

Marianna Villa- Università degli Studi di Milano.

**TRA «POSTMODERNO» E «IPERMODERNO».  
*HOTEL A ZERO STELLE* (2011) DI TOMMASO PINCIO**

**Un'autofinzionalità *sui generis***

Dopo aver cercato di riappropriarsi del presente attraverso l'arma dell'immaginazione, in un progetto letterario caratterizzato dal inverosimile e dall'improbabile (*M, Lo spazio sfinito, Un amore dell'altro mondo, La ragazza che non era lei e Cinacittà*), anche Tommaso Pincio si cimenta nella narrativa in prima persona con *Hotel a zero stelle* del 2011. Tutto farebbe prefigurare i meccanismi della narrativa autofinzionale<sup>1</sup> (autobiografia di fatti non accaduti), a partire dal sottotitolo (*Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*) che consente la sovrapposizione dell'io narrante con l'autore Pincio perché entrambi sono scrittori e amano i viaggi, nonché dalla frase d'esordio che fa leva sulla simpatia dell'io narrante verso gli hotel («Ho un debole per gli alberghi. Mi piace tutto di quei luoghi»<sup>2</sup>), prima di accorgersi che si tratta di altro.

Anche lo schema del viaggio, largamente praticato negli ultimi decenni dalla scrittura autofinzionale con proficuità sia quantitativa che qualitativa, viene recuperato ma in una direzione nuova, perché moltiplicato e reso iper-trofico, all'insegna della contraddittorietà. L'hotel a zero stelle rappresenta una *non-meta*, un luogo da cui normalmente la gente fugge e che al contrario viene ricercato e amato dall'io narrante, il quale, sentendosi estraneo ed esiliato da se stesso, vuole la solitudine e una posizione marginale che solo un hotel fuori dal circuito turistico può offrirgli. Il non-luogo per eccellenza della contemporaneità, l'hotel, diventa allora il corrispettivo di un io che si sente fuori posto in ogni contesto, ma, solo qui, qui a suo agio. Inoltre l'hotel è un surrogato della casa, vuole riprodurre il calore domestico, ma presuppone una permanenza temporanea, una condizione di precarietà, di evasione e fuga dalla vita quotidiana. Recita l'io narrante quasi al termine del viaggio: «forse all'origine della mia passione per i luoghi sospesi, transitori, precari [...] c'è proprio l'insopprimibile sensazione di essere di troppo, di non meritare lo spazio che si occupa, la vita che si vive».<sup>3</sup>

L'hotel viene collocato in uno spazio *altro*, esotico: il Medio oriente. L'esattezza geografica, Tel Aviv, con l'indicazione del quartiere («ai margini di Shenkin, la strada migliore della città»<sup>4</sup>) determina però una sospensione temporale: fissato nei ricordi dell'io, che in maniera meticolosa ne descrive i disagi, dal portiere scorbutico, all'assenza di qualsiasi comfort, alla sporcizia...etc. L'albergo finisce per essere una proiezione del soggetto, perché, dietro esplicita ammissione: «oggi forse non esiste più»<sup>5</sup>, quindi nessuno può controllare quanto l'io afferma. Ed inoltre non ha nemmeno un nome per defezione della memoria, che pure in altri casi è meticolosa (i particolari che lo rendono un luogo disagiato sono invece ben ricordati dal narratore e costituiscono l'essenza

---

<sup>1</sup> Il termine, come è noto, ricorre per la prima volta in Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris 1977, se il romanzo non ha avuto fortuna, almeno in Italia, la concezione doubrovskiana sull'*autofiction* è stata ripresa dalla teoria letteraria recente, che ne ha sottolineato lo statuto ambiguo, a metà fra autobiografia e romanzo, tale da porre il lettore nella duplice possibilità di leggere il testo come una finzione e, insieme, un documento autentico. Sono molti gli autori italiani contemporanei che si sono cimentati nell'*autofiction* nell'ultimo ventennio, da Albinati a Bregola, a Busi, per continuare con Lodoli, Mari, Scarpa, Siti e Trevi. Nota però Simonetti che il proliferare di questi romanzi ha sortito effetti controversi: in molti libri si tende ad un soggettivismo e solipsismo esasperati, senza alcuna conoscenza ulteriore, senza alcuna verità, insomma trasporre dati reali sulle pagine non è sinonimo di riuscita di un'opera d'arte se «l'effetto di realtà non è al servizio di nessuna struttura», cfr. Gianluigi Simonetti, *Sul romanzo italiano di oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, «Contemporanea», 4, 2006, p. 62.

<sup>2</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Laterza, Bari 2011, p. 3.

<sup>3</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 177.

<sup>4</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 24.

<sup>5</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 24.

dell'hotel) o forse perché è il nome che *non importa*: «non ricordo nemmeno come si chiamasse. Ma non mi sorprenderebbe che non l'avesse affatto, un nome»<sup>6</sup>. È insomma un *hotel a zero stelle* per antonomasia: come afferma il portiere scotese: le uniche stelle sono quelle del cielo, che si possono vedere dal tetto dell'edificio dopo il quarto piano, *fuori* dall'hotel. Questo non-luogo diventa quindi una costruzione simbolica alla maniera postmoderna, costituita da quattro piani «perché così vuole il mito della conquista di sé, articolato, come è noto, in quattro fasi»<sup>7</sup>: dallo smarrimento iniziale, si passa attraverso un inferno, un purgatorio e un paradiso alla ricerca di un senso del vivere. Gli ospiti ideali sono infatti i vagabondi dell'anima, «coloro che ancora gironzolano alla ricerca di sé»<sup>8</sup>, e il narratore si considera tale.

Dentro lo schema del viaggio di formazione, di dantesca memoria, spazio e tempo finiscono per sovrapporsi ed annullarsi: proseguendo linearmente in tre stanze per piano, nella sequenza rigorosa 101, 102, 103, 201, 202... etc. si incontrano ospiti illustri dell'hotel con continui scarti cronologici e temporali. I viaggi si moltiplicano *dentro* le biografie degli altri (preferite appunto alle opere letterarie, presenti solo di scorcio): fisicamente chiuso entro le stanze strette dell'hotel asfittico, l'io narrante, alla ricerca di sé, viaggia *nelle* vite degli altri, incontrando nelle varie stanze gli autori che sono alla base della propria formazione di scrittore, come Dante nella *Commedia* va oltre lo spazio angusto dei gironi infernali e oltre un percorso ascensionale già prestabilito attraverso gli incontri con l'altro e la narrazione di esperienze di vita. E il predominio di scrittori americani denuncia il gusto dell'autore Pincio, profondo conoscitore di quella letteratura, saggista e traduttore.

L'edificio strutturale di Pincio, però, finisce per sfaldarsi, per la presenza di una premessa generale, una premessa ad ogni piano ed un epilogo in forma di epitaffio che complicano la struttura e la rendono circolare (dalla «*breve* cronistoria», ovvero la premessa generale, si arriva al «*breve* epilogo in forma di epitaffio»), mentre di fatto gli autori incontrati sono molti di più dei dodici attesi: nel capitolo dedicato a un autore non è raro che si parli di un altro, da biografia germoglia biografia, anche di artisti, e affiora tra le righe quella dell'io narrante senza alcuna soluzione di continuità. Si ritrovano così, mescolati alla rinfusa, perché Pincio non vuole creare un canone né fare critica letteraria, adottando appunto una progressione numerica neutra (quella delle dodici stanze): Parise, Greene, Kerouac, Fitzgerald, Simenon, Wallace, Dick, Landolfi, Melville, Pasolini, Marquez, Orwell, Borroughs, Kafka. Ecco allora che l'esito del percorso di Dante, un'ascesa fino all'assoluto, alla ricerca del senso delle cose e di sé, non è più possibile nel mondo moderno, dove l'io, «dislocato», oscilla tra fallimento e sopravvivenza, «senza ambire ad alcuna salvezza»<sup>9</sup>.

L'ideale autobiografia del proprio sé scrittore è continuamente minata dalla maschera dell'impostura, che rappresenta il presente, da cui squarci del passato riaffiorano dietro le vite degli altri, mentre l'ultimo capitolo, in forma di epitaffio, costituisce un'apertura sul futuro. I tre piani temporali fondanti la *Commedia* risultano ora mescolati, schiacciati sul privato e continuamente minati dalla menzogna. Quindi l'autobiografia è solo un modo di dizione, non una struttura continua che ripercorre in ordine la vita intera: la cronologia non viene rispettata, episodi riguardanti l'infanzia compaiono anche per ultimi, in quanto il criterio è quello di associazione tematica con la riflessione sulla biografia del personaggio che si è incontrato. Ad esempio nella stanza 401, dedicata a Pasolini, si riflette su una sua affermazione riguardo la necessità di diventare meritevoli della propria sopravvivenza, e l'io narrante ricorda quando si è salvato per miracolo da una morte per nutrizione non adeguata in tenerissima età o, a sei anni, da un'infezione in seguito ad un intervento chirurgico. Flash del passato riaffiorano e si mescolano col presente senza alcun ordine e servirebbero per confermare e dimostrare le asserzioni dell'io, sempre che siano episodi di vita vera.

---

<sup>6</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 25.

<sup>7</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 26.

<sup>8</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 25.

<sup>9</sup> Daniele Giglioli, «Alias», 11 giugno 2011, p. 10.

Del resto l'ancoraggio temporale interno al testo corrisponde all'armonologia di chi scrive, a rafforzare l'illusione di verosimiglianza: «questa sensazione l'ho provata in maniera confusa fino ai dodici, tredici anni e la misi definitivamente a fuoco intorno ai quindici, sul finire del 1977»<sup>10</sup>; nato nel 1963, Pincio doveva avere effettivamente quasi quindici anni nel 1977. Nella maggior parte dei casi, invece, il narratore è volutamente poco attento a ricostruire con precisione la cronologia e preferisce lasciare episodi nell'indeterminato: «Alcuni anni fa-quant'anni con esattezza è ovviamente di secondaria importanza-»<sup>11</sup>, non così ovviamente in una autobiografia che si professa tale: l'io può ora darsi solo per frammenti disordinati che si susseguono fino al 2006, anno in cui avviene l'episodio in chiusura.

Contro la destrutturazione spinta del romanzo postmoderno, allora, l'opera procede sì per salti e cortocircuiti, ma in una progressione argomentativa che è assicurata dalla marca dantesca, dalla selva oscura al paradiso, e dalla progressione numerica delle stanze, così che il lettore si attende una unità strutturale a posteriori.<sup>12</sup>

Nel primo piano dell'hotel (l'equivalente della selva oscura dantesca), si registra lo smarrimento di fronte alla constatazione della inevitabilità della menzogna per la condizione umana: si tratta di uno smarrimento di natura morale di fronte al relativismo del mondo contemporaneo che richiede una forma di impostura, per cui tutti sono portati a mentire, come l'io ha sperimentato sin da bambino. Dopo aver toccato il terrore del fallimento nel secondo piano-inferno, subentra una sorta di illuminazione nella consapevolezza del rapporto tra essere ed esistente (il terzo piano, purgatorio) fino alla scoperta, nel paradiso- quarto piano, del Senso che sta sotto ad una vita effimera, in cui occorre, alla Pasolini, «diventare meritevoli della propria sopravvivenza»<sup>13</sup>.

Ma è l'arte stessa una prima forma di impostura, la scrittura una menzogna: l'io vorrebbe ricostruire il proprio sé di scrittore dopo la constatazione del fallimento come artista, ma i due piani (arte-scrittura) finiscono per sovrapporsi senza designare alcun percorso preciso. Anzi, alla fine circolarmente Pincio ritrova il sé pittore, non lo scrittore: l'io constata la sua dipendenza dal *rettangolo*<sup>14</sup>, il computer, che si accende e si spegne con lui, seguendone i ritmi biologici, e per opposizione / rigetto acquista un altro *rettangolo*, una tela, oramai conscio della propria mediocrità d'artista. La nascita e la morte dello scrittore avvengono nel segno dell'arte, e contravvenendo al principio di eccezionalità dell'autobiografismo russeauiano, al termine del viaggio del libro si arriva a una sorta di liquidazione dell'io nella ammissione e accettazione della propria mediocrità, sia come scrittore che pittore, con un avvicinamento a quello che è il gusto comune:

[...] talvolta mi viene persino da sorridere al pensiero di quanto possano essere pedanti, accademici e di cattivo gusto i ritratti che mi piace dipingere. Mi sono talmente pacificato con la mia mediocrità d'artista che non escludo la possibilità di esporli al pubblico ludibrio, questi miei dipinti pedanti<sup>15</sup>.

Ma d'altro lato anche dopo l'iniziale rinuncia alla professione di artista, l'arte ha sempre permeato la scrittura di Pincio, non solo per i numerosi quadri ricordati nell'opera, a partire dal *Bar annegato nella notte* di Hopper: l'incontro con gli autori nelle varie stanze avviene prima di tutto con una modalità visiva, perché prima di leggere i «saggi biografici» il lettore ad apertura di capitolo si imbatte nel ritratto del personaggio dipinto proprio dall'io-narrante-pittore mancato. Il riemergere dell'arte nel capitolo conclusivo *in forma di epitaffio* corrisponde alla riaffermazione

---

<sup>10</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 177.

<sup>11</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 178.

<sup>12</sup> Si tratta di una delle caratteristiche della letteratura «ipermoderna», cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 99-134.

<sup>13</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p.187.

<sup>14</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., pp. 223-224, corsivi miei.

<sup>15</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 224.

dell'artificiosità e della menzogna della letteratura: una malattia incurabile, che spinge a scrivere compulsivamente cercando di «far combaciare fatti che non sono mai accaduti o che non sono accaduti nel modo in cui li si vuol far combaciare, entrando nella testa di altre persone che spesso manco esistono»<sup>16</sup>.

Ma se la letteratura è finzione e oscilla nella menzogna, per quale motivo Pincio continua a parlare? Su cosa si fonda la validità dell'opera? Evidentemente sull'intreccio tra riflessioni e vita:

Se il nocciolo del *Grande Gatsby* appariva trito e immaturo già agli inizi del secolo passato, cosa lo rende credibile al lettore contemporaneo? Perché mai l'amore romantico di questo gangster buono in abito rosa oggi non ci risulta affatto melenso e fuori dal tempo? Una risposta bella e pronta c'è l'avrei, anche se d'ordine personale. Perché una storia così, epilogo tragico a parte, io l'ho vissuta. Ha inizio quando ho all'incirca otto anni, forse anche prima, ma non ricordo bene.<sup>17</sup>

Così l'io dà l'avvio alla confidenza del suo amore impossibile per Caroline di Monaco e alla sua tormentata relazione, questa vera, con una ragazza di alta estrazione sociale, persino dotata di un titolo nobiliare. Se la predicabilità, nella letteratura contemporanea, sta nella aderenza di un'opera all'esperienza, il compito dell'io è allora quello di catturare il lettore e condurlo a una identificazione empatica con il narrato, mediandolo con la propria *non-eccezionale* biografia. Pur in una forma precaria, il fatto di tentare la costruzione del sé scrittore/pittore diventa un modo per poter coesistere: le marche linguistiche che tendono ad affermare la verità, come il «davvero», presenti anche nel testo, costituiscono, per Donnarumma,<sup>18</sup> un segno di quello che lui definisce *ipermoderno*.

### ***Fiction o non-fiction? L'espansione dell'io.***

Siamo di fronte ad un prodotto letterario difficilmente classificabile e il paratesto non aiuta, non riporta alcuna definizione, se non «viaggio tra vita e letteratura». Non certamente un romanzo, l'opera è piuttosto un insieme di saggi biografici tenuti da un collante di pseudo-biografia, come nei modelli dell'autofinzionalità per cui l'io narrante si sovrappone all'autore, nel contempo, però, come si è visto, esibendo la falsificazione e la mistificazione del reale legata al discorso letterario. E appunto ostentare le proprie incongruità significa rassicurare il lettore che quello che legge non è falso.

L'appartenenza alla collana *Contromano* può forse suggerire un superamento della distinzione tra fiction/non fiction, auspicata da Donnarumma,<sup>19</sup> in un prodotto in cui si fondono pronuncia soggettiva e riflessione su temi di carattere generale, alla maniera di Wallace, uno degli autori incontrati nell'hotel. Solo che l'espansione dell'io è vorticosamente amplificata al terzo grado: le biografie degli ospiti si intrecciano con quella di Pincio, soprattutto attraverso *flash* dal passato che servirebbero a spiegare il se adulto, e talora si aggiungono le vite dei personaggi «di carta» creati dagli autori, come nel caso del *Grande Gatsby* sopra ricordato, alla cui traduzione non a caso Pincio stava lavorando proprio in parallelo alla composizione di *Hotel a zero stelle*.<sup>20</sup>

A differenza di tanta altra produzione autofinzionale recente, che tende costantemente a rimarcare la veridicità di quanto si afferma, in *Hotel a zero stelle* non vi è ansia di derealizzazione, perché è in gioco un'idea di realtà molto più ampia del semplice realismo documentario, con l'inclusione dell'irreale come aspetto ineludibile, per cui la realtà non sempre è reale:

---

<sup>16</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 223.

<sup>17</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 74.

<sup>18</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, op.cit., p. 142.

<sup>19</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, op.cit., p. 165-175.

<sup>20</sup> Cfr. J. Fitzgerald, *Il Grande Gatsby*, *Minimum fax*, Roma 2011, tradottod a Tommaso Pincio.

Giunti a questo punto è irrilevante domandarsi se la realtà sia giusta: sappiamo benissimo che non lo è. Nè tantomeno dobbiamo chiederci se la realtà sia davvero reale: abbiamo già visto, visitando il terzo piano, che non sempre lo è.<sup>21</sup>

Nelle pieghe del testo l'io si addentra in confessioni di carattere personale (generalmente nascoste da uno scrittore) esibite come autentiche, che toccano l'intimo, come l'overdose, il tentativo di suicidio della madre incinta di lui, la paura giovanile di essere fuori posto.... Pur nella consapevolezza dell'iperletterarietà menzognera dell'involucro esterno dell'opera (l'hotel con i quattro piani corrispondenti alle quattro fasi della costruzione di sé), nel lettore si verifica, come nella più tradizionale *autofiction*, l'indecidibilità nell'attribuire un preciso statuto di verità alle confessioni intime che emergono dal testo. Veramente Pincio ha rischiato di morire per overdose? Non è dato di saperlo e del resto non interessa. Il tutto, tra l'altro, si trova in un capitolo *sospetto*, la stanza 402 che ospitata Marquez ma soprattutto affronta il potere affabulatorio della droga con Burroughs, a cui viene appunto sovrapposta l'esperienza dell'overdose dell'io narrante.

A dispetto di tanta letteratura postmoderna dal sapore artificioso, il lettore percepisce sincerità e verità nel racconto e si lascia trasportare dalla scrittura spontanea, da «una lingua nuda» (a detta di Giuseppe Genna)<sup>22</sup>, quasi dimenticando la complessa impalcatura dell'edificio, forse perché altrettanto agilmente il lettore segue la progressione numerica propria degli hotel senza troppi problemi di ordine strutturale.

A complicare i piani, vi è la maschera della pseudonominazione letteraria.<sup>23</sup> L'io narrante-Tommaso Pincio si dissolve in un gioco di specchi tutto postmoderno, dal momento che Tommaso Pincio-scrittore di *Hotel a zero stelle* è, come noto, lo pseudonimo di Marco Colapietro, classe 1963, la cui nominazione, nel libro, è assente. L'ultima stanza dell'ultimo piano, e non la prima, è appunto dedicata alla questione della pseudonimia letteraria, proprio quando si ribadisce l'identità nominale tra autore e personaggio.

Anche qui verità e finzione sono abilmente mescolati, l'io narrante spiega l'origine dello pseudonimo Tommaso Pincio, senza mai rivelare la propria identità anagrafica, riprendendo quanto già si può leggere in interviste sull'argomento, pubblicate in cartaceo e *on line*, onde rimarcare l'effetto di autenticità della scrittura del libro. Nell'ultima stanza, quindi proprio alla fine e nella sezione paradisiaca dell'opera, l'io incontra Orwell, pseudonimo di Eric Blair, e riflette sulle *maschere* che un autore assume, senza più riuscire a staccarsene. Orwell è il primo tra i vagabondi dell'anima, il più «interessato ai diseredati»<sup>24</sup> che abitano gli hotel a zero stelle della Parigi di inizio secolo: uno dei tanti doppi di Pincio, Orwell nel 1928 abita un hotel a zero stelle, ancora una volta ben determinato -in simmetria con il capitolo di apertura- a livello della collocazione spaziale (al numero 6 di *rue Port de Fer* a Parigi). Orwell, borghese, è un impostore che si finge quello che non è, indossa la maschera del vagabondo per esplorare i bassifondi, cambia nome per essere più libero, e può solo scrivere, non parlare, perché la parlata tradisce la sua origine, come a dire che solo la scrittura permette di diventare altro da sé. Il doppio nome denota quindi una insopprimibile attitudine alla doppiezza<sup>25</sup>, che è quella dello scrittore *tout court*, anche se poi il nome Orwell si insinua nella vita privata fino a cancellare quello vero di Eric Blair. In un abile gioco di specchi anche l'io narrante si è dato un nome quando ha voluto imporsi la maschera dello scrittore, e serve

---

<sup>21</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, *op.cit.*, p. 186.

<sup>22</sup> Giuseppe Genna, *Tommaso Pincio: Hotel a zero stelle*, nel blog dell'autore: <http://www.giugenna.com/2011/07/04/tommaso-pincio-hotel-a-zero-stelle/> consultato il 4 settembre 2014.

<sup>23</sup> In Italia scelte simili sono state recentemente effettuate dal gruppo degli Wu Ming, collettivo di quattro scrittori – cui in seguito si è aggiunto un Wu Ming 5 – che ha scelto lo pseudonimo di Luther Blissett per la pubblicazione del romanzo d'esordio *Q.3*. Se il post-strutturalismo ha additato a lungo il sepolcro vuoto dell'autore, le forme di scrittura collettiva e di anonimato tendono a separare il valore dell'opera dalla persona dell'autore, del quale non viene mostrato il cadavere, bensì una proiezione.

<sup>24</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, *op.cit.*, p. 223.

<sup>25</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, *op.cit.*, p. 206.

per denunciare al pubblico l'impostura e la falsificazione del reale operata dalla scrittura, indipendentemente dal fatto che il lettore colga la valenza di significati dello pseudonimo. Cambiare vita, imporsi un ruolo mutando il proprio nome, a un secolo di distanza da Pirandello, non può che avvenire proprio sotto il segno del fallimento pirandelliano. Infatti, afferma l'io:

non lo pensavo nemmeno come un vero pseudonimo, ma piuttosto come un soprannome, un nomignolo, e sul momento non gli diedi particolare importanza. Era più che altro un gioco irridente, un modo come un altro di attentare al pomposo feticcio dell'identità<sup>26</sup>

Lo pseudonimo, oltre a rendere l'idea di falso e mettere in guardia il lettore, dà una nuova vita *all'io di carta*, che si riflette anche nell' *io di carne* modificandolo: «non avevo valutato che i nomi, inclusi quelli ridicoli, penetrano fino all'osso, al cuore della persona, al punto che non te li scroli più di dosso, alla maniera di una nomea»<sup>27</sup>. Quindi anche all'io narrante succede, come a Orwell, di iniziare ad essere chiamato *Tommaso* nella vita vera, al punto di essere spaesato e smarrito di fronte al nome anagrafico.

Acquisire un nome nuovo significa cambiare il corso del proprio destino. All'apparenza è uccidere il vecchio per rinascere in altri panni, ma è una maniera molto occidentale e cartesiana di risolvere il problema<sup>28</sup>

Infatti per Pincio non vi è più solo un nome per definire un destino:

darsi un nuovo nome è un atto di ribellione. Significa rivoltarsi contro quel minimo denominatore che ci assegna un posto nella società, rendendoci riconoscibili; individuabili, prima ancora che veri individui<sup>29</sup>

Quindi *Tommaso Pincio* è individuabile come lo scrittore di *Hotel a zero stelle*, ma non come un individuo, rimane «spossato»<sup>30</sup> di consistenza fisica, così da poter vivere le vite degli altri, gli ospiti, appunto, dell'hotel: l'io, infatti, è presentato come qualcosa che sta stretto, è solo un «pidocchioso mattoncino dell'ordine costituito».<sup>31</sup>

Le affermazioni dell'io narrante sono un modo per negare ogni effetto di realtà all'opera, proprio mente si rifonda il patto narrativo con il lettore: l'io si sta plasmando nella scrittura, e così il lettore lo può fare se si lascia guidare, vivendo le vite degli altri: in questo sta la credibilità dell'opera. E non stupiscono le sferzate contro la letteratura autofinzionale, improntata enfaticamente sull'io:

In molti dubiteranno, me ne rendo conto, e avranno le lor ragioni, già che sono molti gli scrittori che non fanno che parlare di sè, di ciò che hanno fatto o che credono di fare, di quel che sentono o credono di sentire, e il tutto non per evaporare la propria persona, bensì per metterla meglio a fuoco, renderla ancora più riconoscibile ai contemporanei, e hai visto mai, persino ai posteri<sup>32</sup>

Opposta è la strada percorsa ora da un «io» che vuole nascondersi dietro gli altri, *svaporare*, scomparire. Tanto che lo pseudonimo Tommaso Pincio si presta a molteplici letture: l'io-narrante nega la valenza letteraria da Thomas Pynchon<sup>33</sup>, un autore assente - volutamente- nell'hotel a

---

<sup>26</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 209.

<sup>27</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 210.

<sup>28</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., pp. 210-211.

<sup>29</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 211.

<sup>30</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 213.

<sup>31</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 211.

<sup>32</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., pp. 211-212.

<sup>33</sup> L'io afferma che Tommaso Pincio costituisce il «doppio del cazzo» di Thomas Pynchon (che sappiamo è invece un modello fondamentale per Marco Colapietro) dato che in romanesco il termine «pincio» allude anche all'organo maschile.

dispetto della sua importanza per Marco Colapietro, in modo tale che di lui non ci sia neanche un ritratto, un volto, tanto più che anche Pynchon predilige una vita ritirata. La chiave per l'interpretazione dello pseudonimo può essere allora individuata nell'affermazione che collega antroponimi e toponimi: «quando si tratta di nomi, tra luoghi e persone non corre tanta differenza»<sup>34</sup>. L'io, ma sappiamo che è bugiardo, insiste quindi sulla valenza toponomastica dello pseudonimo per cui Pincio alluderebbe a Roma, città di Colapietro, quasi anticipandone l'importanza come nucleo germinale di altre opere ( e mi riferisco al successivo *Pulp*, dell'anno 2012, ancora con taglio autofinzionale, ambientato a Roma) mentre il nome Tommaso richiamerebbe l'apostolo scettico dei Vangeli, detto anche Didimo, cioè doppio, gemello. Che la maschera della pseudonimia, proprio in coda al testo, consenta allo scrittore un'onestà e una doppiezza egualmente assolute? Anche in questo caso ogni ansia di derealizzazione viene evitata, la finzione e la doppiezza sono parimente esibite. Come a dire che l'attenzione non va posta sul nome (i nomi sono plurimi), ma sull'atto della nominazione/scrittura, che è presentata come una ribellione -meglio chiarita a fine opera-, verso la morte interiore, verso «la tentazione di sopprimere i nostri slanci interiori e più vitali»<sup>35</sup>. Pincio conduce man mano il lettore verso il senso dell'opera, chiarito in conclusione sotto il segno del magistero dantesco: «e quand'anche non fosse chissà quale conquista-questo mio ribellarsi alla morte- in esso è contenuto un senso, una ragione per proseguire il cammino, un poco di quell'amore che muove il sole e le altre stelle»<sup>36</sup>.

Tuttavia la prospettiva è ribaltata nel capitolo conclusivo, in forma di epitaffio, in cui è il lettore, entrato nel vortice del romanzo, a scomparire nel «gioco di prestigio all'ombra di Marcel Duchamp».<sup>37</sup> L'io narrante, invitato a un rassegna d'arte a scrivere il proprio epitaffio sulla scia della lapide di Duchamp *D'altronde sono sempre gli altri che muoiono*, rappresenta i suoi ricordi e i volti noti che, come in un Big Bang, esplodono in più direzioni e si allontanano dall'io moribondo, lasciando uno spazio bianco, potenzialmente infinito<sup>38</sup>: «non sparite», chiede l'io morente ai ricordi che si cancellano.

Ma non manca l'ambiguità. Nel congedarsi dagli «amici che abbiamo conosciuto» (ora il lettore è esplicitamente incluso) salendo dal primo al quarto piano l'io narrante saluta « il caro amico della stanza 404, George Orwell»<sup>39</sup>. Peccato che la stanza sia la 403, e la 404 non esista. Che sia un errore tipografico?

Poco probabile, piuttosto un ammiccamento al lettore. Il 404 in Rete è il numero del *file not found*, della pagina che non esiste, di quello che non si trova. Una pagina aperta sul vuoto, o magari su uno spazio *altro* e *oltre*, ricollegabile alla pagina completamente bianca, il cap. 44, della prima opera di

---

<sup>34</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 210.

<sup>35</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 224.

<sup>36</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 222. Nota Cortellessa che avere un nome non suo, ed essersi dedicato a una vita non sua, equivale per lui a ribellarsi - con l'atto «sedizioso» che è la «scrittura» - all'identità, all'io, cfr. Andrea Cortellessa, *Una solitudine troppo rumorosa*, «Alfalibri», 2 maggio 2011, poi in Andrea Cortellessa, *La terra della prosa, Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'Orma, Roma 2014, p. 92

<sup>37</sup> Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, op. cit., p. 69.

<sup>38</sup> Cortellessa nota come questa fine richiami l'inizio, anche artistico, di Pincio: il suo primo romanzo, *M*, esordisce nel segno di Duchamp, mentre il Big bang con la sua esplosione è presente nel vero primo romanzo di Pincio (*M* fu infatti rifiutato) ovvero *Lo spazio finito*; inoltre, aggiungo, l'ambientazione romana dell'ultimo capitolo anticipa *Pulp* del 2012; cfr. Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, op. cit., pp. 69-70. Si noti anche che l'immagine del Big bang di fatto apre e chiude *Hotel a zero stelle* conferendogli una sorta di circolarità: dal Vietnam visto come Bing bang «dell'intero secolo» (p. 35), al Big bang del tempo passato rievocato da chi sta per morire: non un tempo lineare, dunque, ma una grande esplosione che conduce «alla deriva», che, come vedremo costituisce simbolicamente la deriva delle poetiche postmoderniste.

<sup>39</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, op.cit., p. 222.

successo di Pincio, *Lo spazio sfinito*<sup>40</sup>, una pagina assunta da Cortellessa come l'emblema del vuoto degli anni zero<sup>41</sup> e da Giorgio Vasta come simbolo del collasso delle poetiche postmoderniste.<sup>42</sup>

### **Conclusioni. Al confine tra «postmoderno» e «ipermoderno».**

Dopo quella che alcuni studiosi hanno chiamato l'*implosione* delle poetiche postmoderniste, dopo la dispersione della tradizione propria degli Anni Zero, ecco che l'opera di Pincio può assumere veramente la valenza di una riflessione metaletteraria sulle possibilità e i modi di essere autore oggi, *al confine* tra «postmoderno» e «ipermoderno». *Hotel a zero stelle* costituisce insomma un esempio di quel «scivolamento» dal «postmoderno»<sup>43</sup>, su cui Pincio si è formato e su cui puntella la sua narrazione, come si è visto, nell'«ipermoderno» di cui parla Raffaele Donnarumma nel suo recente saggio *Ipermoderno. Dove va la letteratura contemporanea* (2014).<sup>44</sup>

Accanto alla manipolazione sapiente della propria autobiografia alla ricerca di un se stesso plausibile, Pincio ripercorre infatti tanti snodi culturali della storia del Novecento, arrivando fino ai giorni nostri: correnti artistiche e culturali, dal Postmoderno di cui vede le premesse negli anni Venti, all'arte povera, alla contro-cultura americana degli anni Sessanta, alla Pop Art, allo «scetticismo globale» di Gerald J. Erion e Barry Smith, all'iperrealismo, dietro l'impalcatura finzionale di un edificio che è «simbolico» secondo una logica tutta postmoderna, ma ora piegata a una finalità differente, a ricostruire le possibilità del dire, là dove il postmoderno si era smarrito in un groviglio di labirinti e nell'afasia. Si tratta di un'opera, quindi, che non rinuncia a uno sguardo sul reale, oggi dominato dall'«-iper»,<sup>45</sup> svelando nel contempo l'estraneità e l'alienazione in cui vive la scrittura contemporanea rispetto a una tradizione oramai implosa. Si assiste alla presa di parola di un io che si sente carico di responsabilità, ma nel contempo fragile, e che nella tensione tra autobiografia e invenzione esprime la necessità di dire una verità *oltre* i limiti di ciò che è/può essere accaduto veramente.

I vari micro-saggi, che costituiscono le stanze dell'hotel, rifondano senza ordine cronologico *l'edificio* della tradizione, cercando di salvare quello che può *parlare* ancora oggi. Questi materiali, frutto di straordinari incontri e «riasmblati», saranno recuperati in altre occasioni da Pincio, così

---

<sup>40</sup> Tommaso Pincio, *Lo spazio sfinito*, Fannucci, Roma 2000, ripubblicato da *Minimum fax*, Roma 2010 (da cui si cita), p. 145.

<sup>41</sup> Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, op. cit., pp. 62-63.

<sup>42</sup> Giorgio Vasta, *Da Tommaso Pincio variazioni sul Vuoto*, «Il Manifesto», 7 gennaio 2011.

<sup>43</sup> Per un completo e dettagliato panorama intorno al dibattito sul Postmoderno che ha interessato l'Italia si veda: Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002. Della fine del postmoderno si parla nella sezione sugli «Anni zero» di *Allegoria* n. 64, in cui Raffaele Donnarumma introduce la categoria di «ipermoderno», aprendo un dibattito che ha visto la replica, tra gli altri, di Remo Ceserani, *La maledizione degli «ismi»*, «Allegoria», 2012, n. 65-66, pp. 191-213 e di Arturo Mazzeola, *Poetiche dell'irrealità. Sulle nuove frontiere del realismo letterario*, «Il Caffè illustrato», 2012, 68. Il frutto di quelle discussioni è confluito appunto nel volume Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, op.cit. Per quanto riguarda la corrente di chi ritiene morto il postmoderno, si veda: Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012, mentre, in alternativa, l'etichetta di «età della globalizzazione» per gli Anni Zero è formulata da Giovanna Benevenuti-Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Il mulino, Bologna 2012. Ma della fine del postmoderno parlavano già Berardinelli nel 1997 e Luperini nel 1998, si vedano il numero monografico, AA.vv. *Tirature 2004*, a cura di Vittorio Spinazzola, Mondadori, Milano 2004, Stefano Calabrese, *Www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005 e il recente intervento Romano Luperini, *Addio postmoderno, torna il realismo*, a cura di Paolo Di Stefano «Corriere della Sera», del 20 agosto 2014, ripubblicato sul suo sito [www.laletteraturaenoi.it](http://www.laletteraturaenoi.it) il 1/9/2014, consultato il 3/9/2014.

<sup>44</sup> Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, op.cit., pp. 99-164.

<sup>45</sup> L'«iper» per Donnarumma è il dover essere della contemporaneità e la sua «ossessione prestazionale», cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, op.cit., pp. 104-105.

che *Hotel a zero stelle* possa effettivamente essere considerato una scrittura di «poetica», tanto rifiutata dagli scrittori degli Anni zero, quanto qui contaminata in una struttura narrativa<sup>46</sup>, dove la narratività è assicurata dalla filigrana dantesca e dalla architettura dell'hotel.<sup>47</sup> Insomma, un bacino, *l'Hotel*, da cui è possibile attingere in vari modi per poter comunicare ancora qualcosa. È il caso, per esempio, della riflessione sulla scrittura come *strip-tease* della stanza 101,<sup>48</sup> recuperata sul Blog dell' autore nel novembre del 2011 con il titolo *Il paradigma della spogliarellista* ([www.Tommasopincio.net](http://www.Tommasopincio.net)) e pubblicata nell'antologia di Cortellessa sugli *Scrittori degli Anni Zero*<sup>49</sup>, lo stesso vale per la spiegazione dello pseudonimo, presente anche sul suo blog o in una video intervista nel sito della RAI.<sup>50</sup>

Viceversa il volume assembla brani precedenti, quali uno stralcio dell'intervento critico su Wallace<sup>51</sup>, scritto a proposito della pubblicazione di *Oblio* (Einaudi, Stile libero, 2004) o fa riferimento a cose già scritte, come l'autocitazione di *Lo spazio sfinito*, il romanzo del 2000<sup>52</sup>.

In questo intarsio di elementi (pseudo-biografia, narrazione, saggio critico), diverso dall'intarsio postmoderno, e nella mescolanza tra arte e scrittura, stanno le nuove possibilità della narrativa, che non a caso Pincio sviluppa con il recente volume *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*, Mirror, 2014, una prosecuzione ideale di *Hotel a zero stelle*, ispirata all'*Epilogo in forma di epitaffio*. Ancora con uno pseudonimo che è un toponimo di ambientazione romana, il poeta «Mario Esquilino» ha composto un *corpus* di versi in inglese, ventidue haiku dedicati a celebri biografie. Si tratta, ora anche di un giallo editoriale, di un libro non in vendita, ma a lungo oggetto di discussioni della critica, in cui si intrecciano pseudo-autori, Mario Esquilino/Tommaso Pincio/Marco Colapietro, pseudo-biografie di personaggi facilmente riconoscibili dietro i nomi storpiati e suggestive fotografie di Eugenio Tibaldi: sono «acque chete» che invece hanno smosso, loro malgrado o volutamente, le acque del mercato editoriale stagnante e l'attenzione dei critici del 2014, mostrando che ancora si può *dire* sul presente.

---

<sup>46</sup> Sottolinea Cortellessa: «la poetica è più che altro sede di una mistificazione di sé, una forma ulteriore di *autofiction* più o meno esplicitamente parodica proprio nei confronti dello *status* di “autore” (e dei rituali critici che ad esso vengono attribuiti): *mitopoetiche*, insomma, così come sono *mitobiografie* quelle dei loro testi presentati come finzionali (se non, *tout court*, definiti “romanzi”)», cfr. Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>47</sup> L'edificio come metafora di un'opera letteraria gode di una lunga tradizione, ricostruita da Mario Lavagetto, *Variazioni su una metafora*, Monte Università, Parma 2008.

<sup>48</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, *op.cit.*, pp. 35-36.

<sup>49</sup> Andrea Cortellessa, *La terra della prosa*, *op. cit.*, pp. 84-86.

<sup>50</sup> Cfr. portale letteratura della Rai: [www.litteratura.rai.it](http://www.litteratura.rai.it), consultato il 4 settembre 2014.

<sup>51</sup> Tommaso Pincio, *Wallace non è «Wallace»*, reperibile nel Blog di Giuseppe Genna: <http://www.giugenna.com/2008/09/14/e-morto-david-foster-wallace/>, consultato il 4 settembre 2014.

<sup>52</sup> Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle*, *op.cit.*, pp. 137.