *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma 1994.
- Alejandro Jodorowsky *Psicomagia. Una terapia panica. Conversazioni con Gilles Farcet*, Feltrinelli Editore, Roma 2009
- Andrea Malabaila, *Bambole cattive a Green Park*, Marsilio, Venezia 2003.
- Andrea Malabaila (2011), *Torino è un riccio*, Historica Edizioni, Forlì 2013.
- Andrea Malabaila (2013), *Revolver*, Booksalad Edizioni, Arezzo 2013.
- Wu Ming (2009) *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009.
- Angelo Moscarillo (1996), *Come si gira un film : vedere e far vedere con il cinema* , Editori Riuniti, Roma 1996.
- Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (Introduction à la littérature fantastique, 1970), Garzanti, Milano 1977.

Film citati:

- Il ladro di Orchidee* (Adaptation., 2002), regia Spike Jonze, Columbia Pictures, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.
- Blade Runner, montaggio originale di Ridley Scott* (Blade Runner: the director's cut, 1992), Warner Bros, Warner Home Video, 2006.
- Clerks – Commessi* (Clerks, 1994), regia Kevin Smith, Miramax Films, Eagle Pictures, 2011.

eXistenZ, (eXistenZ, 1999), regia David Cronenberg, Canada 1999, Cecchi Gori Home Video, 2000.

Il favoloso mondo di Amélie (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 2001), regia Jean-Pierre Jeunet, Twentieth Century Fox. Qmedia, 2004.

Inception (Inception, 2010), regia Christopher Nolan, Warner Bros Pictures, Warner Home Video, 2011.

Matrix (The Matrix, 1999), regia Lana e Andy Wachowski, Warner Bros Pictures, Warner Home Video, 1999.

Nirvana (Nirvana, 1997), regia Gabriele. Salvatores, Cecchi Gori/Colorado Groups, Cecchi Gori Editoria Elettronica, 2000.

Pulp Fiction, (Pulp Fiction, 1994), regia Quentin Tarantino, Miramax Films, Cecchi Gori Editoria Elettronica, 2002.

Shutter Island (Shutter Island, 2010), regia Martin Scorsese, Paramount Pictures, Medusa Video, 2010.

Dischi e brani musicali citati:

The Beatles, *Revolver*, Parlophone, 1966.

The Beatles, "Happyness Is a Warm Gun", *The Beatles* (White Album), Apple Records, 1968.

Led Zeppelin, *Led Zeppelin IV*, Atlantic Records, 1971.

Nirvana, "Come as You Are", *Nevermind*, Geffen Records, 1991.

Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, Capitol Records, 1973.

The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico* (Banana Album), Verve Records, 1967.

Sitografia:

Andrea Malabaila
www.andreamalabaila.it [02/4/2014]

Booksalad Anghiari
www.booksalad.it, [02/4/2014]
<http://i77385.wix.com/booksalad>

Mimmo Lusito, *L'autore personaggio*, Book on The Beach 2013
www.hgnews.it [2/4/2014]
<http://www.hgnews.it/articoli/read/id/2824/Hg-vi-racconta-i-tipi-di-un-estate.html>

Claudio Morandini, *Conversazione con Andrea Malabaila*
www.letteratitudinenews.wordpress.com, [2/4/2014]
<http://letteratitudinenews.wordpress.com/2014/01/08/revolver-di-andrea-malabaila/>

Aristotele, *Poetica*, par. 7 *Il racconto*
www.filosofico.net, [10/5/2014]
<http://www.filosofico.net/poeticaristotele.htm>

La struttura della fiaba secondo Propp – Prontuario
www.labirintoermetico.com, [10/5/2014]
http://www.labirintoermetico.com/03Fiabe/La_struttura_della_Fiaba_secondo_Propp_prontuario.pdf

Dizionario Latino, a cura di Enrico Olivetti
www.dizionario-latino.com [15/5/2014]

Sogno lucido
www.sognolucido.it, [15/5/2014]

Rocker in tribunale. Ecco le faide epocali
www.ilmanifesto.info,[07/06/2014]
<http://ilmanifesto.it/rocker-in-tribunale-ecco-le-faide-epocali/>

A Brief History of the 27 club
www.rollingstones.com ,[07/06/2014]
<http://www.rollingstone.com/music/pictures/a-brief-history-of-the-27-club-20131112>

The Velvet Underground, *The Velvet Underground & Nico*
www.ondarock.it [15/5/2014]
http://www.ondarock.it/pietremiliari/velvetunderground_velvet.htm

Velvet Underground and Nico, la copertina
www. Engrammi.blogspot.it [15/5/2014]
<http://engrammi.blogspot.it/2010/02/velvet-underground-and-nico-la.html>

Sommario

Introduzione	3
1. I livelli della narrazione	4
1.1 Una premessa indispensabile	4
1.2 Letteratura, cinema, romanzo visivo	5
1.3 L'incipit di <i>Revolver</i>	6
2. Primi passi	8
2.1 Una scena filmica	8
2.2 Autofiction	9
2.3 I luoghi di <i>Revolver</i>	10
2.4. Giocare con i cliché	12
2.4.1 Cliché attorno all'ambiente della musica	12
2.4.2 Personaggi stereotipati	13
2.4.3 Cliché letterari	14
2.4.4 Il cliché come scelta dell'autore	15
2.5 Il film di <i>Revolver</i>	15
2.6 Per un'analisi alternativa: il paradigma di Syd Field	17
Paradigma di Syd Field applicato a <i>Revolver</i>	20
3. Dentro il romanzo	21
3.1 La situazione iniziale	21
3.2 I personaggi principali e le coordinate spazio-temporali.....	22
3.3 Il narratore onnisciente e la pedina da gioco	23
3.4 L'obiettivo dell'eroe e l'aiutante magico	24
3.5 Le peripezie affrontate da Damon	25
3.6 Le peripezie affrontate dalla coppia Andrea - Carlotta	27
3.7 A volte ritornano.....	27

3.8 Il lieto fine come riparazione	28
3.9 Contro l'happy end (un parere personale).....	29
3.10 L'arte del sognare	31
4. La struttura narrativa	33
4.1 Il tempo della storia e il tempo della narrazione.....	33
4.2 Scene, sommari, pause	34
4.3 Personaggi maschili vs personaggi femminili	36
4.4 Il narratore e il punto di vista.....	37
4.5 Le tecniche del discorso e lo stile.....	38
Bibliografia.....	41