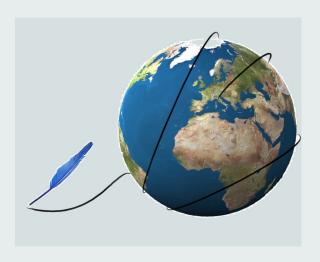
PROPOSTE PER IL NOSTRO MILLENNIO

La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione

A cura di Esin Gören Cristiano Bedin Deniz Dilşad Karail





Proposte per il nostro millennio La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione

A cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail

İSTANBUL

2016

Proposte per il nostro millennio : la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione / a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail.—İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı 2016

İstanbul Üniversitesi Sağlık, Kültür ve Spor Daire Başkanlığı, 2016. 372 s. ; e-kitap.

ISBN 978-605-07-0602-4

Elektronik ortamda açık erişim yayınlanmaktadır: http://yayınlar.istanbul.edu.tr
1. İTALYAN EDEBİYATT. 2. KÜRESELLEŞME. 3. POSTMODERNİZM.

Comitato Editoriale:

Bedia Demiriş, *Università di Istanbul*Sadriye Güneş, *Università di Istanbul*Antonella Elia, *Università di Istanbul*Raffaella Lincesso, *Università di Istanbul*Mariacristina Giannattasio, *Università di Istanbul*Cristiano Bedin, *Università di Istanbul*

INDICE

RINGRAZIAMENTI p. 9. 9. PREFAZIONE « 1
I. PER UN DISCORSO PRELIMINARE
Hanna Serkowska, Dopo la fine della postmodernità. Verso la lettera tura globale
II. STRATEGIE E TECNICHE NARRATIVE NELLA LETTERATURA ITALIANA POSTMODERNA
Simone Giorgino, La pratica dello slittamento in Nostra signora dei Turchi d Carmelo Bene
Silvia Lucà, L'ultimo Pasolini e il postmodernismo: una lettura d Petrolio
Souad Khelouiati, Novecento-La leggenda del pianista sull'oceano: analisi se miotica di un racconto intermediale
Deniz Dilșad Karail, Elementi postmoderni nel romanzo di Umberto Eco La misteriosa fiamma della regina Loana
Diego Varini Strategia combinatoria e pratiche di riscrittura: appunti su lavoro recente di Michele Mari
Alessandro Cinquegrani, Per un'ontologia persuasa: la Pentalogia della stell di Mauro Covacich
III. SPAZI, VIAGGI E MIGRAZIONI NELL'EPOCA DELLA POSTMODERNITA`
Emanuele Zinato, Morena Marsilio, Alessandra Grandelis, La dicibilità de luoghi: ipotesi e prospettive di ricerca sulle rappresentazioni narrative dello spazio negli anni zero (Lagioia, Falco, Sarchi)
Armando Rotondi, Luoghi fisici, mentali e definitivi in Giùnapoli di Silvio Perrella

VI. "DI TUTTO RESTA UN POCO": RIFLESSIONI SULLA NARRATIVA TABUCCHIANA

postmoderno e impegnato
nismo nella letteratura di Antonio Tabucchi
Margit Lukácsi, Testo e immagine: interdiscorsività nel racconto d Antonio Tabucchi Tristano Muore
VOTA BIOGRAFICA DEI CURATORI

Sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze.

Italo Calvino, Lezioni americane

RINGRAZIAMENTI

I presente volume è stato realizzato grazie alla collaborazione di molti colleghi, ricercatori, dottorandi ed accademici. Un grazie particolare va, prima di tutto, alla Dott.ssa Maria Luisa Scolari, addetto-reggente dell'Istituto Italiano di Cultura di Istanbul, che ha sostenuto l'organizzazione del Convegno Internazionale, tenutosi nel Marzo 2015 presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Istanbul, dal quale questo volume prende spunto.

Ringraziamo gli autori provenienti da diverse istituzioni del mondo, che con i loro saggi hanno reso questo volume un interessante contributo per lo studio della letteratura italiana postmoderna e globale.

Un vivo ringraziamento va anche ai redattori, Antonella Elia, Mariacristina Giannattassio, Raffaella Lincesso, Cristiano Bedin che hanno svolto un lavoro preciso e serio nel controllo delle bozze di ogni singolo saggio. Si ringraziano, inoltre, la prof.ssa Sadriye Güneş e la prof.ssa Bedia Demiriş per il preliminare vaglio scientifico dei testi contenuti nel presente volume.

Un rigraziamento finale va all'Università di Istanbul che con la sua preziosa collaborazione ha contribuito alla pubblicazione di questo testo.

PREFAZIONE

'obiettivo di questo volume è riunire diverse voci provenienti da varie parti del mondo – oltre all'Italia e la Turchia, dagli Stati Uniti, dalla Bosnia, dal Brasile, dalla Francia, dall'Ungheria, dalla Polonia, dall'Algeria, dall'Albania – per riflettere sulla narrativa italiana di un'epoca in cui il capitalismo globale unifica l'umanità in un nuovo ordine sociale ed economico e in cui il coinvolgimento planetario e interculturale contrasta con una tendenza alla frammentazione delle spinte omologatrici. Gli interventi contenuti in questo volume propongono un'interpretazione e uno sguardo proveniente da uno spazio esterno e periferico, come la Turchia, un paese che è rimasto lontano dagli studi italianistici sia in senso quantitativo che qualificativo.

"La modernità liquida" di Zygmunt Bauman e "la modernità singolare" di Fredric Jameson ci permette di riflettere sulla modernità riletta e rivista per avere un'idea più chiara sui testi prodotti nella nuova condizione letteraria italiana. Il paragone ironico di Remo Ceserani nei confronti dell'esperienza postmoderna italiana come "un' improntitudine e virtù mimetiche pari forse soltanto a quelle del Giappone" e la denominazione di Raffaele Donnarumma di questa nuova fase storica in corso come l'"ipermoderna" creano lo spunto per il nostro dibattito ovvero il problema comune che compare nel titolo del volume: *Proposte per il nostro millenio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione.*

Il libro quindi tenta di parlare di una situazione in cui siamo dentro, ed affrontare problemi centrali ponendo alcune domande: che cosa sta accadendo nella narrativa italiana contemporanea?; possiamo ancora leggere la narrativa contemporanea con le categorie elaborate dal postmoderno?; il postmodernismo si è esaurito?; si può parlare di un nuovo realismo o di un ripensamento del realismo?; come si può fare la storia del presente?; è possibile

definire questa nuova fase come ipermoderna?; quali sono le tendenze letterarie, le strategie narrative nell'Italia di oggi?, come si definiscono lo spazio, le città, i territori, le migrazioni, i viaggi negli anni Zero?; il femminismo si sta trasformando?; come si può spiegare la popolarità del genere giallo e del *noir* nella narrativa italiana, il sorgere di nuovi generi come l'*autofiction*, il romanzodocumento o i romanzi ibridi?; è vero che il postmodernismo che si caratterizza con la metaletterarietà, con l'ironia, con il nichilismo, con il *pastiche* e con l'idea della letteratura del mondo sta lasciando posto ad un recupero di poetiche ispirate al realismo e al modernismo?

Come si sarà capito, quello che ci interessa è l'epoca in cui moderno, postmoderno e ipermoderno si trovano contemporaneamente, ma con risposte diverse. Per questo gli argomenti trattati in questo volume riguardano in grandi linee le problematiche dell'epoca globale. Si è scelto di raggruppare i vari saggi in aree tematiche: il libro, per tanto, è diviso in sei parti ed è possibile leggere articoli di ventisei autori.

Mentre nella prima parte si propone un discorso preliminare che riassume la situazione della letteratura italiana contemporanea, nella seconda sezione vengono discusse le tecniche narrative dell'epoca postmoderna con articoli che analizzano le strategie usate nei testi di scrittori come Carmelo Bene, Pier Paolo Pasolini, Alessandro Baricco, Umberto Eco, Michele Mari e Mauro Covacich.

Nella terza parte si possono leggere articoli che intendono mettere a fuoco le coordinate di spazio, viaggio e migrazione nell'ibridazione globale postmoderna: si passa da interventi che espongono il modo di rappresentare i nonluoghi italiani degli anni Zero nei testi di Nicola Lagioia, di Giorgio Falco e di Alessandra Sarchi e la narrazione del viaggio interiore presente nel testo Giùnapoli di Silvio Perrella; a saggi che analizzano l'itinerario della memoria storica di Claudio Magris, il discorso sulla museificazione del nonluogo di Alberto Arbasino e le "intensità intime" attra-

verso il viaggio nel panorama degli anni '80 dall'ottica di Pier Vittorio Tondelli; fino ad interventi sull'incontro-scontro fra culture nell'epoca postcoloniale attraverso i testi di Erminia Dell'Oro e di tre scrittori non italiani (Nicolai Lilin, Ferzan Özpetek e Nikola Savic) che scrivono in lingua italiana.

La quarta parte del volume è stata affidata agli articoli sulla postmodernità al femminile: in questa sezione si discutono l'identità della scrittirice della quadrilogia di Elena Ferrante, le novità della poesia religiosa di Alda Merini, sospesa tra lirica e prosa, gli aspetti che avvicinano il testo di Goliarda Sapienza al femminismo postmoderno e il tema della voce nella sua dimensione acustica e sonora nei testi di Clarice Lispector e di Dacia Maraini.

Nella quinta parte figurano studi sul genere giallo e noir. Tra i vari temi si esaminano gli usi, i costumi e le atmosfere siciliani della produzione narrativa di Andrea Camilleri; le riflessioni sul giallo italiano di ambientazione coloniale degli anni Zero e il neonoir di Andrea G. Pinketts che crea un crossover con elementi extraletterari.

L'ultima parte del libro contiene tre osservazioni sulla narrativa di Antonio Tabucchi, scrittore che propone una riflessione personale sul dubbio ontologico presente del mondo contemporaneo.

Ci piace concludere con la convinzione che i contributi qui riuniti si muovano nel clima letterario del nostro millenio aggiungendo una goccia in più attraverso le proposte da loro elaborate. Non c'è dubbio che il viaggio continua e la discussione sulla letteratura italiana non è conclusa.

Istanbul, Marzo 2016

I PER UN DISCORSO PRELIMINARE

DOPO LA FINE DELLA POSTMODERNITA. VERSO LA LETTERATURA GLOBALE

Hanna Serkowska

'oggetto del presente articolo è una riflessione sulle tendenze stilistiche e tematiche presenti nella contemporanea letteratura italiana e che si potrebbero definire trasversali, ovvero rinvenibili in più culture e lingue europee. Queste tendenze germogliano sul declinare delle poetiche della postmodernità, per cui si può supporre che siano in qualche modo legate a quel declino. Cerchiamo di identificarle, verificandone al contempo la diffusione e indagando alcuni dei nessi tra moderno e postmoderno, nonché alcune questioni teoriche relative alla trasmissione della tradizione, ovvero della modernità, e alla sua ricodificazione.

Già le poetiche della postmodernità in Italia, occorre ricordare, avevano delle caratteristiche specifiche – che i critici tendono a contrapporre a quelle d'oltreoceano – tra cui la sfiducia nell'efficacia della provocazione e l'enfasi sull'intrattenimento del lettore, a discapito dell'etica del conflitto e della critica, del pathos della verità. Come se si volesse piacere al lettore sconfessando tutta la tradizione realistica e rinunciando all'impegno sulla realtà. Peraltro, come anche oltreoceano, in Italia i postmodernisti puntavano al recupero in chiave ironica della tradizione, al citazionismo, al rifiuto della profondità (storica, psicologica, esistenziale), nostalgia, populismo estetico"¹, e puntavano inoltre al consumo di massa (anche per via di *double coding*, ovvero predisponendo il testo al consumo di più categorie di lettori). Ammettevano l'uso spre-

¹ Pedullà (a cura di), Atlante della letteratura italiana. III vol. Dal Romanticismo a oggi (a cura di Domenico Scarpa), Torino, Einaudi, 2012, p.720. Pedullà ricorda che a lanciare l'idea del postmoderno è stato Jean-Francois Loytard nel famoso saggio del 1979, La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir (Paris, Éditions de Minuit).

giudicato della tradizione ridotta a un repertorio di motivi e topoi citati ironicamente e senza metodo, riciclati e degradati a repertorio a cui attingere liberamente, ponendosi gli stessi problemi della modernità ma con la chiara consapevolezza di non saperli risolvere. Ne derivava un tono di sconfitta, esaurimento, una contemplazione melanconica o scettica, rassegnata, infine un atteggiamento difensivo nei confronti della "fine". Di conseguenza la svolta che ha iniziato a profilarsi in Italia a partire dalla fine della cosiddetta Prima Repubblica, nei primi anni Novanta, avviene all'insegna del "recupero ad ampio spettro dei generi tout court"2, non più contaminati o parodiati, e del ritorno alla realtà (dando avvio alla poetica del cosiddetto neo-neoralismo)3 e al realismo inteso soprattutto come la capacità di testimoniare il presente. Questa svolta si presume provocata in buona parte dal manifestarsi dei problemi di portata globale (la crisi economica e finanziaria, il crollo del mercato di lavoro, le migrazione di massa) e quindi le tendenze presenti in varie letterature sono sotto questo aspetto parallele. Il caso narrativo che, oltre ad essere globalmente conosciuto e riconosciuto, esemplifica in maniera esemplare la narrativa venuta dopo la fine della postmodernità è quello di Gomorra (2006) di Roberto Saviano in quanto, per dirla con Raffaele Donnarumma, "rompe la trasformazione di ogni discorso in fiction"4.

_

² Bruno Pischedda, "Il romanzo: la pienezza del postmoderno" in Vittorio Spinazzola (a cura di) *Tirature 2004 Che fine ha fatto il postmoderno?* Milano, Saggiatore, 2004, pp. 25-33, qui 29.

³ Il concetto di neo-neoralismo è stato coniato da Raffaele Donnarumma che al problema della crisi della postmodernità e alle tendenze sorte sulle ceneri del predecessore ha dedicato il recente (2014) volume per i tipi del Mulino, intitolato *Ipermodernità*. *Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. L'ipermoderno, venuto dopo modernismo e postmoderno è un'altra "età culturale" in cui "si articola in modi diversi una modernità mutevole ma perdurante" (p. 116). Si potrebbe anche citare un'ipotesi molto più otranzista, e utile alle nostre considerazioni, secondo cui "la modernità è ancora in corso, se non altro sotto specie, come usa dire, di globalizzazione" (Franco Brioschi, "Il postmoderno e la lingua della tribù" in Spinazzola, *op. cit.*, pp. 10-24, qui 17).

⁴ Donnarumma, *op.cit.*, p. 79. Aggiungiamo che la carriera planetaria di *Gomorra*, che racconta la metastasi globale di un problema locale (mafie e i rispettivi traffici), torna anche pertinente nell'ambito del discorso che faremo in seguito,

Per non semplificare troppo il discorso e per rendere giustizia all'indagine ad ampio raggio che il critico senese svolge, aggiungiamo che egli scruta e scandaglia ogni singolo decennio, a partire dagli anni Cinquanta (anni delle prime avvisaglie del postmoderno in Italia) per giungere ai primi sintomi della fine del postmoderno percepibili ben prima del besteller di Saviano, negli anni Novanta, quando, dopo la moda dei cannibali peraltro alquanto significativa (per es. nel caso di pastiche della realtà mediatizzata e della satira del mondo governato dai consumi), torna a farsi strada il racconto (degli autori come: Lagioia, Lucarelli, Affinati, Nove, Pascale, Covacich e Trevisan) ispirato alla cronaca come "strumento di analisi della società presente, della vita interiore, del mondo materiale"⁵. Un racconto incline al "pathos della presa diretta e della denuncia sull'attualità"⁶.

Passiamo ora alla presentazione del concetto rilanciato negli ultimi anni anche in Italia per descrivere i fenomeni in corso, di letteratura del mondo, mondiale o globale, e insieme tracciamo a grandi linee il relativo dibattito in Italia che echeggia quello mondiale a partire dagli ultimi anni '90 del Novecento sino ad oggi⁷. Innanzi tutto vorrei proporre alcune ipotesi che spieghino il perché del ritorno del dibattito attorno alla *Weltliteratur* in Europa e in America agli albori del nuovo millennio. Tra le risposte che potremmo dare, vi è quella più ovvia che riguarda i timori generati

attorno alle articolazioni della world fiction, in quanto illustra la tesi che il romanzo italiano è fortemente legato alla storia geografica e sociale, paesaggio e lingua.

⁵ Ivi, p. 61

⁶ Ivi, p. 83.

⁷ Il quadro qui delineato del dibattito italiano attorno alla *Weltliteratur* attinge a un mio articolo pubblicato in polacco nel n. 4 (2014) della rivista *Teskty Drugie*, intitolato "Włoski wkład w debatę wokół literatury światowej i literatur narodowych" (pp.85-99) e in italiano: "Di che cosa si parla (e che cosa si intende quando si parla) della letteratura del mondo?"in Massimo Maurizio (a cura di), *Oltre i confini. Nazioni, linguaggi, cultura nel Centro Europa dal 1989 a oggi.* Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino, 2014, pp. 47-63; e in "La letteratura mondiale: alcune riflessioni sullo sfondo di un dibattito in fieri" in A. Klimkiewicz, M. Malinowska, A. Paleta, M. Wrana (a cura di) L'Italia e la cultura europea, Firenze, F. Cesati Editore, 2014, pp. 275-283.

dalla globalizzazione8 dei mercati economici e finanziari e il comunicarsi di quei timori al mondo della cultura nel quale si paventa "un'esportazione", cioè una diffusione forzata e acritica di un modello unico e una drammatica implosione delle differenze. In casi estremi, alla tendenza universalizzante si oppongono reazioni di chiusura difensiva nel localismo. Al positivo, a questo movimento si affiancano fenomeni di ibridazione o creolizzazione che portano ogni volta a un effetto nuovo, imprevedibile, e che riconoscono il mondo come patria comune senza gerarchizzare e discriminare. Un'altra spiegazione che vorrei proporre dell'attuale interesse verso la letteratura del mondo è la sempre più forte espansione della lingua inglese diventata geograficamente ubiqua e disciplinarmente totale. Di nuovo, in reazione a quell'espansione si sono fatte strada le tendenze al localismo e si è fatto sentire il bisogno di difenderle. Un altro fattore non irrilevante, forse legato all'angoscia da globalizzazione, è stata la crisi della comparatistica (disciplina eurocentrica o l'euroriferita)9 da cui l'umanistica cerca delle vie d'uscita (una di quelle vie porta a translation studies).

Il concetto della letteratura del mondo o mondiale si rifà all'idea goethiana dell'avvento di un'utopia (sogno o auspicio) che ogni letteratura non si chiuda in se stessa, ma anzi, trovi la nuova freschezza nell'interessamento degli stranieri. L'auspicio di Goethe, espresso sul finire dell'Ottocento, riguardava una circolazione globale, ben al di fuori del contesto di origine, delle opere

comodo al mercato e che minaccia di spazzare via i valori umanistici.

⁸ La globalizzazione denota una serie di fenomeni negativi legati al capitalismo neoliberista, quali la delocalizzazione del lavoro e simili, che hanno reso "civiltà occidentale" un termine storico piuttosto che una determinante del nostro mondo contemporaneo. Spesso parlando di globalizzazione, si sentono accenti apocalittici (il che, nella letteratura fa tornare di moda l'utopia e l'antiutopia). Insomma, un appiattimento omologante (non desiderato?) che fa

⁹ Gayatri Chakravorty Spivak in *Death of a discipline* (N.Y., Columbia University Press, 2003) argomenta la necessità di abbandonare, anche nella didattica, la prospettiva che privilegia il punto di vista di una letteratura nazionale, e specie l'eurocentrismo, a favore di uno sguardo federalistico, pluricentrico, sulle aree messe in relazione. Avendo congedato, con Spivak, la Letteratura Comparata, ci si premura di trovare nella letteratura mondiale un orizzonte allargato, capace di includere anche le cosiddette periferie del mondo.

nate in un contesto nazionale, d'accordo con l'eterna vocazione della letteratura a migrare. Riproposta oggi, la Weltliteratur, acquista tuttavia sensi diversi. Un'accezione tra le più distanti, o eretiche per così dire, nei confronti dell'utopia goethiana (sulla pacata convivenza e libero comunicare tra le culture, tra i testi e gli studiosi) è da attribuire alla studiosa francese Pascale Casanova e alle attuazioni pratiche di quel che Casanova ha definito "world fiction" 10, ovvero testi di consumo globale, adeguatamente progettati, eseguiti e lanciati per diventare eventi planetari, su cui torneremo. Per il momento limitiamoci a citare Michele Cometa¹¹ che riepiloga i punti più importanti della proposta di Goethe, ricordando che Weltliteratur non è un oggetto, né un canone di libri, ma - come afferma Franco Moretti – un problema della teoria¹². L'idea di Goethe, ricorda Cometa, si articolava attorno a sei punti o concetti. Il conflitto, che è il primo assunto, prevede che non esista solo l'attrito tra la letteratura globale e quella locale, bensì che sia possibile far reagire il locale con il globale e il globale con il locale, di modo che dallo scontro e dalla resistenza reciproca nascano compenetrazioni, ibridazioni, negoziazioni. L'universalmente umano (das allgemein Menschliche) è tolleranza reciproca, veramente universale, nata dall'incontro tra due poli. Il mercato, a sua volta, deve favorire la comunicazione non solo tra testi, ma anche tra persone. Sono in gioco le pratiche di traduzione, rifacimenti, riscritture, parodie che soggiacciono alle regole del commercio e del mercato. Un altro concetto proposto da Goethe è lo sguardo dell'altro che può aiutare una nazione a concepirsi come un tutto unico. Anche la contaminazione tra le culture aiuta a risolvere i conflitti interni, inserendo elementi di novità che possano contribuire ad una pacificazione. Avviene il riconoscimento dell'altro che porta ad amalgamare e pacificare le so-

-

¹⁰ Pascale Casanova, La République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.

¹¹ Michele Cometa, "Weltliteratur. Una nozione desueta?", *Narrativa. Nuova serie* n.35/36, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013/2014, pp. 19-33.

¹² Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", New Left Review, n. 1, 2000, pp. 54-68.

cietà che vi partecipano. Il ringiovanimento, in seguito, si sviluppa nel corso della traduzione che ha il valore comunicativo e rigenerativo. Le opere che in una cultura hanno esaurito il loro compito possono rinascere in terra straniera producendo effetti semantici inaspettati, ringiovanendo se stessi e le culture che le recepiscono. Le biografie letterarie, infine, sortiscono anche un effettivo contatto, attraverso la corrispondenza e i viaggi, tra i letterati, gli studiosi, consolidando un vero rapporto tra gli uomini, creando comunità letterarie transnazionali. Si auspica un intensificarsi e accelerarsi dei contatti tra scrittori e letterati.

L'utopia Goethiana, in parte traghettata ai nostri giorni, ha subito nel tempo diversi aggiornamenti e interpretazioni. E nei nostri giorni i fattori più rilevanti che la stanno rimodulando sono: la crisi delle divisioni nazionali o forse il concetto della nazione tout court, collegata all'aumento di fenomeni che vanno a complicare e a porre sfide alle divisioni nazionali anche nel seno culturale. Il nazionale è costretto sempre più spesso a dare il conto di sé, a dimostrare la propria legittimità e ragion d'essere. Se ne chiedono e spesso allo stesso momento contestano i connotati. Non solo viviamo oggi una crisi dello stato-nazione, ma come osserva Enrico De Angelis, non si sa più in che cosa dovrebbe consistere l'italianità o la germanicità di una cultura e letteratura. Piuttosto conveniamo di considerare tedesco ciò che decidiamo di considerare tedesco¹³. E, come osserva Lucia Quaquarelli, parlando nella fattispecie dell'Italia, dove lo stato-nazione, cioè l'Italia unitaria, non ha riconosciuto o ratificato ma istituito tale comunità, giova ricorrere al termine di ethnicité fictive ovvero di una comunità etnico-culturale inventata, proposto da Étienne Balibar e Immanuel

¹³ L'orizzonte nazionale, come scrisse già Kundera, ci è di ostacolo nella comprensione di una determinata opera letteraria Anche secondo Silvia Albertazzi la letteratura nazionale sarebbe un insieme di "luoghi comuni che il pubblico medio riconosce come garanzia di autenticità del prodotto 'etnico". (Silvia Albertazzi, Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali, Roma, Carocci, 2011, p. 161).

Wallerstein¹⁴. Enrico De Angelis nota inoltre che l'amore e il sodalizio tra la letteratura e nazione sono di formazione recente, e risalgono alla fine del Settecento¹⁵. Un altro fattore incisivo per l'odierna declinazione della Weltliteratur è dato dal fatto che da una parte avviene una progressiva omologazione dei realia. Usi, costumi e consumi tendono a uniformarsi sempre di più nel mondo occidentale. In più, sono in atto migrazioni su scala globale, scritture e scrittori translingui, lingue senza patria, traduzioni su scala planetaria e altri fenomeni legati al passato coloniale che richiedono un ridisegnamento del rapporto stato-nazione, lingua-letteratura-territorio, letteratura-nazione. Dall'altra parte, siamo di là dall'abbandonare l'eurocentrismo, come dimostra il caso della studiosa Pascale Casanova che parte avversando il pan-anglicismo, ma approda rivendicando l'importanza del francese e il ruolo centrale della Francia come finestra sul mondo per lingue e letterature piccole, ripristinando di fatto una francocentrica répubblique mondiale des lettres16. Sebbene molti studiosi (Pascale Casanova stessa, ma anche Franco Moretti, David Damrosch, Christian Prendergast e, da ultimo, Jerôme David)¹⁷ affermano che non possiamo più continuare a leggere, descrivere, interpretare a partire dall'orizzonte disciplinare nazionale, la nuova utopia, il sognoauspicio di Goethe (aggiornato per es. da Edouard Glissant, ideatore del concetto di tout-monde secondo cui bisogna vivere la totalità-mondo a partire dal proprio luogo, stabilire le relazioni e non

_

¹⁴ Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, Race, *Nation, Classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1998.

¹⁵ Enrico De Angelis, "Per una storia letteraria non sedentaria" in Marcello Maurizio (a cura di) *Oltre i confini. Nazione, linguaggi e cultura nel Centro Europa dal 1989 a oggi*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2014, pp. 39-45.

¹⁶ Da una parte quindi, Pascale Casanova, lamenta la violenza della gerarchia colonizzatrice che letterature minori subiscono per mano delle grandi metropoli (la letteratura minore viene appropriata e controllata dalla maggiore che si pongono in relazione di esclusione e rivalità reciproca, lungi dall'utopia goethiana di contatto e comunità, dall'altra nel mondo globale Casanova rivendica un ruolo centrale per Parigi come capitale culturale del mondo, rivale di Londra e New York

¹⁷ Jerôme David, Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la 'Littérature mondiale', Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012.

consacrare l'esclusione) è di là da venire. In più il concetto della nazione è oggi profondamente cambiato¹⁸.

Una delle voci italiane oggi¹⁹, se non più autorevoli, più rigorosamente schierate a favore dell'avvento dell'utopia *tout-monde* appartiene al comparatista italiano Armando Gnisci – nemico di esclusione e pregiudizio, convinto che il nostro è un presente di ingiustizia planetaria – un degno erede del testamento di Goethe e un fervido sostenitore della mondializzazione. E i comparatisti, va notato, sono i primi interessati al dibattito sulla letteratura del mondo. Insieme a Gnisci si pronuncia Franca Sinopoli (insieme a Nora Moll, autori de *La letteratura del mondo nel XXI secolo*): entrambi studiosi romani della letteratura translingue e transnazionale, pionieri dello studio postcoloniale in Italia²⁰. Li affiancano due comparatisti bolognesi, Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti

¹⁸ Invece di pensare alla italianità di Dante, potremmo chiederci che cosa spinge scrittori di tutto il mondo da Kenzaburo Oe a Derek Walcott, a leggere proprio Dante e annetterlo come un elemento importante alle proprie opere.

¹⁹ Un breve excursus nel passato permette di cogliere, giovando all'orgoglio nazionale, che gli italiani sono stati all'avanguardia del dibattito. Nel 1417, in una lettera a Poggio Bracciolini, Francesco Barbaro parlò della *respubblica litteraria* (lo ricorda Franca Sinopoli in *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, Milano, Mondadori, 2011, p.60) progettava una comunità internazionale di studiosi che condividono e si scambiano tra loro le scoperte e le ricerche. Una comunità che usa il latino, ritorna agli autori dell'antichità classica e si ispira agli ideali di cosmopolitismo, pacifismo, libertà, uguaglianza. L'idea umanistica di una comunità non ancora istituzionalizzata, basata sulla libertà di pensiero e di espressione, sarà assorbita e diverrà con Goethe sinonimo della vocazione mondiale della letteratura capace di superare le barriere linguistiche e nazionali.

²⁰ A questo proposito, corre obbligo ricordare Silvia Albertazzi che nel capitolo 5.2 "World Literature?" de Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali (op. cit.) afferma essere state le scritture dei soggetti postcoloniali o transnazionali per l'appunto a dare un nuovo impulso alla letteratura italiana del Novecento. A fianco dei romanzi tutti ambientati in un mondo in cui l'unica ideologia è quella dello 'sballo', della droga e del sesso facile, e che figurano a livello narrativo un universo di disagio e assenza di dialogo, "silenzio della visione tossica e/o [...] non comunicazione di corpi estranei nel sesso svincolato dal sentimento", a fianco dalle scritture dei giovani scrittori, vi sono eroi delle narrazioni mitiche postoloniali, che argomenti di comunicazione sanno sempre trovarne, perché la principale funzione della letteratura, diceva già Calvino, è la comunicazione tra ciò che è diverso" (p. 163). Vedi anche Lucia Quaquarelli, "Letteratura italiana, letteratura postcoloniale, letteratura mondiale?", Narrativa, 35/36, pp. 93-100.

(La letteratura nell'età globale, 2012)²¹. In secondo luogo partecipano al dibattito anglisti come Franco Marenco e germanisti quali Enrico De Angelis, Michele Cometa, Anna Chiarloni; infine italianisti letterati come Alberto Casadei, Giulio Ferroni e il linguista Vittorio Coletti. A colpire è il carattere polarizzato della riflessione: i difensori e i diffusori da un lato (o, per dirla con un termine di Bauman, non legislatori ma traduttori, cioè divulgatori, propagatori); le resistenze opposte dai difensori del localismo dall'altro. Se nessuno può dubitare che la letteratura locale possa solo guadagnare quando messa nella circolazione globale, alcuni tuttavia pronunciano parole di sconforto e sfiducia, temendo che un modello unico reso universale possa far scomparire la tradizione locale.

Secondo Armando Gnisci²², un rimedio potrebbe consistere in un'universale mondializzazione. Occorre che tutti ci rendiamo creoli decolonizzando le nostre menti formate invece come se fosse tuttora in atto la guerra fredda e il mondo fosse diviso in due. Oggi in Europa vengono persone "da tutti i mondi" a cercare giustizia e dignità, perché i loro paesi, formalmente indipendenti, sono ancora dipendenti e sottomessi ai bisogni e ai consumi dei paesi ricchi, conclude lo studioso. Ne nasce una ricchissima produzione di autori creolizzati - Gnisci menziona i nomi di scrittori già celebri, ma ce ne sono molti di più -, come quella di Nicolai Lilin (e, aggiungiamo, lo stesso caso è quello di Helena Janeczek, Ornela Vorpsi, Barbara Serdakowski e altri), autore di Educazione siberiana e di Caduta libera, racconti su gulag sovietici in Siberia e sulla guerra in Cecenia. Lilin è un russo che scrive direttamente in italiano, quindi si autotraduce mentalmente per far conoscere alcune cose direttamente al pubblico italiano. Un caso diverso citato da Gnisci è di Igiaba Scego appartenente agli scrittori italiani di

²¹ Le domande che ci propongono sono importanti. Siccome molto è cambiato dai tempi di Goethe e non possiamo più pensare che il valore dei grandi classici delle nazioni europee rimanga invariato o che il valore di altri testi – come quelli, numerosissimi, nati nell'area postcoloniale, dipenda dal paragone con i

²² Armando Gnisci, Franca Sinopoli e Nora Moll, La letteratura del mondo nel XXI secolo, cit.

seconda generazione (non occorre più chiamarli migranti), che scrivono in una lingua senza patria: Italia non è la loro patria, lo è la lingua che è la loro²³. A dir di Gnisci però, non dimentichiamo, chi si deve mondializzare è innanzitutto il lettore. Il lettore deve abbracciare una cosmo-visione, leggere tutti gli scrittori del mondo (africani, asiatici, caraibici, russi, polacchi, sloveni, boemi) senza preferenze, distinzioni, pregiudizi. Per non escludere l'alterità, occorre autoeducarsi (e creolizzarsi mentalmente), perché gli elementi eterogenei, messi in relazione, si intervalorizzano senza degradare o sminuire l'un l'altro, nel continuo e reciproco mischiarsi. E diventare cittadini del mondo si può solo insieme, attraverso mutua conoscenza e reciproca liberazione. Lo studioso elimina l'opposizione tra il modello MEN (Mondo-Europa-nazione) e NEM (nazione-Europa-Mondo) in un unico modello MEN-NEM²⁴. È indubbio, dice Gnisci, che non si può nascere mondiali. Uno nasce e impara la propria lingua, le nostre madri non ci hanno certo parlato in esperanto²⁵. Perciò il modello NEM non va abbandonato, ma integrato con il MEN: si può pensare mondialisticamente, da europei di lingua italiana o francese o te-

_

²³ Scego – una somala nata in Italia, scrive in italiano, ma intercalando parole in somalo. *Dismatria* – racconto sulla perdita delle radici della terra madre – inizia così: Soom aali baan ahay – come la mia metà che è intera – e la scrittrice non lo spiega in italiano, nonostante un generoso glossario finale di termini somali usati nel libro. Alcune frasi restano in somalo. Questo espediente serve a far vedere come possono non comunicare le due metà culturali, eliminandosi a vicenda; o contesta la centralità e il primato culturale dell'italiano; finalmente crea l'effetto di spaesamento, disorienta e spiazza il lettore italiano che si trova estromesso di colpo, emarginato. Oltre a Scego, un'interminabile serie, e in cima alle classifiche di studio e lettura: Laia Wadia – nata a Bombai (in Come diventare italiani in 24 ore fa vedere come anche l'italianità sia un concetto complesso e per niente scontato, se guardare alla cucina non uniforme sulla penisola; e la mancanza di una pietanza 'tipicamente italiana'), e Gabriella Kuruvilla, di madre italiana padre indiano.

²⁴ MEN e NEM sono acronimi delle sequenze del modello universale.

²⁵ Un'ammenda necessaria: nel corso di un seminario tenuto all'Università di Poznań (nel febbraio del 2014) uno dei dottorandi mi fece osservare che nel mondo vivono alcune migliaia di "native esperanto speakers". Circa mille famiglie parlano esperanto a casa. V. il sito SIL: http://www.ethnologue.com/language/epo.

desca o polacca o spagnola ecc. Bellissima la sua idea – una nuova utopia, che aggiorna quella di Goethe? – del nastro di Möbius, figura che visualizza la parità. Le letterature e le culture dovrebbero unirsi formando un unico nastro che non presenta un dentro e un fuori, un sotto e un sopra, ma unisce gli antagonisti in un emulsionato insieme.

Il problema è che la dimensione mondiale rimane in gran parte inesplorata dalla scuola e dall'università. Questo fatto, del resto, viene sempre più risaltato da vari studiosi in Italia. Enrico De Angelis si dice perplesso dal fatto che una discussione così animata su scala globale non abbia avuto alcuna ricaduta pratica. Vittorio Coletti nota a proposito che la prassi scolastica è del tutto sospesa, se non immobile, e non assorbe nessuna delle proposte formulate dai mondo-entusiasti. Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani, mentre riflettono sul canone, compreso quello scolastico, e si domandano (senza avere delle risposte pronte) come si potrebbe insegnare una letteratura del mondo, cioè dalla prospettiva mondiale. Citano i corsi pilota di letteratura mondiale offerti negli anni '90 dagli atenei statunitensi, tra cui il curriculum alla UCSC e le proposte didattiche che David Damrosch presenta in alcuni suoi manuali (How to read world literature, 2009). Non si tratta di un insegnamento enciclopedico e della conoscenza di tutte le culture mondiali, ma di uno studio di singole culture in prospettiva mondiale. Ogni cultura ha un significato in sé, ma può anche essere letta come una figura di altre esperienze.

Franco Moretti, il Darwin delle humanities, come lo chiama Ceserani (poiché vi è in lui una forte componente di scienziato naturalista e evoluzionista) per lo studio della letteratura mondiale sfrutta la statistica, le scienze naturali e anche la genetica. Moretti, che è stato il primo ad aver rilanciato la riflessione sulla *Weltliteratur*, e aver fecondato il relativo dibattito, postula competenze e strumenti di studioso interdisciplinari. Il critico come un centauro, dovrebbe essere per metà un formalista, che si occupa del come, e per metà sociologo, che cerca di rispondere alla domanda *perché*. In

Opere mondo (1994, e la riflessione continua ininterrotta sino a Distant reading, 2013) prende corpo la sua teoria di lettura a distanza. Opera-mondo è un'enciclopedia della narrazione, l'epica di ambizioni geografiche molto più estese rispetto al romanzo: punta su un intero continente o mondo. Moretti sceglie l'epica, opere transnazionali, rivolte al pubblico globale, per cui Faust era un'opera non solo tedesca, Ulisse non solo irlandese e Cent'anni di solitudine non solo un'opera colombiana. Nel saggio Conjectures on world literature²⁶, a partire dalla costatazione che la letteratura attorno a noi è sempre più un sistema planetario, Moretti si domanda non che cosa, ma come leggere. La letteratura mondiale non è un oggetto, bensì un problema e richiede una metodologia non ancora elaborata. Come leggere, interpretare e descrivere la letteratura prodotta in varie lingue nel mondo? Occorre formare gruppi di studiosi – esperti di letterature nazionali che, lavorando in virtù di una planetaria divisione del lavoro, accumulino dati e confrontino letture. I mondialisti come Moretti poi guardano da lontano per cogliere patterns su scale globale, le grandi ondate delle forme letterarie. Alla lettura di singole opere Moretti preferisce indagare trend, tendenze, tracciare le onde globali delle forme letterarie. A distanza si capiscono meglio i patterns, le relazioni tra lingue e letterature del mondo, forme e modelli²⁷.

Dopo Pascale Casanova, già evocata all'inizio di questo saggio (1999), prendono la parola David Damrosch (*What is World Literature?*, Princeton-Oxford, 2003) e Christopher Prendergast

²⁶ New Left Review, 2000, no. 1, pp. 54-68. V. anche "More conjectures", New Left Review, 2003, n. 20, pp. 73-81.

²⁷ Parlando della genesi delle forme letterarie, Moretti raffigura l'opposizione tra due figure: l'albero (che rappresenta l'evoluzione da unità a varietà) e l'onda (che va verso l'unità e oscura la differenza). Il romanzo è un'onda (figura durevole) che si scontra con i rami delle tradizioni locali e ne viene trasformata. A uno sguardo planetario si schiuderanno unità molto più piccole di un testo (modi, temi, tropi) e molto più grandi (generi, sistemi letterari). Lo studioso introduce il concetto di morfologia comparata come ricerca sistematica delle forme che cambiano nel tempo e nello spazio. Una specie di formalismo senza close-reading, si direbbe, ma Moretti lo definisce formalismo sociologico.

(Debating World Literature, ed. Prendergarst et al. London-New York, 2004) che alla mondializzazione guardano dalla visuale del lettore. A loro parere ogni opera deve avere una qualche appartenenza nazionale (per Damrosch l'unica eccezione è la Mille e una notte, "irreducibly multinational work" 28). World literature non è un canone di testi, bensì una modalità di lettura. Una doppia riflessione, un doppio riverbero significa che ogni opera si manifesta diversamente all'estero (guadagna in traduzione grazie alla ri-contestualizzazione e all'interazione tra il vecchio e il nuovo contesto) e diversamente a casa.

Nell'ambito del dibattito attorno alla mondializzazione, un posto di rilievo spetta alle questioni afferenti alla traduzione e alla traducibilità – sfida e limite in uno per le lettere. Già nel 1965 Italo Calvino (Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società) affermava che presto alcune lingue avrebbero sviluppato un polo di diretta traducibilità in altre lingue, dall'altra avrebbero cristallizzato una sostanza di intraducibilità specifica e segreta. Susan Sontag in The World as India (2002) nella traduzione vede il lasciapassare al mondo della letteratura, un ponte che unisce lingue e continenti. Sontag ha per prima ravvisato nella traduzione un lasciapassare dentro il mondo intero (è così per Pascale Casanova). Il traduttore è un mecenate delle letterature minori: non deve nascondere le differenze culturali, le barriere, gli elementi non traghettabili. Non deve eliminare la visibilità o la potenziale conflittualità delle differenze culturali. La traduzione deve essere un attraversamento culturale, con l'esplicitazione della prospettiva di chi attraversa e osserva tali attraversamenti. Anche Armando Gnisci (nel volume scritto a sei mani, già citato) si dice fautore del coming out del traduttore: la traduzione dovrebbe scoprire e rivelare la prospettiva del traduttore che attraversa campi culturalmente diversi tra di loro. Nella teoria di Pascale Casanova il traduttore diventa una sorta di mecenate delle opere di una lingua e cultura piccola.

²⁸ David Damrosch, What is World Literature? Princeton UP, Princeton and Oxford, 2003, p. 283.

Anche secondo Franco Moretti, la traduzione rende possibile un incontro tra culture e lingue messe a contatto. Emily Apter– che sta dalla parte dei mondo-scettici –, al contrario, utilizza il criterio di intraducibilità, per criticare il concetto della letteratura mondiale²⁹. La sua idea di radical untranslatables è stata presto criticata da Djelal Kadir in un articolo intitolato "Comparative literature in an age of terrorism"(2006) in quanto seminatrice del sentimento di esclusione, foriero di monopolarismo globale e impedimento del dialogo tra le culture, passibile di alimentare conflitti, terrorismo e guerre.

World fiction³⁰, secondo Pascale Casanova, è una categoria di testi concepiti, artificialmente fabbricati e commercializzati per un pubblico denazionalizzato, come i romanzi accademico-universitari (di un Eco e Lodge), neocoloniali o esotici (di Vikram Seth), i romanzi di viaggio e altri ancora³¹. Ma la letteratura mondiale abbraccia anche testi in movimento, nati a cavallo di lingue e culture, di scrittori tradotti, della diaspora o della migrazione, infine i testi transnazionali. Guardiamo ora da vicino il "romanzo di consumo mondiale", secondo un'altra denominazione (o la traduzione italiana di world fiction) di questa tipologia di testi, proposta da Giuliana Benvenuti nel saggio La letteratura italiana sulla scena del mondo:

²⁹ Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Verso, London–New York 2013.

³⁰ Diversi studiosi si preoccupano di porre il problema della 'dimensione mondiale' dei testi letterari, mettendo in risalto riferimenti formali, tematici, produttivi e ricettivi sovrannazionali – qui ci limitiamo all'aspetto produttivo-ricettivo. P.es. il contributo massiccio della scrittura cosiddetta migrante in Italia è stata/è un'occasione per aggiornare gli strumenti di lettura e analisi, per non dinstinguerla dalla scrittura "nazionale" e non schiacciarla sulla dimensione testimoniale. D'altra parte, nota Quaquarelli (op. cit., p. 99), inserendo le scritture migranti in quella nazionale il rischio sarebbe di annullare ogni differenza e specificità. Meglio inserire quei testi nell'area della World Fiction, era transnazionale, mondiale. Ciò richiede competenze linguistiche, storico-letterarie e culturali difficili da raggiungere, nascono di qui le idee peregrine come quella di Moretti, di disting-reading.

³¹ Benvenuti annovera tra gli autori di *world fiction*: Umberto Eco, Roberto Saviano, Melissa P., Federico Moccia, Andrea Camilleri (fuori l'Italia lo sono David Lodge, Salman Rushdei, Ian McEwan, John Maxwell Coetzee, o Haruki Murakami).

problemi e prospettive, che potrebbe essere un bestseller mondializzato, una somma di strategie non-letterarie più che letterarie. La studiosa definisce letteratura di consumo mondiale una che punta sulla vendita televisiva, sulle grandi reti di distribuzione, sul marketing, sulla co-autorialità, coedizione e transmedialià, sul intermedia storytelling, sull'uso di nuove tecnologie (blog, twitter, FB). I libri vengono ideati, scritti e promossi per essere letti globalmente. Gli autori vengono prodotti e costretti a sfornare più testi nel giro di un anno. Si punta su un pubblico giovanile e debole a cui si passano determinate coordinate interpretative. Infine si lancia un libro in contemporanea nel contesto nazionale e internazionale (basti il recente esempio di Numero zero di Umberto Eco). Il lettore planetario si raggiunge grazie ai testi delocalizzati - l'azione evita riferimenti univoci a luoghi, eventi, persone, usi e costumi associati con una sola lingua, nazione, cultura. Si serve semmai di riferimenti glocali, ovvero capaci di informare i lettori globali dei problemi locali e insieme di renderela dimensione locale un microcosmo soggetto allo scambio planetario in cui si fa sentire la voce dei subalterni. In più, nei romanzi di consumo mondiale spesso si ricorre a quell'idioma che Giuseppe Antonelli (su il Sole 24 ore nel 2008) ha definito traduttese, ovvero una lingua caratterizzata da semplificazione sintattica, banalità lessicale, linguaggio volutamente sciatto e trascurato, con la punteggiatura dispersa. Romanzi confezionati per essere tradotti.

Un'altra voce importante che giunge sempre dall'Italia nell'ambito del dibattito in oggetto appartiene a Vittorio Coletti³² di cui vorremmo riportare le riflessioni più importanti. Anche se lo studioso si dice poco convinto che sia necessario difendere la tradizione locale, si avverte nel suo saggio un rammarico per la perdita e la trasformazione linguistica, forse irreversibile, della letteratura nazionale la cui stagione è comunque breve e risale all'Ottocento (e dura solo 150 anni). Il caso italiano, poi, smen-

-

³² Vittorio Coletti, Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale, Bologna, Il Mulino, 2011

tisce il sofisma sul legame inscindibile tra la lingua locale e la letteratura: "la letteratura italiana è nata perché una lingua regionale (il toscano) è stata adottata da scrittori che non la parlavano, è stata usata fuori dalla regione di provenienza"33. La letteratura italiana è potuta nascere grazie alla diffusione della lingua regionale, il toscano delle Tre Corone³⁴. Tuttavia il genere romanzo è in modo particolare legato alla terra di origine. I romanzi più noti e celebri al mondo, scritti nel corso dell'Ottocento e Novecento, erano quelli più radicati nel loro piccolo contesto. E il potere cosmopolitico di alcuni romanzi era determinato dalla loro capacità di riflettere una determinata cultura, una concreta società e una data terra: si diventa mondiali partendo dal nazionale (d'accordo con la sequenza NEM). Coletti osserva infine che non è una cosa nuova se uno scrittore ambienta l'azione del proprio romanzo altrove o decide di scrivere in una lingua diversa dalla propria (Conrad, Nabokov, Beckett, Israti, Cioran, Ionesco, Kristoff, Kundera, e oggi Jonathan Littel o Atiq Rahimi, Nicolai Lilin, Anilda Ibrahimi, Amara Lakhous, che George Steiner definiva 'scrittori ex-territoriali'). Oggi tuttavia la nuova world fiction è transnazionale: parte dal mondo (quindi d'accordo con la sequenza MEN) e dai problemi globali, con un'azione ambientata ovunque e diventa locale grazie ad elementi secondari o ausiliari. La località viene strumentalizzata per conferire il colore locale che il mondo adora (si pensi ai tanti romanzi e film americani ambientati in Toscana), con gli effetti disastrosi per il dato locale addomesticato, appiattito e semplificato, o iperbolizzato e teatralizzato. Dalla propria patria un testo world fiction impresta esclusivamente le credenziali, la genuinità necessaria per poter parlare del mondo e al mondo, senza essere sospeso nel vuoto: "Questa letteratura nasce transnazionale per cultura, ambientazione, problemi, a volte anche lingua, e diventa locale solo per aspetti o secondari o integrativi, per lo più destinati

³³ Ivi, p. 15.

³⁴ Un altro fatto che nega l'esistenza di simile legame è la diffusione del francese e dell'inglese al di fuori dei paesi di origine, precisa Coletti.

a rendere meno astratto e più riconoscibile il discorso mondiale che svolge.[...] Il tratto nazionale vorrebbe essere il segno della genuinità di un prodotto..."³⁵.

Il convegno, tenutosi nei giorni 23 e 24 ottobre 2012 a Torino, abbinava il dibattito sulla letteratura mondiale alle riflessioni sulle problematiche della storia letteraria (ne è un frutto il volume curato da Franco Marenco³⁶). In esso si intrecciano più voci, tra cui quelle di allarmisti (in minoranza) come Giulio Ferroni che accusa i teorici di aver abbandonato il close reading e di aver perso di vista l'irripetibilità, l'unicità di molti testi e il loro rapporto con la lingua e la tradizione. Enrico De Angelis si domanda se la nozione di letteratura nazionale abbia ancora oggi una qualche utilità. Secondo lui, no, in quanto quel che è nazionale, lo è in via transitoria e può aprirsi ad ogni momento a quel che è transnazionale. Alberto Casadei, ancora più radicale, conclude che letteratura e nazione sono in continuo movimento e cambiamo incessantemente. Remo Ceserani, adotta la distinzione proposta da Jurgen Habermas tra identità e appartenenza, e propone un'Europa non di identità, ma di differenze e di appartenenza. Nello stesso anno (2012) nel numero di ottobre de L'Indice dei libri del mese, appare la discussione tra Anna Chiarloni, Enrico De Angelis e Franco Marenco. Chiarloni lancia una provocazione: alla faccia di un intensificarsi dei fenomeni di ibridazione globale, occorre difendere le culture e le letterature nazionali non nella loro immutabilità, bensì nelle loro determinanti e caratteristiche distintive e specifiche. Il valore di tali determinanti è soprattutto archeologico e storico. Essi sono testimonianza dell'archivio nazionale, perché la memoria può tramandarsi nella letteratura nazionale e non in quella globale/mondiale indistinta. Marenco insiste sulla necessità di ripensare e ridefinire le nozioni di letteratura nazionale, identità, cultura e lingua in quanto non si può considerare vietnamita una

³⁵ Coletti, op. cit., p. 38.

³⁶ Franco Marenco, *Letteratura e nazionalità: un binomia in discussione*, Bologna, Il Mulino, 2014.

scrittrice emigrata nel Canada e che scrive in francese. Ricorda il caso di un americano che ha scritto in francese il migliore romanzo sul suo crescere nella Germania nazista. Se una lingua può esprimere più di una identità nazionale, un'identità nazionale può esprimersi in più di una lingua. De Angelis infine aggiunge che ogni tentativo di ricondurre la letteratura nazionale a una serie di stereotipi porta a malintesi, in quanto è difficile determinare come dovrebbe essere quel catalogo di caratteristiche o determinanti nazionali (che cos'è la germanicità della letteratura tedesca, o in che cosa consiste l'italianità di quella italiana?). È vero che la letteratura non si può del tutto de-nazionalizzare, ma non esiste neanche una letteratura mononazionale. Occorre, leggendo, fare uno sforzo per superare o decostruire quel che chiamiamo una costrittiva determinatezza, dettata dai lacci nazionali. Cercare gli elementi che aprono il dialogo con le altre culture, perché è leggibile solo quel testo che dialoga internazionalmente.

Piace concludere con le parole di Enrico De Angelis, in cui echeggia l'auspicio di Goethe che le culture e i testi sono prodotti di interferenze, e di compromesso tra locale e straniero: "l'essenziale è che si abbia di vista in primis la circolazione delle culture" per capire un'opera letteraria non basta né l'orizzonte interno alle opere dell'autore in questione, né l'orizzonte nazionale da solo, ma occorre allargare lo sguardo a un orizzonte "supranazionale".

³⁷ De Angelis, op.cit., p. 44.

II Strategie e tecniche narrative nella letteratura italiana postmoderna

LA PRATICA DELLO '*SLITTAMENTO*' IN *NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI* DI CARMELO BENE

Simone Giorgino

ostra Signora dei Turchi è il romanzo d'esordio di Carmelo Bene, autore che solo recentemente si comincia ad apprezzare anche per i suoi meriti letterari e non solo per l'ormai universale fama di uomo di teatro¹. Con l'irrituale inserimento di Bene nella prestigiosa collana dei Classici Bompiani, infatti, l'attore-scrittore, secondo Ferdinando Taviani, "riceveva il certificato di residenza ai piani nobili dell'Alta Letteratura"2; e,immediatamente dopo quella pubblicazione, un decano della critica e della teoria letteraria come Remo Ceserani "prendeva la parola sulle Opere di Bene e senza far polemiche mostrava come potessero essere trattate a sé, come letteratura di qualità, esempi di una prosa 'costantemente alta', a metà fra simbolismo e barocco, che permetteva l'abbandono 'al puro piacere della lettura', di fronte a 'pagine inventive, sferzanti, esaltate, allucinatorie o esilaranti'. Un vero scrittore, insomma"3. L'attività letteraria di Bene non è affatto collaterale, anzi permea tutto il suo percorso artistico, da Nostra Signora fino all'estrema prova poetica di Leggenda,

¹ Cfr. Ferdinando Taviani, "Bene, è finito un secolo", in *Atlante della letteratura italiana*. *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Stefano Luzzatto, Gabriele Pedullà, vol. 3, Torino, Einaudi, 2012, pp. 1012-1016; Gianni Turchetta, "Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo. Carmelo Bene scrittore", in Per Carmelo Bene, a cura di Goffredo Fofi, Piergiorgio Giacchè, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 81-108; Luigi Weber, "Recensione a *'l mal de' fiori*", *Poetiche*, n. 2 (2000). Mi sia consentito, inoltre, rimandare alla mia recente monografia L'ultimo *trovatore*. *Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Lecce, Milella, 2014, che qui riprendo in alcuni punti.

² Taviani, *op. cit.*, p. 1012.

³ Ivi, p. 1015. Per la citazione interna cfr. Remo Ceserani, "Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio 'squartato'", *Il Manifesto*, 4 gennaio 1996.

l'ultimo poema ancora inedito che costituisce, assieme a 'l mal de fiori, un dittico con cui la poesia italiana degli anni Zero è destinata a misurarsi.

Appena dopo il clamoroso esordio teatrale, Carmelo Bene decide di ritirarsi nella casa paterna di Santa Cesaria Terme per scrivere Nostra Signora. Siamo nell'estate del 1964, e in poco meno di un mese, sottoponendosi a ritmi di lavoro forsennati, Bene, allora ventisettenne, completa il libro: "Lydia [Mancinelli, la compagna di alloral e Ras, il pastore tedesco, andavano al mare, io lavoravo diciassette ore di media al giorno. Il cane si acquattava vicino a me e sognava [...]. Bevevo caffè. Bevevo soprattutto. Mio padre mi faceva trovare damigiane di quel vino rosé, ma a diciotto gradi. Una lucidità tremenda"4. Nostra Signora dei Turchi esce da Sugar Editore nel gennaio del 1966, un anno e mezzo dopo la stesura. È un libro di 141 pagine diviso in nove capitoli, quattordicesimo volume della collana "I giorni" in cui sono inseriti autori di assoluto rilievo: Beckett con la sua trilogia (Molloy, Malone muore, L'innominabile), introdotto da uno studio di Theodor W. Adorno e William Burroughs con La morbida macchina.

Nel suo esordio letterario, Carmelo Bene si propone di cantare il mito e l'epos della propria terra d'origine, il Salento. Nostra Signora dei Turchi è, infatti, almeno nelle intenzioni dell'autore, il romanzo, anzi "il più bel saggio, in chiave di romanzo storico su quel mio sud del Sud. Fatelo leggere o raccontatelo a quegli indigeni e se lo ritroveranno, naturale, addosso, come un fado del loro bardo più grande. La 'modestia': jamais couché avec''5. La vera ragion d'essere del romanzo, in realtà, non va cercata nel plot o nell'argomento, ma nello stile, nella musicalità del dettato che molto spesso si risolve in vero e proprio dettato poetico, metricamente ineccepibile, scritto com'è in versi meticolosamente camuffati nel continuum della prosa. I riferimenti storici e i luoghi in

⁴ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 197.

⁵ Carmelo Bene, Sono apparso alla Madonna, Milano, Bompiani, 2014, p. 46.

cui è ambientato altro non sono che semplici "croste'... La musica è oltremare" – spiega Carmelo Bene. Nello 'spartito' di *Nostra Signora dei Turchi* la trama conta poco: ha ragione Ugo Volli quando afferma che il romanzo è "composto non di fatti concatenati secondo una logica del racconto, storie, sequenze narrative, ma di scene, di sequenze essenzialmente visive, in cui si muovono non persone ma personaggi, anzi essenzialmente un personaggio". La trama è molto esile e si dispiega interamente nella testa del protagonista, nelle sue avventure senza senso. Il seguente brano basterebbe da solo a riassumere le vicende raccontate e le principali caratteristiche dell'eroe:

Aveva collocato uno specchietto sopra il suo altarino, figurante un dio che esaudiva, di carne e sangue, si banalizzava nelle esecuzioni più umili, piangendo in tutti i ruoli più insensati e non ultimo in quello di se stesso. Martirizzato secondo una ricetta, più feroce dei turchi di una volta, graffiato in viso, eccetto gli occhi perché potesse esistere, buttato in strada da un balcone di un primo piano non mortale, perché potesse morire tutti i giorni. Un idolo indiano, ma ricondotto a sé, ferocemente umanizzato, dolorante, tangibile, impazzito nell'urna del monologo, quotidiano, infinito.

Nostra Signora si chiude pressoché con la stessa frase pronunciata dal protagonista in apertura: "Flora, vestiti e vattene! Non c'era nessuna Flora. Oppure s'è vestita e se n'è andata". La sua circolarità lascia al lettore il ragionevole dubbio che tutto quanto è avvenuto fra la prima e l'ultima pagina, non sia altro che il sogno o il delirio del protagonista. D'altra parte, il romanzo è tutto giocato sulla coppia antinomica vero/falso, matrice principale della diegesi, poi declinata, nel corso della narrazione, nelle coppie secondarie quotidianità/estasi, realtà/follia, santità/idiozia, lo-

39

⁶ Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 5.

⁷ Ugo Volli, "Prefazione", in Bene, Nostra Signora dei Turchi, Milano, SugarCo, 1978, p. 13.

⁸ Carmelo Bene, Nostra Signora dei Turchi, Milano, Bompiani, 2014, p. 129.

⁹ Ivi, pp. 13 e 141.

gica/irrazionalità, ordine/vertigine, salute/martirio. Proprio da tali contrasti si sviluppa la comicità beniana che, come nelle barzellette sui matti, è una scintilla sempre provocata dall'attrito fra elementi riconducibili alla coppia antinomica principale. A un certo punto del romanzo, per esempio, il protagonista prende un taxi. Il dialogo che si stabilisce fra conducente e passeggero non è di senso compiuto, cioè la comunicazione fra i due non si realizza appieno o è comunque difficoltosa, perché si sviluppa su piani difficilmente conciliabili, la banale quotidianità che è l'habitat dell'uno e il delirante orgasmo che è la condizione costante dell'altro:

Stanotte o mai! – intimò all'autista di una vecchia "balilla", pensando invece la destinazione tenendola per sé [...]. Gli bastava immaginare il ritorno per sentirsi ora a cavallo di un ippogrifo. Ogni tanto brontolava "perché?" a mezza voce, e l'autista, credendosi interpellato, lo confortava spiegandogli che quella era la sola via. ¹⁰

Nel romanzo confliggono, dunque, mondi paralleli e difficilmente comunicanti: quello monadico, onirico e parossistico del protagonista e quello esterno, cioè la realtà oggettiva, costantemente filtrata dalla sua percezione squilibrata che lo porta a tramutare la realtà in qualcosa di affatto diverso, cioè nelle figure di un sogno o di un incubo. I vacanzieri agostani sono scambiati per turchi invasori; la partner è vista come una santa; lo stesso protagonista assume, camaleonticamente, identità differenti e assurde. La realtà oggettiva si tramuta in dimensione soggettiva della memoria e del mito, popolata com'è di prodigi e di figure fantastiche. L'isolamento del protagonista, la sua impermeabilità al mondo esterno, fanno di Nostra Signora dei Turchi un romanzo della solitudine e della superba messa al bando del prossimo: "Qui non era davvero indispensabile un prossimo"; e ancora: "L'economia della sua solitudine non poteva contemplare domestici"11. Il suo carattere è costituito da una "mescolanza di sublimità, malattia e infan-

¹⁰ Ivi, p. 69.

¹¹ Ivi, p. 79.

tilismo"¹² incarnata nel modello del Santo Idioto-San Giuseppe da Copertino, il "Santo dei voli" riferimento costante in molte delle opere di Carmelo Bene. San Giuseppe è, infatti, icona principe di quel "Sud del sud dei santi" che, pur arretrato (azzoppato come il corpo del Santo), riesce comunque a staccarsi dal mondo (a levitare in volo) oltrepassando, così, ogni "principio di ragion sufficiente" per installarsi, infine, nelle celesti regioni del "depensamento":

A questo Sud azzoppato, non resta che volare. Ecco il Santo dei voli [...]. L'anno medesimo (1600) in cui si brucia il Pensiero a Campo de' Fiori (Giordano Bruno), poco distante da Copertino nasce la Grazia. Nasce l'ignoranza [...]. Nasce il Santo che non ha il senso della gravità, levita, vola. Si faceva chiamare "Frate Asino", "se ne andò in giro per il mondo con la bocca aperta". "Illetterato et idiota". È l'apoteosi del depensamento. 13

Lo studio sulla figura di San Giuseppe permette a Carmelo Bene di tramutare in virtù le caratteristiche stereotipate di un meridione socio-economicamente arretrato, 'barbaro' perché fuori dalla cultura ufficiale, facendone un nuovo paradigma culturale, orgogliosamente centrato sul primato di tale 'incultura', sullo stupore e sulla meraviglia, sull'estasi e sulla grazia dell'arte. L'equazione santità=inettitudine presuppone, come nella migliore tradizione agiografica, la flagellazione e il martirio, inflitti, nel caso specifico, con parossismo quasi comico e demenziale.

Nostra Signora dei Turchi è anche un romanzo di passioni, nel senso etimologico di sofferenze spirituali e soprattutto fisiche. L'effetto complessivo, oltre che alle tribolazioni dei Santi, rimanda anche ai grotteschi e ripetuti infortuni di una macchietta delle comiche, a uno Charlot ripetutamente battuto o vittima di continui e ridicoli incidenti: "Si direbbe quasi" – scrive Gianni Turchetta – "che il testo di Bene metta in scena qualcosa di molto

¹² Friedrich Nietzsche, Opere, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi, 1970, p. 204.

¹³ Bene, Sono apparso..., cit., p. 9.

simile ad un'interminabile autoflagellazione, di esibizione sadomasochistica"14.

Che la storia sia ambientata a Santa Cesarea Terme, esistono pochi dubbi, anche se, non di rado, l'ambientazione si sposta di qualche chilometro più a Nord, a Otranto. Il problema, piuttosto, è quando si svolge la storia, domanda niente affatto peregrina, se è vero che – ancora Turchetta – "il tempo non è più un tratto pertinente, è un criterio destituito di qualsiasi capacità di organizzazione semantica. Per esempio in Nostra Signora dei Turchi il presente della storia coincide con una vicenda che si è svolta cinquecento anni prima: ma è chiaro che a questo punto l'espressione 'si è svolta' risulta totalmente insensata"15. Il tempo in cui si sviluppa la narrazione, dunque, è il presente di una cittadina termale di provincia negli anni del boom economico, 'assediata' da vacanzieri settentrionali maleducati e chiassosi, e, 'allo stesso tempo', una città di cinquecento anni prima, estrema appendice del Regno di Napoli, assediata, questa volta senza virgolette, dalla flotta turca che nell'agosto del 1480, dopo aver conquistato Otranto, uccide ferocemente ottocento abitanti che rifiutarono la conversione all'Islam.

La sovrapposizione di queste coordinate spazio-temporali permette al lettore di veder sciamare

> i turchi [che] andavano e venivano tra i filari degli oleandri, con in mano vasetti di coccio o canne da pesca, cartate di pesce o di nespole, bambini o racchette da tennis, per lo più biancovestiti o redenti in ciambelle salvagente, a braccetto o affiancati da un occidente di donne in vesti leggere, infiorate [...] e i turchi sotto i baldacchini fittizi del portale paludato in sete rosse cinesi veleggianti domani, schiacciavano noccioline, devotamente offrendo agli angioletti nuvolette di zucchero filato16;

e permette di poter rilevare, inoltre, nella lingua parlata dagli 'invasori', un'inflessione, più che straniera, settentrionale: "L'infedele

¹⁴ Turchetta, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵ Ivi, p. 99.

¹⁶ Bene, Nostra Signora dei Turchi, cit., p. 63.

voltò, grattandosi la testa, dolorante. Poi cominciò a protestare, dimostrando in un italiano lombardo che non era quello un deposito bagagli"¹⁷. Il tempo della narrazione, dunque, si svolge "cullando quest'andare e venire dall'avvenire"¹⁸, tecnica (e formula) che ricorda molto da vicino il "quest'andar ch'è star / inavvenir / Nel sogno che non sai che ti sognare / tutto è passato senza incominciare / 'me in quest'andar ch'è stato"¹⁹, ripreso, molti anni dopo, ne 'l'mal de' fiori. Il palazzo moresco di Santa Cesarea Terme, esempio di un'architettura eclettica e finto-islamica di fine Ottocento finanziata dalla facoltosa borghesia dell'epoca, è, 'allo stesso tempo', quartier generale dei turchi ed eccentrica casa-vacanze per facoltosi turisti settentrionali, vero centro spaziale della narrazione perché specchio dell'inautenticità che vi regna sovrana.

Ancora una volta è da rilevare come in questo "saggio sul Sud" non vada ravvisata alcuna velleità d'impegno o di denuncia, anzi è programmaticamente "derisa, irrisa, ogni forma di polemica, di rivoluzione, rivolta, di dialettica, anche ministeriale"²⁰. Ogni qualvolta l'autore subodora dei 'languori', per dir così, neorealistici, altro non può fare che denigrarli, come quando, ad esempio, si stimola il nervosismo semplicemente fissando la bandiera nazionale italiana: "In questo caso era assai lontano da una polemica nazionale. Era, al contrario, l'estremo disinteresse di quell'oggetto a infuriarlo"²¹.

Nel primo romanzo di Bene la sperimentazione linguistica non interessa tanto il livello lessicale, che in linea di massima si presenta ancora legato alla tradizione, quasi 'conservatore', si potrebbe dire, costruito com'è sul modello della prosa decadentistica tardo-ottocentesca; interessa, piuttosto, il livello sintattico e soprattutto semantico. Il lessico, infatti, è vicino all'uso *standard* e l'autore si concede, di tanto in tanto, divagazioni arcaizzanti o

¹⁷ Ivi, p. 66.

¹⁸ Ivi, p. 74.

¹⁹ Carmelo Bene, 'l mal de' fiori, Milano, Bompiani, 2000, p. 37.

²⁰ Bene, Dotto, op. cit., p. 211.

²¹ Bene, Nostra Signora dei Turchi, cit., p. 20.

auliche e perciò molto evocative ("meriggi" anziché pomeriggi, "borgo" anziché paese, "addormito" anziché addormentato), fra l'altro spesso inserite nei periodi di più evidente ispirazione poetica: "Aurora dalle dita rosa soffiò sulle candele senza spegnerle, disciogliendo latte e zucchero in tanto rosso tiziano, alitando fatata sopra l'incenso addormito, rosando argento e oro nel cuore della stanza"²².

Dal punto di vista sintattico, invece, la prosa si presenta molto più elaborata. Un periodare semplice è spesso alternato a un periodare complesso, a frasi brevi e paratattiche se ne contrappongono altrettante ipotattiche in cui l'autore fa sfoggio di un armamentario retorico che ricorda alcuni stilemi tipici del frammentismo²³. È uno stile baroccheggiante che, però, più che a un'eccessiva profusione di decorazioni, rimanda – è lo stesso Bene a proporre l'accostamento - alle peculiarità del barocco leccese, quasi deteriorato nelle sue 'metastasi', e alla pietra porosa che ne è la caratteristica fondamentale: "Anche il barocco – scrive – [...] è un barocco morsicato, come lo sono tutte le facciate delle chiese e delle chiesette del Leccese, 'mele morsicate da un pazzo ad arte', corrosione prodotta dal vento e dalle acque"24. Le suggestioni provocate da un abbondante ricorso ad analogie e metafore conferiscono al testo una densa poeticità, accentuata dal frequente utilizzo di anafore, chiasmi e onomatopee. Frequenti sono anche i calembour che a volte diventano dei veri e propri scioglilingua, come ad esempio in "sulla soglia della stalla si stagliava ora la

²² Ivi, p. 41.

²³ Cfr., per esempio, ivi, p. 21: "In certi meriggi lasciava la casa e il borgo e si avviava al mare, ma non per i viottoli. Attraversava i campi di stoppie e di spine, non si sa quanto debole o insensato. Si incantava sulle lumache. La brezza gli passava accanto, come una ragazza spettinata in quelle ore morte, insperata, ricordo in fogliame di platani e ippocastani, carrube e miele selvatico, latte, figlia del mattino e della sera, incredibile e felice, aria nel senso di musica, incolore come la vita beata, vissuta solo perché se ne parla o se n'è parlato, impossibile. Gli passava accanto senza un motivo preciso, soffiando involontaria sulle ali delle farfalle morte, invisibile come l'oro e la calura dentro lo smeraldo del mare".

²⁴ Bene, Dotto, op. cit., p. 210.

serva"²⁵; altre volte è lo stesso linguaggio o repertorio retorico a tematizzarsi, rivelando, così, l'estremo interesse riservato dall'autore ad alcuni particolari fenomeni linguistici: "Vanno ad andarsene o restare, a seconda che tu finga di muoverti o no. C'è solo un modo tuo di andare incontro. Tutto il contrario d'incontrarsi. Vedi? È un gioco di erre! Che vuoi che rappresenti la tua perversione, fuori da una probabilità onomatopeica?"²⁶.

L'uso della terza persona singolare e dell'imperfetto indicativo inserisce apparentemente la narrazione nel solco della più consolidata tradizione letteraria, ma è un'ortodossia diegetica soltanto di facciata che sottende una ricerca stilistica inquieta, in sommovimento appena sotto la superficie del testo che è sempre caratterizzato dalla sovrapposizione di registri eterogenei che spaziano dal kitsch al comico, dal tragico al lirico, "dal linguaggio infantile a quello muliebre, dal vernacolo all'aristocratico"27. La prosa di Carmelo Bene fagocita stilemi riconducibili a generi letterari differenti. Il continuo ricorso alla parodia, facendo saltare ogni rigidità identitaria e complicando così ogni goffo tentativo di rappresentazione, permette a Bene di approfondire il suo personale studio sull'inautenticità' dell'espressione artistica e di minare dall'interno la sua supposta sacralità. Nel testo, perciò, si sovrappongono strutture linguistico-narrative riconducibili a generi letterari o a tecniche stilistiche diverse come, ad esempio, il poema epico-cavalleresco o eroicomico, tecniche moderniste come lo stream of consciousness, assurdi dialoghi o monologhi interiori sviluppati alla maniera di Beckett, emozionanti scenari da idillio agreste.

Una delle principali caratteristiche di questo stile può essere considerato, allora – accogliendo una proposta di Jean Paul Manganaro –, lo *slittamento*, cioè la deviazione rispetto alla norma, effettuato il più delle volte in chiave parodica, e praticato, di volta in

²⁵ Bene, Nostra Signora dei Turchi, cit., p. 139.

²⁶ Ivi, p. 106.

²⁷ Jean Paul Manganaro, "Il pettinatore di comete", in Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 67.

volta, sui diversi livelli del discorso (linguistico, sintattico, semantico e di genere):

Nei testi di Bene ogni scelta formale è fatta per andare fuori posto: a cominciare dalla definizione di "romanzo", che [...] si applica ad opere che a romanzi non assomigliano affatto. Ma proprio in questo modo Bene riutilizza il paradigma negato: egli propone una forma e intanto la smentisce, produce appunto uno slittamento rispetto al paradigma appena affermato. Così facendo sottolinea e demistifica la convenzionalità della forma scelta, ma nello stesso momento la obbliga a funzionare in modo diverso, paradossalmente non negandola davvero ma anzi riaffermandola e restituendole nuovo contenuto semantico.²⁸

Il paradigma dello slittamento permette all'artista di fornire ai suoi lettori le chiavi per accedere in quel mondo orfico e paradossale che contraddice i principi elementari della logica. Tecniche dello slittamento sono, per esempio, l'ironico rovesciamento di frasi convenzionali: "Vengo senza questa mia, o con questa mia resto qui"29 o "quella Santa è una donna"30; gli accostamenti irrituali come nelle seguenti analogie dissacratorie: "Si ricordò dei primi riti cristiani, riuniti in catacombe, o alla direzione della Banca d'Italia nel cuor della notte"31, o "sarebbe infine diventato cretino [...] e a ciò si prodigava con un entusiasmo che solo in banca ti saprebbero tradurre"32; l'abuso di ossimori: "Rose di piombo e nuvole pesanti, nevicate schiaccianti"33; gli equivoci paradossali e le forzature di senso che immettono il lettore nel territorio dell'assurdo: "Apriva la cassetta della corrispondenza. Mai niente. Nessuno conosceva il suo indirizzo, ma lui riusciva egualmente a trovarci una lettera. Quella sera poi si trattava di notizie sconcertanti. Cose da pazzi"34; e infine nella sovrapposi-

²⁸ Manganaro, op. cit., p. 102.

²⁹ Bene, Nostra Signora dei Turchi, cit., p. 56.

³⁰ Ivi, p. 126.

³¹ Ivi, p. 11.

³² Ivi, p. 14.

³³ Ivi, p. 21.

³⁴ Ivi, p. 22.

zione, all'interno della stessa frase, di piani semantici differenti, da cui scaturiscono battute quasi da avanspettacolo: "Io mangio. Noi mangiamo. La gente come noi si coniuga, non si declina"³⁵.

Il continuo slittamento fra doxa e paradosso, insomma, è una delle caratteristiche più evidenti (non solo) della prima stagione letteraria di Bene, il quale, a proposito del suo lavoro, arriverà più tardi ad affermare: "Se un poeta non è paradossale non capisco che poeta sia"³⁶. E allora è proprio in questa sistematica infrazione del buon senso comune che va ricercato il nocciolo duro della sua arte e della sua scrittura. L'estetica del paradosso, così centrale nei suoi lavori, consente a Bene di scavalcare agilmente le coppie antinomiche vero/falso e arte/vita, quest'ultima, se possibile, ancora più inconciliabile della prima, dal momento che, come scrive Maurizio Grande, "l'esperienza estetica non è altro che l'attuazione del paradosso del senso o del senso del paradosso, un gioco di spostamenti continui fra senso e non senso, fra esperienza e linguaggio, fra arte e non arte"³⁷.

La paradossalità di Bene trova nutrimento, come si è accennato, nella particolare declinazione di barocco, inteso come un atteggiamento estetico contrapposto al classico e che presenta, rispetto a quest'ultimo, una morfologia differente e alternativa. A una bellezza armonica, 'winckelmanniana', si oppone una bellezza diversa che ha nell'irregolarità dei frattali (Mandelbrot) e nel disordine del rizoma (Deleuze-Guattari) il proprio paradigma. Il barocco di Bene, dunque, non è soltanto artificio, eccentricità e virtuosismo, ma va ad agire ben al di sotto della superficie: è fatto "di sovrapposizioni contraddittorie e di conciliazioni impossibili, di dinamismi e contrasti che corrono verso la loro 'dissoluzione' e

³⁵ Ivi, p. 126.

³⁶ Cfr. Doriano Fasoli. Conversazione con Carmelo Bene, 2005, www. riflessioni.it/conversazioni_fasoli/carmelo_bene.htm (visitato il 20 maggio 2015).

³⁷ Maurizio Grande, "L'automatico e l'autentico", in *Per Carmelo Bene*, cit., p. 18.

che quindi convergono a segnalare la puntuale essenzialità del vuoto"38.

Habel habalim, vanità delle vanità, potremmo dire con l'Ecclesiaste, e quindi realtà intesa come vuoto, vacuità, caducità irreversibile che si cerca invano di colmare con l'oltranza decorativa: è questo un aspetto della poetica di Bene che colpisce e inquieta. Tutto, in lui, e dappertutto nelle sue opere, pur costruendosi per superfetazioni di immagini, per paradossi, o calembour, per ostentate esibizioni iperletterarie, rimanda sempre ad un buco nero che tutte le inghiotte e che tutte le annulla. E in questo buco nero finiscono anche le regole stesse della comunicazione narrativa o poetica: il plot, le prerogative di genere, i dialoghi, le regole sintattiche, la punteggiatura, la prosodia, addirittura i corpi tipografici, cioè tutte quelle costanti stabilizzanti che appartengono, secondo l'autore, all'uso normativo di una lingua o di una tradizione letteraria, provocando, così, attraverso un sistematico scarto da quelle regole, un intenso effetto di straniamento. L'autore intende così evidenziare l'irriducibilità del soggetto al simbolico e gli irreversibili guasti del linguaggio che ne governano il discorso, lasciandolo come smarrito in una 'selva oscura' di significanti ininterpretabili. Rispetto al dato normativo stabilizzante ('maggioritario', direbbe Deleuze), Bene rivendica con orgoglio la propria 'minorità', la propria insubordinazione rispetto al Potere, che è, in questo caso, il potere della langue rispetto alla parole e del canone rispetto all'irregolarità. Il linguaggio di Bene, deliberatamente 'minorato' da un continuo 'slittamento' e quindi da una variazione continua - variante rispetto alla norma della rappresentazione tradizionale e perciò autonomo rispetto al 'parlare educato' maggioritario, è davvero linguaggio rizomatico, "apologia della distrazione, del frammentario, del pensiero come pulsione non programmata, discontinua, nascente"39. Gli stessi segni utilizzati

³⁸ Giacché, Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale, Milano, Bompiani, 20072, p. 114.

³⁹ Jacqueline Risset, *Prefazione*, in Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Rizoma*, Parma, Edizioni Pratiche, 1977, p. 10.

dall'artista non rappresentano la realtà, sono essi stessi la realtà, perché il reale non è al di fuori dei segni che lo descrivono:

Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l'estasi questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nella oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. Tutto quanto è diverso, è Dio. Se vuoi stringere sei tu l'amplesso, quando baci la bocca sei tu.⁴⁰

Si passa insomma dalla logica della rappresentazione a quella della sensazione, secondo un procedimento che in arte aveva già trovato attuazione, per esempio, nella pittura di Bacon, il cui obiettivo era non di rappresentare (raccontare) ma di mostrare l'intensità della sensazione così come esperita dal proprio corpo, immediata in quanto "si propone direttamente" – ancora Deleuze – "di liberare le presenze che stanno sotto la rappresentazione, al di là della rappresentazione" (Come nella pittura di Bacon il quadro non rappresenta niente se non quel quadro, così nella letteratura di Bene non c'è un rimando a un significato autre, riposto: il significato è nel significante, l'arte è nell'arte, non certamente nelle glosse dell'autore o nelle postille dei critici. "Se vuoi stringere sei tu l'amplesso. Quando baci la bocca sei tu".

⁴⁰ Bene, Nostra Signora dei Turchi, cit., p. 39.

⁴¹ Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logica della sensazione, Macerata, Quodlibet, 1996, p. 112.

L'ULTIMO PASOLINI E IL POSTMODERNISMO: UNA LETTURA DI *PETROLIO*

Silvia Lucà

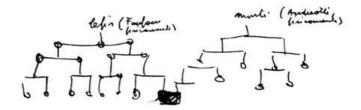
erché Petrolio? Per rispondere sarà bene cominciare con una distinzione concettuale. Il postmoderno è innanzi tutto due cose: è Postmodernismo (una particolare ideologia) e Postmodernità (un'epoca che comprende tendenze contrastanti)1. Nonostante queste ultime due categorie vadano spesso confuse in un più vago concetto di "letteratura postmoderna", esse ci saranno entrambe utili per provare ad abbordare la complessità dell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini. Il più grande teorico italiano del postmoderno, Umberto Eco, afferma nelle postille al suo Il nome della rosa: "Credo che il postmoderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un Kunstwollen, un modo di operare – e poco più avanti afferma anche - La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente"². Certo Pasolini ha vissuto il Ventennio, la ricostruzione, le neoavanguardie, e sarebbe definito forse suo malgrado scrittore postmoderno, ma se evitiamo giudizi di valore e perseguiamo una disamina descrittiva, ci sembrerà più chiaro come in una fase culturale nazionale di riflusso, in altre parole nella cosiddetta epoca postmoderna, Pasolini rifiuta completamente la fase di realismo (nelle forme del neorealismo) per giungere attraverso un percorso estremamente ete-

¹ Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition Postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Edition de Minuit, 1979; e la voce "postmoderno" in *Treccani, Enciclopedia del Novecento*, disponibile all'url: http://www.treccani.it/enciclopedia/ postmoderno/

² Umberto Eco, Postille, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 528-531.

rogeneo, fatto di abiure e rifiuti, a un'opera infine totalmente nuova e, per sua stessa natura, indefinibile, tesa a un gioco di rilettura ironico e tutt'altro che innocente della storia contemporanea o appena passata.

Riprendendo la celebre teoria di Sklovskij, Pasolini ci dice che il suo è un "romanzo non tanto a schidionata, quanto a brulichio, o magari a'shish kebab"³. Non si tratta quindi solo della cosiddetta struttura a spiedino o a infilzamento teorizzata da Sklovskij che permette alla storia del protagonista di estendersi virtualmente in una forma narrativa aperta a includere ogni evenienza, ma, come leggiamo da un qualsiasi libro di chimica al capitolo sul comportamento dei polimeri in un processo di cristallizzazione: "Un cristallo polimero shish-kebab di solito consiste in una fibrilla centrale (shish) e un disco a forma di lamelle a catena piegata (kebab) orientato perpendicolarmente alla shish"⁴, come si vede dalla figura che Pasolini allega al suo romanzo per rappresentarne lo schema evolutivo:



Lo schema quindi non si legge dall'alto verso il basso come uno stemma codicum, a cui Petrolio tra l'altro continuamente

³ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Collana Supercoralli, Torino, Einaudi, 1992, (I^ ed.), oggi in *Romanzi e racconti*, II° vol., a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, I Meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori, 1998.

⁴ 2007 Lingyu Li, Li Bing, Steve L. Kodjie, e Christopher Y. Li, poliolefina compositi, ed. Domasius Nwabunma e Thein Kyu, capitolo 18 Cristallizzazione Comportamento di polietilene / Nanotubi di carbonio compositi, sezione 18.3.1 PE / CNT nanoibrido Shish-kebab Via Soluzione Cristallizzazione, p. 528

allude⁵ nella sua forma di centone, ma si legge da quella macchia centrale da cui si irradiano più polimeri, o lamelle, o rami, o personaggi insomma, e che partendo dal basso, unisce i due vertici. Cos'è quindi questa macchia centrale, nera di petrolio? Qual è il mezzo con cui Pasolini la contorna e a che prezzo?

Proviamo subito a rispondere, perché come ci ricorda Pasolini "in una lettura pubblica non si può tenere occupato di sé il pubblico più di venti minuti impunemente".

Preso atto del carattere sperimentale dell'opera, bisogna comprendere il significato di questo sperimentalismo. Sarà utile inserirlo all'interno di quello che rappresenta uno dei cambi paradigmatici più significativi relativi al postmoderno e cioè la questione che riguarda la natura riflessiva dei prodotti culturali, nonché lo spostamento di un interesse critico incentrato sul lettore. Se pensiamo alle teorizzazioni a riguardo, come la teoria della ricezione (Jauss, Iser, Hall) e al lavoro di Eco sulla cooperazione interpretativa del lettore nella decodifica testuale (Lector in fabula), ci accorgiamo di come la spettacolarizzazione della narratività e la sollecitazione metanarrativa di Petrolio non siano un esercizio ludico-letterario di Pasolini ma un'interrogazione epistemica e critica; il gioco della meta-rappresentazione (cioè il postmodernismo estetico) diventa uno stilema per avvicinare una realtà altrimenti irrappresentabile. Pasolini sembra chiederci come si possa rappresentare la realtà se essa stessa è finzione, dal momento che la politica si fa attraverso un apparato spettacolare globale o passa per il filtro di varie e immaginative proiezioni ideologiche.

Com'è noto, la scena del romanzo, che si rivela una *mise an abyme* e un *détournement*⁷ continuo a partire dalle possibilità insite

⁵ "Tutto *Petrolio* dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito"; Aurelio Roncaglia al proposito parla di *Petrolio* come metaromanzo filologico.

⁶ Pasolini, *Petrolio*, cit., Appunto 129c, p. 521.

⁷ *Petrolio* è "qualcosa di scritto che ormai non rimanda ad altro che a qualcosa di scritto precedentemente", Paolini, *Petrolio*, cit., Appunto 103.

nella forma romanzo stessa, si apre con il tema metafisico dell'angelo e del diavolo che si contendono l'ingegnere Carlo e che porterà al suo sdoppiamento, e prosegue in una *follia prefatoria* in cui il disordine, l'enigmaticità, la plurivocità⁸ e l'intertestualità alla Bachtin si configurano subito come dati strutturali del testo e non come condizioni contingenti derivate dall'incompiutezza.

Se la visione del mondo crolla ed è in continua evoluzione, se il mondo altro delle borgate e del sottoproletariato non è più lo stesso degli anni Cinquanta, se il neocapitalismo cancella tutto ciò che è diverso da sé, condannando le culture altre a essere sopravvivenza o mera citazione, e oggi merce, bisognerà allora cercare nuove forme9 di rappresentazione della pericolosissima nuova realtà. Le caratteristiche del postmoderno dunque come forma di scrittura o antiforma che, come noto, sono alla base di un programma di carattere etico e di sostegno a processi emancipativi, e che si sono tradotte in un impegno attivo nei confronti di tutte le forme di discriminazione e d'ingiustizia in un determinato contesto politico-culturale (dal colonialismo al capitalismo selvaggio) ci possono aiutare ad inquadrare sotto una nuova luce quella pasoliniana ricerca di una narrazione capace di elaborare un "mondo enorme, mostruoso mondo ideologico e stilistico"10 da ricondurre costantemente ai frammenti di una realtà originaria, direttamente sperimentata e sofferta, materia per un universo che contempli naturalmente la sfera dell'irrazionale, degli umori e degli istinti. Molti narratori del primo Novecento hanno sfruttato i vecchi miti (Ulisse, Orfeo, ecc.) per esprimere la crisi della modernità. Anche Petrolio ci offre una rivisitazione dei miti antichi e cristiani, ad esempio nella visione che recupera la mitologia dell'Inferno dantesco: la visione del Merda; ma, ecco subito un primo punto im-

⁸ Con plurivocità si intende quella varietà di forme espressive, di moduli e registri linguistici che quotidianamente vivono all'interno dei vari strati della realtà sociale da cui passano alla lingua del testo letterario.

⁹ "Poiché non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma..." (Pasolini, *Petrolio*, op. cit., p.1179).

¹⁰ Pasolini su Gadda in L'Europa letteraria, n. 20-21, aprile-giugno 1963.

portante da evidenziare: quest'ultima ha una caratteristica fondamentale, che ci guiderà nella lettura, e cioè essa è mediata dalla distanza del riso. Vediamo, infatti, come nell'Appunto 74a Pasolini ci spieghi il senso dell'iscrizione sul simulacro posto a guardia di uno dei gironi infernali attraversati lungo la visione di Carlo:

Lo ripeto: questa iscrizione non è solo l'iscrizione del monumento che in questo momento del "Mysterion" ha importanza e interesse. Oltre a questo, essa: A) prevede o prefigura un atto 'mistico' che accadrà alla fine di questo romanzo: e si tratterà di un atto risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiastico: esso ristabilirà la serenità della vita e la ripresa del corso della storia; B) si pone addirittura come epigrafe di tutta intera la presente opera ('monumentum' per eccellenza): ma il suo senso è in tal caso diametralmente opposto a quello qui sopra accennato: esso è infatti irridente, corrosivo, delusorio (ma non per questo meno sacrol)

"HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE"

Se la funzione del mito (e quella del romanzo borghese tradizionale) era quella di ordinare il caos assegnando all'uomo il suo posto nel mondo, il romanzo moderno esprime invece questa impossibilità, e il romanzo postmoderno la conferma attraverso l'irrisione. Nella storia del romanzo, nel periodo che Foucault definisce classico (1600-1800 circa) si individua una persistenza di ordinamenti manichei, nel periodo moderno, l'estetica di Kant garantisce la possibilità e Sade l'attuazione di un terzo spazio: uno spazio verticale, della letteratura "non discorsiva", dove il linguaggio assume opacità e peso ontologico, e infine, proprio in questa piega, prende esistenza il postmoderno¹¹, caratterizzato dal fatto che il suo nuovo linguaggio può anche parlare dell'Altro (follia, sessualità, morte) in modo qualitativamente diverso.

Petrolio sembra collocarsi in quella che Foucault ha chiamato la dimensione dell'eteroclito¹²: cioè quegli spazi dove domina la legge del radicalmente discontinuo, del giustapposto e

¹¹ Cfr. Scott Lash, The sociology of postmodernism, London, Routledge, 1990.

¹² Cfr. Michel Foucault, Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines), Paris, Gallimard, 1966.

dell'incompatibile, nel suo combinare insieme un espressionismo alla Gadda e un gusto dell'inchiesta storica e della raccolta di documenti rari alla Sciascia e nel suo orientare la scrittura verso l'eccesso, con una modalità picaresca che attinge a quel mondo gaddiano dove il comico (il basso) e lo stile alto si intrecciano in uno schermo ludico dietro il quale lo scrittore può parlare liberamente.

Prendiamo ad esempio una delle scene più note (e la chiamo scena con vocabolario cinematografico proprio perché Pasolini usa questi stessi riferimenti linguistici e inoltre recentemente essa è stata discutibilmente trasposta nel film Pasolini (2014) di Abel Ferrara) mi riferisco all'Appunto del Pratone della Casilina, il n.55. Affianchiamo a questa scena quanto Pasolini dice a proposito dell'iterazione degli atti sessuali in Salò: "durante l'età cosiddetta repressiva il sesso era una gioia [e costituiva] un'irrisione di tutti gli obblighi e i poteri che il potere repressivo imponeva [laddove in ogni società tollerante esso è] semplicemente nevrotizzante perché la libertà concessa è falsa e soprattutto è concessa dall'alto e non conquistata dal basso". Inoltre, se pensiamo agli atti sessuali reiterati nel loro valore di significanti linguistici, poiché l'immagine, come la parola, trasformano la realtà in linguaggio¹³, questa reiterazione altro non fa che riflettere lo stesso processo di riscrittura e tradimento-traduzione attuato nel recupero dei testi che vengono riprodotti da Pasolini una volta svuotati del loro significato originario e decontestualizzati, al fine quindi di produrre una continua trasgressione e moltiplicazione di senso. At-

¹³ Si confronti quanto scrive Sandro Bernardi in L'allegoria e il 'doppio strato' della rappresentazione, in A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 57-70: "Il percorso di Pasolini consiste nel ricondurre l'illusione neorealista ad un nominalismo che per lui è il vero realismo, nel senso auerbachiano. Esiste solo la rappresentazione: il mondo cosiddetto reale è già esso stesso una rappresentazione agita da un soggetto. La realtà è 'figura', è segno di un'altra realtà sottostante. Come viene chiaramente detto in Petrolio: 'quest'opera fa riferimento soltanto a se stessa. Magari fa riferimento a se stessa attraverso la realtà".

tualizzare i classici, seppure attraverso un détournement, li salva dal ruolo di merci a cui il potere li riduce, e nel contempo questo processo diviene concreto esempio di pratica sociale poiché l'intertesto può auspicare a formare le coscienze dei fruitori vista la richiesta di tradurre i diversi messaggi che implicitamente fa loro.

Concretamente, Pasolini ci mostra come fare attraverso l'Appunto 103b "nel quale si precisa il senso della prima metà e inizia la seconda". Egli ci spiega che tutte le storie contenute nella prima parte, che includono oltre ai viaggi e alle storie di Carlo di Polis e del suo doppio Carlo di Tetis, anche novelle popolari, allegorie dei misteri nel giardino medievale con divinità, racconti tra realistico e onirico, la storia comica del politico che raggiunge la vera santità avendo formulato male il suo desiderio di potere, l'eco di Dostoevskij, Gozzano, Faldella, l'ambiguità del dantesco Pound, l'episodio del cameriere Carmelo, le scene di incesto, la sequenza degli argonauti e del viaggio verso est (l'oriente, la nascita della civiltà), e la sequenza dei Godoari e dello spostamento verso ovest (l'occidente, la fine della civiltà), la già citata Visione apocalittica (dantesca), di cui sono testimoni il Merda-Orfeo e la sua fidanzata, ed ecc. ecc. come direbbe lo stesso Pasolini; ecco, tutte queste storie rappresentano il genocidio operato dal Potere sulla classe operaia, e Pasolini aggiunge che invece la seconda parte ci illustrerà le due fasi delle stragi che si compiranno in Italia in funzione anticomunista. Riprendiamo quindi l'Appunto 55 e ci sarà più agevole adesso capire come fuor di metafora il Carlo donna, che possiede essendone posseduto venti meravigliosi figli del popolo, stia a rappresentare il simbolo di una democrazia solo formale che apparentemente si fonda sul principio della tolleranza e invece persegue una segreta strategia di controllo e repressione delle minoranze (sociali e sessuali) non disdegnando la violenza e precipitando così nell'assenza di limite e nell'anomia. È necessario quindi che Carlo sia donna in questa fase del racconto.

Pur evitando le letture psicanalitiche che indulgono sull'omosessualità di Pasolini, certamente questa deve aver influito sulla scelta di una metafora piuttosto che un'altra, e di là da una qualsiasi lettura femminista o fallocentrica, ci sembra di poter più semplicemente affermare che il femminile rappresenta tradizionalmente il polo debole: esattamente come dell'intellettuale torinese Carlo. Come intuisce per primo Antonio Tricomi¹⁴, il fatto che un politico si ritrovi improvvisamente con degli attributi femminili, inscrive questa metamorfosi nell'ambito del grottesco. Certamente se accadesse nella realtà lo troveremmo alquanto bizzarro più che spaventoso. Difatti, quando alla fine del libro Carlo-donna è al governo a fianco dei neofascisti al potere, questi ultimi decidono di farlo tentare da un'avvenente fascista per dimostrare così la sua inattitudine a reggere eventualmente il governo. Ma, ecco subentrare un colpo di scena, ancor più paradossale e grottesco: dopo il suo viaggio in oriente, Carlo di Polis era stato iniziato ai misteri di una religione orfica, e una volta divenuto santo, quindi in stretta comunione con Dio, egli chiede "qualunquisticamente" il bene di tutti; Dio lo ascolta e manda il suo angelo per esaudire la sua preghiera, e allora cosa accade? Carlo ritorna uomo e i fascisti ritornano degli esseri umani ma di fatto ciò non cambia nulla, poiché essi di comune accordo decidono che tutto continui come prima. Ecco la conclusione aperta del ludo pasoliniano. Non c'è rancore, non c'è disperazione, non c'è nostalgia di un ipotetico passato perché come egli ci dice il tempo e la storia stessa non esistono poiché tutto è compresente¹⁵. C'è solo ripetizione e c'è solo il riso, quel riso che, come abbiamo visto, non a caso è posto a parodia della massima oraziana sull'immortalità conferita al poeta dalla sua opera¹⁶, e come epi-

.

¹⁴ Antonio Tricomi, Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio, Roma, Carocci, 2005.

¹⁵ Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 1801.

¹⁶ "HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE" vs. *Exegi monumentum aere perennius*. Una delle più celebri odi di Orazio. Conclude il libro III delle Odi, ha come tema centrale il potere della poesia di conferire l'immortalità.

grafe a una delle statue simulacro dei gironi infernali che si dipanano a Roma dall'incrocio di via Casilina con via Torpignattara, procedendo per quest'ultima in direzione di Via Tuscolana. Stiamo quindi al gioco e allora che cos'è che questo monumento ci affida?

Per Pasolini tutto è tragedia e nello stesso tempo tutto è parodia. Da La ricotta in poi, le forme di scrittura che Pasolini sviluppa progressivamente sono allegoria e parodia; l'allegoria per lasciare alle cose il loro mistero, e la parodia per coniugare l'alto con il basso, quello che egli ha sempre cercato di fare. Anche in Salò accade che una battuta contraddica d'improvviso lo stile tragico, svelando anche nel momento più tetro quella vitalità sottoproletaria che sola può deridere la prosopopea dei grandi libertini. Così di seguito, seguendo questa strada del ribaltamento parodico in funzione di unione dell'alto con il basso, vediamo come il primo film, Accattone, sia una parodia triste della via crucis con un emarginato delinquente nel ruolo del Cristo; Mamma Roma altro non è che una parodia della sacra rappresentazione della passione vista dal punto di vista materno¹⁷ (non a caso il film si chiude con l'immagine del figlio nella posa del Cristo morto del Mantegna). La ricotta e Che cosa sono le nuvole?, sono vere e proprie riflessioni in cui la parodia è più palese attraverso una più intensa mescolanza di tragico e di comico e nel momento in cui il pubblico irrompe sulla scena dove dei pupi stanno rappresentando l'Otello di Shakespeare per punire il malvagio Iago, comprendiamo come Pasolini ci stia mostrando che la riflessione non andrebbe mai disgiunta dal gioco.

Per Pasolini tutto è un gioco (nel suo equilibrio di ludo e d'inganno, di allegria e di beffa), e il gioco è la forma della logica. Tutto ciò che accade quindi appare (secondo un marxismo ere-

¹⁷ Cfr. A Partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura, a cura di carla Benedetti, Maria Antonietta Grignani, Il Portico n. 102, Ravenna, Longo Editore, 1995.

tico) in una doppia scena: una sovraimpressione di esperienza originaria, tragica, e di esperienza secondaria, ripetuta, comica.

Ci sembra così possibile poter affermare il delinearsi di una filosofia del comico, poiché se la poetica di Pasolini consiste soprattutto nella semiotica della realtà, queste discipline, la semiotica come studio del linguaggio, e l'estetica come studio delle rappresentazioni, si raccolgono nella filosofia come riflessione sulla conoscenza. Lukàcs ci dice che:

L'ironia dello scrittore è il misticismo negativo dei tempi che non hanno dèi: una docta ignorantia di fronte al senso: una esibizione dell'agire, benevolo o malevolo, dei démoni; la rinuncia a comprendere oltre il mero fatto di questo agire e la profonda certezza, esprimibile soltanto coi mezzi della creazione artistica: quella di aver realmente raggiunto, scorto o colto, in questo non voler sapere e non poter sapere, il termine ultimo, la vera sostanza, il dio presente e inesistente¹⁸.

Se è vero che l'ironia implica distacco, allora sarà difficile parlare di ironia per Pasolini. Nessun misticismo negativo, quindi. Anzi, questa obiettività del romanzo di cui parla Lukàcs, sembra raggiungibile anche attraverso le strategia del comico goliardico, raffinato e ad uso degli studenti appunto, degli intellettuali, o di quelli che Pasolini chiama gli "iniziati", e a cui dice di rivolgersi, gli iniziati alla scrittura del suo romanzo. Il comico perseguendo la leggerezza sembrerebbe una rinuncia al profondo, ma, come ci avverte Pasolini, il punto non è che non possiamo raggiungere il profondo, è che tutto è superficialità. Non c'è oltre, non c'è altrove. Tutto è compresente, ci dice Pasolini. Noi siamo e viviamo la superficie delle cose: e non perché ci sia preclusa la profondità, ma perché come già diceva Valèry¹⁹ non c'è altro che superficie.

Si intravvede qua la lezione di Saussure per cui la parola non rimanda più a una cosa dal momento che il significato dipende dal suo significante; ma aggiungiamo a questa immagine un'altra: la superficie rappresenta la dimensione orizzontale, perciò la sua

¹⁸ György Lukács, Teoria del romanzo, Milano, Sugar, 1972, p. 321.

¹⁹ "La pelle è quanto di più profondo esiste nell'uomo".

profondità, la sua estensione non è la radice ma il rizoma. Proprio il rizoma alla Deleuze che ci può aiutare a restituire in *Petrolio*, con la maggior fedeltà possibile, quello che l'autore chiama il brulichio della vita. Poiché la struttura dell'opera mira a coincidere con la vita stessa, almeno virtualmente, di conseguenza è suscettibile di non avere mai fine. Qual è infatti l'opera che uno scrittore non può mai finire di scrivere se non la sua biografia?

Di pagina in pagina diviene così evidente l'icastica rilevanza coi tre titoli posti a copertina del fascicolo dattiloscritto. Romanzo. Vas. Petrolio. Quel vas che rappresenta e racchiude in sé la profondità, il nero delle profondità dove sta nascosto il petrolio e allo stesso tempo quel contenitore che racchiude tutto, testamento e vaso di Pandora. È una complicata rappresentazione della disintegrazione e una superba sublimazione dell'ingiustizia, e della disumanità, ma non è affatto rinuncia nel presente e nostalgia per una perduta bellezza del passato, lo dimostrano i punti che abbiamo abbordato: la concezione del tempo come compresenza orizzontale; il discutibile, ma pur sempre presente, impegno di Pasolini nel fare politica, per il quale potremmo affermare che Pasolini arrivava a intuire la verità inventando tutto, passando per l'allegoria e il ribaltamento; e soprattutto la filosofia del comico che abbiamo individuato e che agisce almeno su due livelli principali: da un lato, come abiura parodica di quella nostalgia sentimentale che può aver caratterizzato le sue opere precedenti, inserendosi così in quel continuo processo di abiura e riscrittura che caratterizza tutta l'opera pasoliniana, e dall'altro, come effettiva irrisione all'idea del progetto dell'opera stessa (che vorrebbe coincidere con la realtà e il suo mistero) quindi come fondamento ultimo della creazione, di ciò che è nella sua complessità, della realtà, che sfuma appunto in una risata, che comunque non riecheggia mai davvero, preludendo al continuo restaurarsi delle cose come esse sono. Come se ad un certo punto non interessasse più la risoluzione del conflitto, ma piuttosto la continua riproposizione del conflitto. Premonizione

dello sviluppo violento e claustrofobico della società dello spettacolo, giunta oggi alla riproposizione ossessiva di innumerevoli continui conflitti, che vanno dalla crisi economica e politica permanente agli strazianti reality dell'orrore dell'Isis²⁰. L'assunto ideologico del romanzo e la denuncia del grottesco orrore di una realtà lontana dalla verità, risultato di una volontà alienante, si fondano necessariamente sul comico laddove il comico e la possibilità di irridere e parodiare legittimano la presenza del dubbio.

In conclusione, come dice uno dei narratori nella parte degli appunti intitolata Epochè: "L'arte narrativa, come sapete bene è morta. Siamo in lutto. Quindi, in mancanza di vino, cari ascoltatori, dovrete accontentarvi del ciceone" la bevanda che Baubò offre alla disperata e inconsolabile Demetra per riconfortarla del rapimento della figlia Persefone, prima di sollevare le vesti e mostrarle le parti intime per strapparle finalmente un sorriso, permettendo così al mondo di rifiorire nuovamente, attraverso un anasirma, attraverso il ribaltamento nel leggerino, nello sciocco, nel pazzarello²¹. L'illuminazione stessa di Carlo nelle ultimissime pagine si manifesta, infatti, in una serie di motti, aforismi e calembours, tra i quali spicca: "La saggezza è nella stupidaggine"²².

²⁰ Islamic State of Iraq and Syria, ISIS è l'acronimo inglese dell'organizzazione terroristica di matrice islamica radicale.

²¹ Pasolini, Petrolio, cit., Appunto 102a.

²² Ibidem, p. 1816

NOVECENTO – LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO: ANALISI SEMIOTICA DI UN RACCONTO INTERMEDIALE

Souad Khelouiati

1. Introduzione

a trasposizione artistica di un testo letterario in testo cinematografico si realizza in un periodo di tempo e di spazio ridotto e nel linguaggio specifico del genere cinematografico. La trama originale – spesso anche a più livelli – nella versione filmica viene a trovarsi nella situazione in cui i mezzi che la raccontano fra cui l'immagine, il montaggio, la musica, la luce, la tonalità dei colori, e la loro coordinazione reciproca, non sempre sono sufficienti. Il termine trasposizione, infatti, richiama sia l'idea dell'oltrepassare che quella del trasferire e suggerisce il concetto di andare al di là del testo di partenza, attraversandolo e moltiplicandone le potenzialità semantiche.

La trasposizione cinematografica viene considerata dalle teorie semiotiche una forma di traduzione. Roman Jakobson¹ la comprende all'interno della distinzione delle tre modalità di traduzione che inserisce nelle sue teorie sul linguaggio, definendola traduzione intersemiotica o trasmutazione, in quanto traduce un determinato sistema linguistico (il linguaggio verbale in forma scritta) in un altro sistema di tipo differente (il linguaggio cinematografico, formato da differenti materie) . Il passaggio da un sistema all'altro avviene mediante la trasformazione dei diversi strati da cui è costituito il linguaggio di partenza in quelli del sistema linguistico di arrivo: come sostiene il linguista danese Louis Hjelmslev, infatti, un linguaggio può essere diviso in due piani, ognuno dei quali si articola secondo tre strati differenti, che devono coesistere neces-

¹ Roman Jakobson, Aspetti linguistici della traduzione, in Saggi di linguistica generale, Milano, Feltrinelli, 1966.

sariamente affinché il codice linguistico possa costituirsi e operare². Nell'adattamento di un'opera letteraria si può arrivare anche al fenomeno, in cui lo spostamento del contenuto nella trasposizione cinematografica è dovuto all'ambizione artistica dei creatori, ma questa tendenza non può essere considerata sempre negativamente.

L'opera *Novecento* nasce come monologo teatrale della penna di Alessandro Baricco, e viene pensata per un attore, Eugenio Allegri, ed un regista, Gabriele Vacis, per una *pièce* che debutta nel giugno 1994 al Festival di Asti. La pubblicazione del monologo avviene per la casa editrice Feltrinelli nell'ottobre dello stesso anno e riscontra subito un notevole successo, a indicazione della fruibilità dell'opera sia attraverso il *medium* teatrale che quello narrativo. Nella stessa introduzione all'opera Baricco scrive: "Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce."

Ad aggiungersi alla fortunata genesi delle due opere, è la lettura del monologo da parte di Giuseppe Tornatore tra l'ottobre ed il novembre 1996; il regista siciliano afferma di aver amato il monologo dalla prima lettura. Infatti, la sua *imagery*⁴ gli permette di avere in poco tempo le idee sulle quali sviluppare la trasposizione cinematografica. Nel 1998 vede infine la luce *La leggenda del Pianista sull'Oceano*, trasposizione cinematografica del monologo di Baricco, ma, come si vedrà nel corso di questo lavoro, con differenze sostanziali rispetto all'opera da cui trae origine.

² Louis Hjelmslev, *Teoria del linguaggio*, a cura di Galassi R.; Zorzella C., Vicenza, Terra Ferma, 2009.

³ Alessandro Scarsella, *Alessandro Baricco*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 61.

⁴ Gabriele Frasca, La lettera che muore, Roma, Meltemi, 2005, p. 252.

2. Moduli narrativi

Un punto su cui pare necessario richiamare l'attenzione è quello relativo ai "moduli narrativi" utilizzati dal regista e alle modificazioni apportate rispetto al testo originale.

Si può considerare la trasposizione cinematografica di Tornatore un'opera riuscita, sia dal punto di vista della presentazione artistica del racconto, sia in termini di fedeltà al testo originale di Baricco. Il film non attinge dal libro solo la trama, ma anche il modo di elaborarla e di raccontarla. Infatti, la rielaborazione del testo procede secondo una tecnica di espansione consistente nell'ampliamento del racconto attraverso l'aggiunta di episodi. Il testo di Baricco non è ampio: nell'edizione di Feltrinelli del 1999 l'opera contiene 62 pagine di testo; in questo modo il regista ha avuto sufficiente spazio per raccontare la storia per intero, per approfondire alcuni momenti ispiranti della storia, per evidenziare la plasticità dei personaggi e per arricchirla di nuovi piani narrativi, lasciando tuttavia lo spazio-tempo del film identico a quello del testo letterario.

Michail Bachtin⁵, nella definizione di cronotopo parla dell'indivisibilità dello spazio e del tempo in letteratura. Questa osservazione è ben applicabile al genere cinematografico: il tempo diviene "visibile" artisticamente, quando lo spazio si riversa nel suo scorrere. In ogni immagine e in ogni inquadratura che definisce un determinato spazio, scorre il tempo. Il tempo reale provoca i cambiamenti di immagine anche se la scena rimane immobile. Ogni cambiamento di questo genere può essere portatore di un altro significato in sé. Quindi qualsiasi oggetto, statico o in movimento, è presentato nel suo scorrere. Questa caratteristica narrativa del film funziona anche nell'opera letteraria. René Clair nota che un autore letterario assomiglia ad uno sceneggiatore, in quanto entrambi possono manipolare il tempo e lo spazio liberamente: sia in un film, sia in un romanzo, una descrizione di una serata può

⁵ Michail Bachtin, Estetica e romanzo, Torino, Einaudi, 2001, p. 159

riempire tutto il libro, e, viceversa, un periodo di diversi anni può essere descritto in pochi capoversi, in un film addirittura in pochi istanti.

Di seguito verranno analizzate analogie e differenze tra la narrazione e la trasposizione cinematografica, utilizzando sia la sceneggiatura di Tornatore che propriamente le immagini dell'opera.

La storia da tramandare è quella del singolare protagonista, Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento, pianista sui generis, che si crea un proprio microcosmo, in questo caso un piroscafo, il Virginian, dal quale non scende per il resto della sua vita. Un personaggio, quello descritto da Baricco, solitario, come molti eroi ed antieroi del cinema di Tornatore. Ma è soprattutto con Nuovo cinema Paradiso che le affinità con La leggenda sono più evidenti; infatti "se al posto del destino di un transatlantico si immagina quello di una sala cinematografica e al posto del pianoforte si sostituisce un proiettore, ecco che la distanza si annulla, come d'incanto."6 Il protagonista è presentato al lettore con pochi tratti, in fasce in una scatola trovata dal macchinista di colore Danny Boodmann; la sala macchine, quella in cui si svolgono i primi anni della vita di Novecento, viene maestosamente rappresentata dallo scenografo del film, Francesco Frigeri. Mentre Baricco ci presenta con rapide pennellate il quadro dell'azione, Tornatore rappresenta nei dettagli l'ambientazione in cui cresce Novecento; scrive infatti in fase di sceneggiatura:

L'alloggio dei macchinisti sembra una grande altalena. È vuoto. I letti a castello scricchiolano dappertutto. Uno sgabello rotola da una parte all'altra, senza soste. In tutto quello scomposto rimescolio, un solo elemento si muove in una perfetta armonia: è il cestoculla sospeso in aria che ondeggia come un pendolo agitato dal mare. Dentro di esso è sdraiato il piccolo Novecento, sveglio

66

⁶ Tornatore, Giuseppe, *Uno sguardo dal set*, in N. Panzera (a cura di) Catalogo della mostra, Taormina, 16-22 giugno 2007, p. 22.

e sorridente, con le gambe che fuoriescono penzoloni [...] Si diverte da pazzi a farsi cullare dalle onde dell'Oceano⁷.

Nel testo di Baricco, come nell'elaborazione filmica di Tornatore, seguiamo il tempo e lo spazio dalla prospettiva dell'autore che segue gli eventi dal proprio presente. Nella percezione dell'opera si sviluppano così tre livelli standard di spazio-tempo: il tempo e lo spazio del narratore, il tempo e lo spazio della storia stessa ed il tempo e lo spazio in cui vede e giudica la storia il lettore/spettatore. Il tempo presente del narratore fa parte della trama – nel film crea una propria storia, poiché il destinatario del suo monologo non è il pubblico ma il vecchio commerciante del negozio di strumenti musicali, in rapporto al quale si crea uno specifico piano di azione. La retrospettiva non è lineare, si realizza con dei flashback, il corso degli eventi raccontati è, dal punto di vista dell'autore che è un importante personaggio della storia, più associativo che causalmente logico. I vantaggi del linguaggio del film si mostrano nella capacità di mantenere facilmente e conseguentemente un testo coerente attraverso le rotture dovute alle sovrapposizioni di piani narrativi. Il film si aiuta usando dei mezzi espressivi stabili, significativi per ogni concreta linea di racconto.

Dunque, sia in Baricco che in Tornatore la storia è presentata attraverso continui *flashbacks*; la prima differenza sostanziale che si nota è che mentre nel monologo il narratore è *intradiegetico*, cioè il trombettista Max Tooney, Tornatore la fa raccontare ad un narratore *extradiegetico*, un anziano commerciante di strumenti musicali, in dialogo con l'amico Tooney. Questa soluzione permette a Tornatore sia di creare due realtà temporali distinte, un tempo passato (quello della nave), ed uno presente (il dialogo tra Tooney ed il commerciante di strumenti), aspetto che gli consente di passare facilmente da una sequenza (temporale e spaziale) all'altra senza pertanto destabilizzare lo spettatore.

⁷ Giuseppe Tornatore, La leggenda del pianista sull'Oceano, Roma, Gremese, 1999, p. 38

3. Scene esemplificative

Si intende a questo punto mostrare e commentare, in funzione di esemplificazione di quanto detto, due scene chiave:

- 1. La prima scena in questione è presentata nelle prime due pagine caratterizzate da una scrittura sospensiva e nervosa del monologo baricchiano. Il Virginian, la nave sulla quale vive il protagonista, ha anche il compito di trasportare migranti europei verso le coste americane; Tornatore rappresenta l'istante in cui v'è una prima persona che avvista le coste statunitensi con un primo piano del personaggio, e poi con una focalizzazione sempre maggiore, sino a vedere ben definiti i grattacieli di Manhattan nei suoi occhi. Questa scena, richiama alla memoria un altro romanzo di Baricco, Castelli di Rabbia, in cui il signor Rail, rivolgendosi all'ingegnere Bonetti, afferma: "Lo vede ildestino? Tutto è già scritto eppure niente si può leggere"8.
- 2. la seconda scena chiave delle due opere, è la presentazione del prodigio di Novecento che, nonostante abbia sempre vissuto in sala macchine, viene ritrovato una notte nel salone da ballo della prima classe, mentre suona abilmente il pianoforte, con un pubblico sgomento di viaggiatori intorno a sé.

Sia nel monologo che nel film i due autori presentano la scena rapidamente, con poche battute, facendola seguire da uno dei nuclei del film, l'amicizia del protagonista con l'amico trombettista Max Tooney; un'amicizia che il regista così descrive:

Sono come una di quelle coppie che in letteratura e al cinema appaiono inseparabili. Penso a Don Chisciotte e Sancho Panza, oppure a Stanlio e Ollio. I personaggi del mio film devono evocare questa coppia. Novecento e Max sono uno ingenuo e l'altro irrequieto, uno angelo e l'altro uomo vero⁹.

⁸ Alessandro Baricco, Castelli di rabbia, Milano, Bur, 2004, p. 79

⁹ Roberto Rombi, "Novecento, angelo di fine secolo", *La Repubblica*, 28 ottobre 1998.

Un incontro originale presente soltanto nell'opera cinematografica è quello tra Novecento ed un emigrante friulano; questo si realizza attraverso l'unione della stessa melodia suonata con due diversi strumenti (pianoforte e fisarmonica), manifestazione di un sentire comune. Infatti l'emigrante friulano racconta a Novecento di aver vissuto una vita intera in un paese molto piccolo, circoscritto fra la routine e le ristrettezze di un'esistenza da contadino; improvvisamente e per vicissitudini varie, questi è costretto a vagare per paesi sconosciuti, sin quando si trova di fronte a sé ciò che definisce come lo spettacolo più bello che abbia mai visto:

El mar. No lo g'avevo mai visto prima, e son restà come, come fulminà. Perché g'ho sintìo la sua vose [...] Eh, la xe come un urlo, la vose del mar. Un urlo gigantesco ch'el grida e grida, e quello ch'el grida xe: "Vu! Manega de cornui! La vita xe immensa, volé capirlo o no? Immensa!" Mi no che g'avevo mai pensà. Xe stà una rivolusón nella mia testa. E così, d'un colpo, g'ho deciso de cambiar mondo, e de comensiar de novo¹⁰.

Questo incontro presente nel film acquista una notevole importanza, dal momento che diviene il motore che spinge temporaneamente Novecento a voler abbandonare la nave per ascoltare la voce del mare, sebbene poi egli si fermi al terzo gradino della scaletta del piroscafo, immobile nello scrutare i grattacieli di Manhattan.

Infatti, in Baricco l'eroe si ferma già al terzo scalino, nella lettura che ne fa Tornatore, arriva quasi fino a metà delle scale affinché con un'inquadratura laterale della cinepresa lo spettatore possa vedere Novecento a metà strada fra la sicurezza dell'ambiente familiare del vapore trans-oceanico e il desiderio (che non riesce a seguire fino in fondo) del mondo grande, sconosciuto e raggiungibile, senza intermediazioni. La metafora dell'oceano come immensità della vita, che risuona dalle labbra di un semplice emigrante, rimane nella sua versione parlata; tuttavia, a differenza del testo letterario, in un contesto leggermente mu-

69

¹⁰ Tornatore, La leggenda del pianista sull'Oceano, cit., p. 79

tato, quando il motivo nel film diviene centrale non solo per la riflessione esistenziale del protagonista, ma anche per la sua storia sentimentale. Possiamo constatare che gran parte delle immagini metaforiche del film sono nate come atto creativo del regista. Fra queste, anche la scena, che tocca il piano sociale del racconto in Tornatore in cui il piccolo Novecento intraprende per la prima volta una gita sul ponte superiore fra i passeggeri di prima classe. Lì, attraverso una vetrata colorata, vede il mondo illuminato di persone felici che ballano ed è un esperienza totalmente diversa dalla stiva oscura. Il vetro colorato deforma alla Fellini questa scena di viva festa visualizzando la frontiera sociale, che cambia nel ragazzo l'immagine reale in una visione di sogno.

4. La genesi musicale

La genesi musicale resta però prerogativa del compositore, che riesce ad avvicinare/distanziare lo spettatore allo schermo, talvolta più delle stesse immagini, ma che trova difficoltà ad esprimere le associazioni che ha operato con esse¹¹. La vicenda di Novecento si svolge in un'epoca di transizione che apre il nuovo secolo di grandi catastrofi come i totalitarismi, i due conflitti mondiali, e che fu "uno snodo fondamentale per le sorti della Nuova Musica che [...] senza concedere nulla al piacere scolpiva graffiti che boicottavano il cieco ottimismo collettivo, si cristallizzava l'urlo espressionista diventando grido di denuncia e di dolore"¹².

Nel monologo il rapporto del protagonista con la musica ha inizio quando Novecento, ancora bambino, viene trovato durante una notte di viaggio, nel salone da ballo della prima classe a suonare una melodia che richiama ospiti e personale del piroscafo; nel film la traccia è A Mozart reincarnated, composta da E. Morricone ed eseguita da Gilda Buttà. Nella scena dell'opera cinematografica

¹¹ Tornatore, Uno sguardo dal set, cit., p. 53

¹² Alessandro Baricco, L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin, Milano, Garzanti, 2006, p. 62.

il pensiero del comandante Smith nel vedere Novecento al pianoforte¹³ viene affidato alla voce fuori campo di Max Tooney.

Dopo questa scena, sia Baricco che Tornatore effettuano un *flashforward*, presentando il gruppo di Novecento, l'*Atlantic Jazz Band*, una formazione espressione di quel meltingpot che consentirà al protagonista di conoscere il mondo senza scendere dalla nave. Tornatore rappresenta questa profonda conoscenza di Novecento delle varie etnie che passavano sulla nave in due scene: una è l'affresco e la focalizzazione di personaggi folcloristici che viaggiavano in terza classe, ai quali spesso il pianista faceva da interprete musicale.

quella, precedentemente L'altra scena è dell'incontro tra Novecento e l'emigrante friulano, accompagnata nel film dal Nocturne with no moon. La musica di Novecento è una musica introspettiva, che nasce dal connubio vista-tatto, e spesso l'opera cinematografica appare più idonea a rappresentare alcune scene; ad esempio quella in cui il pianista suona un brano di ragtime, il trombettista gli domanda da dove proviene quella musica. Novecento improvvisamente modifica l'esecuzione (Portraits nel film, eseguita sempre da Gilda Buttà), trovandosi di fronte ora la signora tedesca che ha presumibilmente ucciso il marito con la complicità del giovane amante, poi l'emigrante che ha preso in prestito un vestito per accedere al salone da ballo della prima classe, infine la prostituta che sta meditando di farsi monaca.

Un altro episodio originale presente nella trasposizione cinematografica e non nel monologo è la registrazione di un disco di Novecento¹⁴; dopo pochi secondi la musica sembra convergere verso una melodia diversa da quella iniziale, in quanto l'evento eccezionale è segnato dalla vista del pianista di una donna, che riesce a scorgere solo attraverso un oblò. Si verifica in questa scena "la cosa più sciocca che possa accadere ad un uomo: vedere

¹³ Baricco, Novecento, cit. p. 25

¹⁴ Tornatore, La legenda del pianista sull'oceano, cit., p. 107.

una donna e innamorarsene"15, e dal momento che l'unica prova dell'esistenza di Novecento nel film resta questo disco registrato, nell'opera filmica il tema che viene tramandato dal protagonista (quindi dal regista) è proprio quello dell'innamoramento.

L'amore platonico di Novecento (Tim Roth) verso la giovane sconosciuta (Mélanie Thierry) si sviluppa in un'atmosfera di toni di colore freddi e di musica sognante, sentimentale, che insieme evocano la solitudine ed il presentimento di un desiderio non consumato. Al contrario le scene che si svolgono nell'atmosfera piacevole, a volte giocosa del salone di prima classe, sono invase da una luce calda, la musica di sottofondo è sempre armonica, gioiosa, gli abiti dei protagonisti sono in accordo con i colori chiari, nelle parti degli attori sono presenti elementi comici alleggerenti. La descrizione dei marinai sotto il ponte di coperta ritorna in un atmosfera noir, l'ambito dei ceti sociali più bassi è rafforzato da una suggestiva musica vocale afro-americana.

5. Conclusione

Tutto considerato, la storia stessa del trovatello Novecento che passa tutta la sua vita su una nave senza che il suo piede abbia anche solo sfiorato la terra ferma e che senza cultura musicale e studi specialistici diventa un inarrivabile virtuoso del pianoforte è di per sé una buona illustrazione del funzionamento autonomo della realtà artistica che non deve cercare corrispondenze con le possibilità della realtà oggettiva. Sebbene la realtà artistica, dal punto di vista delle leggi del mondo esterno, sia poco probabile, nella strutturazione del racconto è desiderabile e, nel contesto della storia stessa, appare anche convincente e attendibile. Il lettore così, gia all'inizio, conclude un accordo con l'autore di accettare le leggi della sua verità artistica e degli assiomi sui quali è costruita la storia.

72.

¹⁵ Giovanni Gebbia, Isabella Maria, Giornale di bordo in G. Tornatore, La leggenda del Pianista sull'Oceano (Dvd 2), Milano, Medusa, 2007.

Secondo Michail Bachtin:

Quando sentiamo o vediamo una cosa, non percepiamo ancora la sua forma artistica: bisogna entrare in quello sentito, visto, recitato come il creatore e cose superare la natura materiale della forma, che sta al di fuori del processo della creazione, bisogna superare il pragmatismo della forma: la forma non esiste più fuori di noi come un materiale percepito dai sensi e sistemato dalla cognizione, ma diventa un'espressione dell'attività assiologica penetrante il contenuto trasformandolo¹⁶.

Abbiamo confermato che il rapporto fra la letteratura ed il film è, nell'arte contemporanea, un rapporto molto dinamico e comunicativo. Abbiamo anche notato che nella trasposizione di testi letterari esistono alcuni problemi specifici, che i creatori dei film devono affrontare e che derivano dalle caratteristiche di entrambi i generi artistici. La letteratura e il cinema hanno in comune alcune categorie determinative (tempo e luogo, costruzione del racconto, posizione della metafora, realtà artistica indipendente...), altre volte invece i due generi si distinguono (ad esempio la velocità comunicativa e, prima di tutto, il linguaggio). Il regista deve prendere in considerazione queste differenze e modificare le parti del testo letterario che non sono trasponibili o che lo sono solo con difficoltà, ed è quasi sempre costretto, soprattutto per motivi economici e temporali, ad operare delle riduzioni della storia e dei personaggi.

La trasposizione di Giuseppe Tornatore La leggenda del pianista sull'Oceano indica la capacità del film di trasporre il contenuto e la forma da un punto di vista di elementi epici, di trama, di processi compositivi, di forma e di lingua. Dal punto di vista dell'interpretazione di alcune situazioni chiave e dell'uso delle capacità di mezzi espressivi specifici di entrambi i generi, appare illustrativo il conflitto esistenziale del protagonista che raggiunge l'apice sulla passerella per lo sbarco della sua casa galleggiante. Baricco, per esprimere i processi complicati emotivo-intellettuali,

73

¹⁶ Bachtin, op. cit., p. 364.

combina la conversazione con la forma poetica¹⁷. Tornatore rafforza notevolmente i vantaggi del testo letterario che mette con pochissime modifiche sulla bocca dei protagonisti con i mezzi del linguaggio cinematografico. Quando lo spettatore, insieme a Novecento, si trova in piedi sulla scaletta d'imbarco della nave, a metà fra il grande desiderio ed una paura ancora più grande, vede con una camera soggettiva la grande e grigia città portuale: si trova di fronte a grattacieli freddi e sconosciuti, spazi vuoti di un mondo privo di calore umano. Sente la solitudine e lo smarrimento che attende l'anima del nuovo arrivato. La percezione è, in confronto a quella offerta al lettore, meno astratta, ma l'effetto della scena non è meno intenso.

¹⁷ Baricco, Novecento, cit., p. 58.

ELEMENTI POSTMODERNI NEL ROMANZO DI UMBERTO ECO *LA MISTERIOSA FIAMMA DELLA REGINA LOANA*

Deniz Dilşad Karail

I termine postmodernismo è nato, acconto al concetto di postmodernità – concetto comunque distinto da esso –, per definire alcuni aspetti della cultura contemporanea ed indica, pertanto, un determinato periodo storico che, come sostiene Remo Ceserani, sulla scorta di altri critici letterati, ha inizio negli anni '50¹. Il postmodernismo mette in dubbio alcuni capisaldi filosofici ed ideologici tradizionali, come i concetti classico di verità, di ragione e di identità, la nozione di oggettività, le idee di progresso universale e di libertà. È possibile, in linea preliminare, riassumere il concetto di postmodernousando le parole di Giulio Ferroni:

Il postmoderno [...] prende atto del fatto che la letteratura e le arti della tradizione sono giunte a un punto "finale", che la comunicazione attuale ci colloca "dopo" una storia che pare esaurita. Sottoscrive questa situazione, affidandosi alla libera deriva dei linguaggi, al riciclo e al rimescolamento infinito del già dato; sottopone tutta la cultura e la vita che ci precipitano addosso dal passato e che si accumulano nel presente a una combinatoria illimitata e indifferente, ne svuota la densità, ne annulla il legame fisico con l'esperienza, offrendole alla manipolazione pubblicitaria, telematica, informatica. La storia e l'esperienza costituiscono per esso un immane serbatorio esposto a un'interminabile reinterpretazione, a un infinito "sguardo secondo": un'articolatissima costruzione pronta per essere "decostruita", per essere rivolta in tutte le sue connessioni, o più spesso per essere semplicemente riattraversata in lungo e in largo, in un viaggio neutro, senza nes-

¹ Remo Ceserani, Raccontare il postmoderno, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 15: "Mi limito qui a dichiararmi incline ad accettare, in modo provvisorio e tuttuttavia convinto, e in attesa soltanto di maggiori verifiche e dimostrazioni, la proposta di periodizzazione storico-culturale che pone negli anni cinquanta del nostro Novecento uno dei discrimini forti, delle frontiere temporali oltre le quali nulla più è stato simile del tutto a come era prima".

sun possibile obiettivo se non quello di riconfermare il presente, di rattificare la validità di un puro esserci².

Se, da una parte, negli Stati Uniti, in Inghilterra e in Francia a partire dagli anni '50 sono stati scritti numerosi contributi riguardanti il dibattito sul postmodernismo, In Italia la condizione postmoderna comincia ad essere presa in considerazione soltanto negli anni '70. È comunque indubbio che in Italia siano apparsi importanti prodotti del postmodernismo, in particolare nelle esperienze sociali e culturali, nell'architettura, nell'arredamento, nel disegno industriale, nella moda, negli spettacoli televisivi. A dare un esempio, sono stati gli architetti italiani fra i primi a lanciare il nuovo termine durante la Biennale di Venezia nel 1980³, o anche ci sono pittori, fumettisti, arredatori o illustratori italiani che hanno influenzato il mondo con i loro lavori postmoderni.

Per quanto riguarda la narrativa postmoderna non è possibile fissare un unico concetto che esprima le sue categorie narrative letterarie, data la messa in discussione dello stesso concetto di arte. In altre parole, in epoca postmoderna si profila la convinzione che ormai non sia più possibile determinare secondo limiti assoluti e concreti se un prodotto letterario sia un'opera d'arte, un testo narrativo, un riflesso della cultura popolare, un articolo scientifico o una ricerca sociale. Nella maggior parte delle opere narrative della nostra epoca, i limiti sono costantemente violati e i generi letterari si combinano o si intrecciano in maniera indistricabile. Inoltre, i generi letterari tradizionali, invece, si eliminano o si trasformano creando, in tal modo, nuovi generi, aprendo spesso un intenso dibattito sul concetto stesso di genere letterario. Come sostiene Fredric Jameson nel postmoderno si può individuare:

la cancellazione del confine (essenzialmente moderno –avanzato) tra la cultura alta e la così detta cultura di massa o commerciale, e

² Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli editore, 2010, p. 134.

³ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, New York, Routledge, 2003, p. 4.

l'emergere di nuovi tipi di "testi" pervasi di forme, castegorie e contenuti di quell'industria Culturale tanto apprezzatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno, da Leavis e del New Criticism americano fino ad Adorno e alla scuola di Francoforte. Il postmodernismo ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio "degradato" di schlock e Kitsch, di serial televisivi e cultura di "Reader's Digest", di pubblicità e motel, di show televisivi, filmhollywoodiani di serie B e della cosidetta paraletteratura con i suoi paperback da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza e della fantasy [...]⁴.

Simile affermazione è riscontrabile nelle postille al *Nome della* Rosa di Umberto Eco – testo che secondo Ceserani è da considerarsi il romanzo testo italiano pienamente postmoderno: "Il romanzo post-moderno ideale dovrebbe superare le diatribe tra realismo e irrealismo, formalismo e 'contenutismo', letteratura pura e letteratura d'impegno, narrativa d'élite e narritiva di massa..."⁵

Alla base dell'approccio postmoderno c'è l'idea di rendere meno visibile l'artista o l'opera e di portare in primo piano il lettore o lo spettatore. Cioè, ogni spettatore/lettore postmoderno scrive da solo lo spettacolo/il romanzo che guarda/legge; non ne fruisce, lo crea⁶. Da una parte una caratteristica essenziale del postmodernismo in letteratura è l'uso di ogni tipo di tecnica narrativa secondo le sue componenti peculiari. Fra le altre, una delle tecniche più utilizzate è certamente l'intertestualità.

⁴ Federic Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti,1989, p. 10.

⁵ Umberto Eco, *Postille*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 530.

⁶ Riguardo all'apertura delle opere, in particolare postmoderne, si confronti la discussione di Umberto Eco in Opera aperta. Eco sostiene che "la nozione di possibilità è una nozione filosofica che rispecchia tuta una tendenza scientifica contemporanea, l'abbandono di una visione statica e sillogistica dell'ordine, l'apertura di una plasticit di decisioni personali e ad una situazionalità e storicità dei valori. [...] In questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella discontinuità che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come aspetto ineliminabile di ogni verifica scientifica" (Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2009, p. 52).

Definire i limiti delle opere d'arte o distinguerle secondo i movimenti letterari sono operazioni proprie dell'approccio moderno. In letteratura le opere di tendenza postmoderna o che sono fiorite in concomitanza con la lettura postmoderna, sono opere che rompono i legami con le tradizioni, che superano i limiti letterari, che non fanno distinzione fra reale e irreale e, inoltre, che pongono al centro del sistema letterario tutti quei generi che possono o non possono essere percepiti come tali.

Tra i prodotti letterari del postmodernismo italiano, i romanzi di Umberto Eco hanno un'importanza particolare, poiché sono testi complessi che possono essere letti e interpretati su vari livelli, legati, ma non limitati, alla letteratura, semiotica, linguistica, filosofia e storia. Sono romanzi che offrono un livello di lettura e di interpretazione, influenzati dalle esperienze intelletuali personali dell'autore e che va oltre la semplice interpretazione offerta dal pensiero postmoderno. In questo saggio ci si limita a prendere in considerazione il quinto romanzo di Eco, La misteriosa fiamma della regina Loana, ponendo l'accento, in particolare, sugli elementi narrativi postmoderni.

In primo luogo questo romanzo, benché illustrato a colori, è dominato da una fitta nebbia. E proprio in questa nebbia si risveglia Yambo che, dopo un incidente, finisce per perdere la memoria. Accompagnandolo nel lento recupero di se stesso, la moglie lo convince a tornare nella casa di campagna dove ha conservato i libri letti da ragazzo, i quaderni di scuola, i dischi che ascoltava allora. Così, in un immenso solaio tra le Langhe e il Monferrato, Yambo rivive la storia della propria generazione, tra Giovinezza e Pippo non lo sa, tra Mussolini, Salgari, Flash Gordon e i suoi temi scolastici di piccolo balilla. Si arresta di fronte a due vuoti ancora nebbiosi, le tracce di un'esperienza forse atroce vissuta negli anni della Resistenza e l'immagine di una ragazza amata a sedici anni.

Nella narrativa postmoderna la scomparsa dei generi letterari provoca il moltiplicarsi delle tecniche narrative. Ovviamente in questa mescolanza di gusti e di codici che coprono sia le espressioni artistiche, che i codici comunicativi (la televisione, il cinema, la fotografia, il fumetto, la canzone ecc.) è difficile tracciare i confini della produzione letteraria postmoderna che mostra, per questo motivo, una ricchezza enorme⁷. In questo contesto, il susseguirsi di tecniche diverse, il loro uso intrecciato o la loro presentazione eterogenea stanno divenendo una consuetudine.

La prima tecnica narrativa che si riscontra nell'analisi del romanzo La misteriosa fiamma della regina Loana, e in particolare nelle prime battute dell'opera, è la tecnica della descrizione. Nel racconto, il narratore che si sveglia un giorno all'ospedale, non ricorda niente. Né la sua famiglia, né il suo passato, né se stesso. Però ricorda tutto quello che aveva letto, ricorda tutte le poesie e le canzoni che aveva imparato nell'infanzia. Il romanzo racconta la storia del mondo nebbioso di un intellettuale che si occupa di libri antichi e del suo viaggio per recuperare la sua memoria perduta. Ad aiutare il nostro protagonista sono i fumetti, i giocattoli, i giornali degli anni '30, i quaderni di scuola, i dischi, i francobolli, i libri sacri. Questo è anche un espediente narrativo per mostrare ai lettori, attraverso il personaggio stralci della storia di un popolo. Il racconto riproduce così la memoria culturale di un popolo all'interno della quale è scomporsa la memoria di un uomo. Questa memoria rivive attraverso una ricca antologia visuale, tanto da rendere il libro un romanzo illustrato.

Il racconto inizia con il seguente dialogo: "E lei come si chiama?", "Aspetti, ce l'ho sulla punta della lingua" e continua dicendo "Tutto è cominciato cosi". Con quest'inizio la narrazione invita i lettori a una lettura che si dimostra in primo luogo divertente e emozionante. Dopo il narratore compie la descrizione di un mondo fantastico:

Mi ero come risvegliato da un lungo sonno, e però ero ancora sospeso in un grigio lattiginoso. Oppure, non ero sveglio ma stavo sognando. Era uno strano sogno, privo di immagini, popolato di suoni. Come se vedessi, ma udissi voci che mi raccon-

⁷ Ceserani, op. cit., p. 125.

tavano che coșa dovessi vedere. E mi raccontavano che non vedevo ancora nulla, salvo un fumigare lungo i canali, döve il paesaggio si dissolveva. Bruges, mi ero detto, ero a Bruges, ero mai stato a Bruges la morta?⁸.

La misteriosa fiamma della regina Loana comincia in questo modo, riferendosi a un mondo diverso, cioè all'universo dei sogni. Il narratore, descrivendo i fatti in prima persona, rappresenta il mondo in cui vive attribuendogli le caratteristiche di un universo onirico. Svegliandosi da un lungo sonno, cerca di spiegare che sta facendo un passo verso la realtà e racconta di essere sospeso in un grigio lattiginoso. In altre parole, anche se informa che sta per entrare in un mondo reale, questo mondo prende le sembianza di uno spazio al di là del mondo che conosciamo. Perciò, siccome il racconto riporta i fatti che saranno vissuti da quel momento, questo spazio si trasforma nel mondo fittizio in cui è collocata la realtà de La misteriosa fiamma della Regina Loana e in cui si muoveranno i personaggi presentati nel romanzo. Esso, coperto da una nebbia densa e immerso in un grigio lattiginoso, cerca di coinvolgere i lettori in una finzione ambigua e fa capire loro che alcune caratteristiche del narratore e gli elementi di questa finzione resteranno indefiniti nella nebbia. Attraverso le frasi del narratore, lo spazio diventa imprecisato e scivoloso e la realtà si trasforma nei pezzi di un giocattolo immaginato sotto l'influenza delle parole. A partire da questo risveglio, i fatti vissuti nello spazio iperreale del mondo fittizio, che è stato prodotto dalle parole, sono l'unica cosa reale. Per questo motivo, alla fine del romanzo, si può stabilire che neppure il narratore sa dire davvero se quel che racconta siano fatti realmente accaduti, o un sogno, o un'illusione. La storia, quindi, termina in un modo semi-inconscio. Rimane una domanda: quanto sono veri o immaginari i racconti in quest'opera?

-

⁸ Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2011, p. 7.

Questa tecnica descrittiva ricorre in ogni parte del romanzo. Per esempio, in un altro punto la città viene descritta attraverso gli occhi di un uomo che ha perso la sua memoria autobiografica.

Nella seconda parte del romanzo, intitolata *Una memoria di carta*, appare una nuova forma di descrizione letteraria. La parte inizia con l'arrivo di Yambo alla casa della sua infanzia per ritrovare la memoria perduta e riflette la storia d'Italia nel periodo fascista e post-fascista attraverso gli oggetti e i documenti culturali di un bambino collezionista.

Il narratore, presenta le descrizioni dei luoghi che appartengono alla sua infanzia e quelle dei fatti vissuti in Italia nel periodo di guerra come un'enciclopedia illustrata. Il cambiamento di stile e l'allontanamento rispetto alla prima parte è molto evidente nelle caratteristiche narrative e nella lingua. In questa parte, quasi per duecento pagine, sono spiegate le azioni di Yambo: come mangia, dorme, entra nella mansarda o ne esce, fa delle passeggiate in giardino o legge un libro. Inoltre riporta ai lettori tanti diversi miniracconti e le immagini, le descrizioni di numerosissimi libri e oggetti del periodo della Seconda guerra mondiale.

Quasi tutte le descrizioni sono supportate dalle immagini. Si può dire che questo uso delle fotografie sia la caratteristica più importante delle descrizioni. Il narratore presenta le cose, dalle

[&]quot;Riconosci Milano?"

[&]quot;Mai vista." Ma quando siamo arrivati a uno slargo ho detto: "Castello Sforzesco. E poi c'è il Duomo. E il Cenacolo, e la Pinacoteca di Brera."

[&]quot;E a Venezia?"

[&]quot;A Venezia c'è il Canal Grande, e il ponte di Rialto, e San Marco, e le gondole. So tutto quello che c'è scritto nelle guide. Magari a Venezia non ci sono mai andato e a Milano ci vivo da trent'anni, ma per me Milano è come Venezia. O come Vienna: Kunsthistorisches Museum, il terzo uomo, Harry Lime sulla ruota del Prater dice che gli svizzeri hanno inventato l'orologio a cucù. Mentiva: l'orologio a cucù è bavarese."9.

⁹ Ivi, p. 32.

scatole di sigarette alle riviste femminili attraverso con le immagini. Così tutte le opere della carta stampata di quel periodo e le canzoni trasmesse alle radio e alla televisione prendono posto in una rete intertestuale. Tutte le descrizioni nel romanzo vengono riflesse dalla prospettiva di un bambino che è vissuto nel periodo della Seconda guerra mondiale.

Una memoria di carta è anche il capitolo in cui è più evidente la molteplicità di tecniche narrative cui si è accennato in precedenza. Questa parte del romanzo dove sono raccolti diversi generi letterari come l'enciclopedia, il romanzo, la novella, il fumetto, la lettera e la poesia, presenta varie immagini e una ricca narrativa. Si può sostenere che siano state usate e intrecciate fra loro quasi tutte le tecniche narrative. Si direbbe quasi che questo capitolo sia stato creato appositamente per eliminare tutte le regole, i cliché, le classificazioni e le limitazioni delle narrative tradizionali. Come già detto, essa differisce dalla prima e dalla terza parte per il suo stile e appare come un'enciclopedia illustrata, una raccolta di materiali che spaziano in ogni campo di quel periodo storico. E il narratore aggiunge le immagini di ogni oggetto per rafforzarne l'esistenza, per conferire elle sue parole realismo e naturalismo, per dar sostegno alla realtà riflessa attraverso il sistema scritto con il ricorso a quello visivo. Si può dire che il narratore inviti i lettori a sognare ad occhi aperti in un mondo fatto di immagini affascinanti liberandosi dal sistema delle parole. Il lettore non è più costretto a trovare il signifato delle parole correndo qua e là per vicoli ciechi delle parole, ma comincia a creare da sé il corso del romanzo con l'aiuto di queste tracce.

Un'altra tecnica narrativa postmoderna, il *riassunto* è usata abbondantemente con diverse variazioni e diversi scopi in quest'opera di Eco. Il protagonista Yambo ha un'altra forma di memoria: una memoriaformata dalla *cultura testuale*. All'inizio del racconto Yambo risponde al suo medico usando le informazioni conservate nella sua memoria culturale e nella sua cultura testuale. Sin dalle sue prime righe de *La misteriosa fiamma della Regina Loana*,

si comprende che la narrazione si trasformeràin un'enciclopedia. L'opera è piena di numerosi citazioni da opere estrapolate da diversi scrittori e personaggi storici: ne nasce, perciò, un romanzo enciclopedico. Le citazioni sono riportate senza cambiamenti, cioè conservano la forma di enciclopedia. Quindi La misteriosa fiamma della Regina Loana ci presenta un bell'esempio di un romanzo in cui non esistono i confini tra le categorie letterarie. Diverse categorie letterarie, varie tecniche narrative, vari stili e dialetti entrano a far parte di un modo intricato e il romanzo assume una colorazione carnevalesca.

In quest'opera si usa il riassunto, a volte, come digressione, per accennare a fatti necessari al racconto ma non all'opera, e a volte per dare ai lettori delle piccole informazioni sulla storia del protagonista:

"Trentacinque. Ci siamo incontrati all'università, a Torino, tu stavi per laurearti e io ero la matricola sperduta nei corridoi di Palazzo Campana. Ti ho chiesto dov'era una certa aula, tu mi hai agganciato subito e hai sedotto la liceale indifesa. Poi, una cosa e l'altra, io ero troppo giovane, tu hai poi passato tre anni all'estero. Dopo ci siamo messi insieme dicendo che era per prova, alla fine sono rimasta incinta e ci siamo sposati, perchè tu eri un gentiluomo. No, scusa, anche perchè ci volevamo bene, davvero, e poi ti piaceva diventare padre. Coraggio, papà, ti farò ricordare tutto, vedrai." 10.

In La misteriosa fiamma della Regina Loana, le caratteristiche dei narratori vengono mostrate attraverso i fatti che avvengono nelle parti principali. Per i lettori, si crea la curiosità sui personaggi prima che si presentino le loro caratteristiche. E dopo le informazioni necessarie si inseriscono pian piano nel racconto. Nei racconti postmoderni, queste informazioni sui personaggi, si introducono secondo diverse tecniche come il riassunto-flashback, il flashback-presentazione o il flashback-narrazione.

In questo contesto è riscontrabile spesso l'uso della tecnica del flashback. Da una parte, il protagonista che ha perso la sua

¹⁰ Ivi, p. 20.

memoria autobiografica, cerca di richiamare i ricordi tramite la memoria culturale delle opere del suo passato. Dall'altra, in punti diversi dell'opera, sono gli altri personaggi del romanzo che raccontano le storie e i fatti di cui necessita il protagonista, con l'aiuto, appunto, della tecnica del *flashback*.

Il monologo interiore è un'altra tecnica narrativa tipica dei testi postmoderni ed è una delle tecniche che si viene usata in più punti ne La misteriosa fiamma della Regina Loana. Il narratore, secondo il suo stato d'animo, parla a se stesso come se avesse un altro interlocutore. Nel romanzo il protagonista Yambo, per ritrovare la sua memoria, deve andare al paese dove ha passato l'infanzia. E durante il viaggio in macchina è accompagnato da sua figlia. In questo lasso di tempoYambo non parla molto ma nella sua mente scorrono vari pensieri. Uno di questi è su sua figlia Nicoletta. Yambo cerca di capire: Nicoletta è veramente sua figlia o no?

Sono partito. Nicoletta conduceva, e io la guardavo, di profilo. A giudicare dalle mie fotografie all'epoca del matrimonio, il naso era il mio, e anche il taglio della bocca. Era davvero mia figlia, non mi avevano appioppato il frutto della colpa.

(Essendosi lievemente aperta la scollatura, le scorse improvvisamente sul seno un medaglione d'oro con una Y finemente cesellata. Gran Dio, disse, chi ve l'ha dato? L'ho sempre avuto con me, Signore, e già lo avevo al collo quando fui esposta infante sulla scalinata del convento delle Clarisse di Saint-Auban, diss'ella. Il medaglione della duchessa tua madre, m'esclamai! Hai forse tu quattro piccoli nei in forma di croce sulla spalla sinistra? Sì, Signore, ma come potete voi sapere ciò? Ma allora, allora tu sei mia figlia e io sono tuo padre! Padre, padre mio! No, che tu, casta innocente, non perda ora i sensi. Andremmo fuori stradal)¹¹

Il narratore, secondo l'aspettativa dei lettori, riferisce una narrazione, poi apre una parentesi e, attraverso il *monologo interiore*, aggiunge un'altra storia al racconto. Si vuole creare nuovamente una rottura e questa volta la rottura è più chiara, netta e segnata dall'uso delle parentesi. Il narratore, che cerca di capire la realtàos-

¹¹ Ivi, p. 78.

servando le caratteristiche del fisico di sua figlia, ricorda il tema che è stato usato tante volte nelle diverse opere: un padre che ha trovato sua figlia dopo tanti anni e condivide questo tema con i lettori. Nel far questo (lui o l'autore?), aggiunge una parodia delle narrazioni tradizionali, nell'intento di dare alla sua un taglio satirico e divertente usando una storia che pare presa dalla scena di un film.

Il flusso di coscienza, che si può definire come la trascrizione dei pensieri di un personaggio così come si affacciano alla sua mente, secondo una rete libera di associazioni di idee, pensieri, immagini e ricordi, è un'altra tecnica narrativa tipica del postmodernismo. Però ne *La misteriosa fiamma della Regina Loana* questa è stata usata per scopi differenti. Per esempio, il narratore che ha perduto la memoria, quando parla al medico dei suoi ricordi, utilizza questa tecnica e allo stesso tempo la deride.

Gratarolo mi ha dato della carta e una penna. Scriva, mi ha detto. "Che diavolo devo scrivere?" ho scritto, e mi pareva di non aver mai fatto altro, il pennarello era soffice e scorreva bene sulla carta. "Scriva quello che le viene in mente," ha detto Gratarolo. Mente? Ho scritto: amor che nella mente mi ragiona, l'amor che muove il sole e l'altre stelle, meglio sole che male accompagnate, spesso il male di vivere ho incontrato, ahi vita ahi vita mia ahi core di questo core, al cuore non si comanda, De Amicis, dagli amici mi guardi Iddio, o Dio del ciel se fossi una rondinella, s'i fossi foco arderei 'l mondo, vivere ardendo e non sentire il male, male non fare paura non avere, la paura fa novanta ottanta settanta milleottocentosessanta, la spedizione dei Mille, mille e non più mille, le meraviglie del Duemila, è del poeta il fin la maraviglia.

"Scrivi qualcosa della tua vita," ha detto Paola. "Che cosa facevi a vent'anni?" Ho scritto: "Avevo vent'anni. Non permetterei a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita." Il dottore mi ha domandato quale fosse stata la prima cosa che mi era venuta in mente quando mi ero risvegliato. Ho scritto: "Quando Gregor Samsa si svegliò una mattina si trovò trasformato nel suo letto in un immenso insetto" 12.

¹² Ivi, p. 25.

Inoltre, con il flusso di coscienza, oltre a trasmettere ai lettori i pensieri che sono all'interno della mente del narratore, si cerca di rendere visibili anche le associazioni di idee che vi si generano.

Nel romanzo il protagonista è il narratore principale, però nel flusso della storia il punto di vista si sposta continuamente e diversi narratori si alternano. La tecnica di *interpretazione* e narrazione è usata frequentemente. Un esempio potrebbe esserne un dialogo sulla memoria a cui partecipano Paola (la moglie), Gratarolo (il medico) e Yambo; Gratarolo mostra a Yambo una fotografia dei suoi genitori: l'interpretazione, in questo caso, è trasmessa dal punto di vista del medico.

"Voi mi dite che questi due erano mia madre e mio madre, ora lo so, ma è un ricordo che mi avete dato voi. D'ora in poi ricorderò questa foto, non loro."

"Chissà quante volte, in questi ultimi trent'anni, lei si è ricordato di loro anche perchè continuava a vedere questa foto. Non pensi alla memoria come a un magazzino dove lei deposita i ricordi e poi li ripesca così come si erano fissati la prima volta," ha detto Gratarolo. "Non vorrei essere troppo tecnico, ma il ricordo è la costruzione di un nuovo profilo di eccitazione neuronale. Poniamo che in un certo posto le sia accaduta un'altra esperienza sgradevole. Quando, dopo, lei ricorda quel posto riattiva quel primo pattern di eccitazione neuronale, con un profilo di eccitazione simile ma non eguale a quello che era stato stimolato originariamente. Quindi ricordando proverà un senso di disagio. Insomma, ricordare è ricostruire, anche sulla base di quello che abbiamo saputo o detto tempo dopo. È normale, è così che noi ricordiamo. Le dico questo per incoraggiarla a riattivare dei profili di eccitazione, non mettersi ogni volta a scavare come un ossesso per trovare qualcosa che sia già là, fresco come crede di averlo messo da parte la prima volta. L'immagine dei suoi su questa foto è quella che le abbiamo mostrato noi e che vediamo noi. Lei deve partire da questa immagine per ricomporre qualcosa d'altro, e solo questo sara il ricordo suo. Ricordare è un lavoro, non un lusso¹³.

In questo paragrafo abbiamo un esempio importante della struttura intricata di una narrazione postmoderna. In questo dia-

¹³ Ivi, p. 28.

logo la tecnica narrativa consiste nell'inserire, in una pluralità di voci, l'interpretazione secondo il punto di vista di Gratarolo, con il lessico e lo stile propri del personaggio. Le connotazioni immaginarie, rintracciabili in questo paragrafo, enfatizzano la qualità postmoderna del testo.

Il riferimento intertestuale è una caratterizzazione della letteratura portmoderna e lo troviamo, fra le altre tecniche narrative, nel romanzo. La nozione dell'intertestualità è stata definita come una tra le più discusse e interessanti nozioni negli studi di narratologia e interpretazione strategie di del testo¹⁴. dell'intertestualità è presente fin dalle prime pagine. All'inizio del racconto il narratore che sta all'opedale, elenca i rumori esterni e i suoi pensieri, e d'altra parte, inserisce – in corsivo nel testo – frasi apparentemente fuori contesto. Le parole e le frasi (i nomi degli scrittori e i personaggi dei romanzi) in corsivo rendono esplicita la naturaintertestuale del testo. Sembra quasi che nell'opera scorra davanti agli occhi del lettore tutta la cultura occidentale, dall'Impero Romano alla Seconda guerra mondiale, attraverso testi dialogizzati che vanno dai prodotti di tutti i mass media italiani ed europei ai quaderni di scuola ed ai diari di un bambino.

Dopo i giorni passati all'ospedale, Yambo torna a casa con la moglie Paola e in questo viaggio le parla dei suoi pensieri sul tempo. Il narratore riferisce, a questo punto, di trovarsi nella nebbia e parla del presente e del passato che sono perduti in questa nebbia. In altre parole, si sente perduto in un infinito presente.

"Sì, per saltare devi fare un balzo in avanti, ma per farlo devi prendere la rincorsa, e quindi devi tornare indietro. Se non torni indietro non vai in avanti. Ecco, ho l'impressione che per dire cosa faccio dopo debba avere molte idee su quello che facevo prima. Ti prepari a fare una cosa per cambiare qualcosa che c'era prima. Ora, se mi dici che mi devo fare la barba so perchè, mi

2007; Andrea Bernardelli, Che cos'è l'intertestualità?, Roma, Carocci, 2013.

87

¹⁴ Per uno studio approfondito sull'intertestualità si vedano in particolare: Andrea Bernardelli, L'intertestualità, Firenze, La nuova Italia, 2000; Andrea Bernadelli, Remo Ceserani, Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l'interpretazione, Bologna, Il Mulino, 2005; Esin Gören, Percorsi di letture intertestuali, Istanbul, Eren,

passo la mano sul mento, lo sento ispido, devo togliergli questi peli. Lo stesso se dici che devo mangiare, mi ricordo che l'ultima volta che ho mangiato era ieri sera, minestrina, prosciutto e pera cotta."15.

Dopo questa conversazione fatta con sua moglie sulla sua vita al futuro, i lettori possono notare che il discorso è virato sul problema del tempo in filosofia. Infatti, per bocca di Paola, l'autore dà spazio ai pensieri di Sant'Agostino¹⁶ facendo così ricordare ai lettori il nesso di questi pensieri con i fatti avvenuti.

"Mi stai dicendo che non vivi più nel tempo. Noi stiamo il tempo in cui viviamo. Ti piacevano molto le pagine di sant'Agostino sul tempo. Hai sempre detto che è stato l'uomo più intelligente tra quanti ne siano mai vissuti. Insegna molte cose anche a noi psicologi d'oggi. Noi viviamo nei tre momenti dell'attesa, dell'attenzione e della memoria, e l'uno non può fare a meno dell'altro. Non riesci a tendere verso il futuro perchè hai perso il tuo passato. E sapere quello che ha fatto Giulio Cesare non ti serve a sapere quello che dovrai fare tu."¹⁷.

Tuttavia, nel momento in cui Yambo dice a Paola che "sapere quello che ha fatto Giulio Cesare non ti serve a sapere quello che dovrai fare tu", vuole sottolineare il fatto di aver perduto la

¹⁵ Eco, La misteriosa fiamma, cit., pp. 31-32.

¹⁶ In rif. al problema del tempo cfr.: "Che cos'è dunque il tempo? Quando nessuno me lo chiede, lo so; ma se qualcuno me lo chiede e voglio spiegarglielo, non lo so. Tuttavia affermo con sicurezza di sapere che, se nulla passasse, non vi sarebbe un tempo passato; se nulla si approssimasse non vi sarebbe un tempo futuro se non vi fosse nulla, non vi sarebbe il tempo presente. Ma di quei due tempi, passato e futuro, che senso ha dire che esistono, se il passato non è più e il futuro non è ancora? E in quanto al presente, se fosse sempre presentee non si trasformasse nel passato, non sarebbe tempo, ma eternità... Questo però è chiaro ed evidente: tre sono i tempi, il passato, il presente, il futuro; ma forse si potrebbe propriamente dire: tre sono itempi, il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Infatti questi tre tempi sono in qualche modo nell'animo, né vedo che abbiano altroverealtà: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visionediretta, il presente del futurol'attesa... Il temponon mipare dunque altro che una estensione (distensio), e sarebbe strano che non fosse estensione dell'animo stesso. (Agostino d'Ippona, Confessiones, XI, 14. 17:20, 26, 33).

¹⁷ Eco, La misteriosa fiamma, cit., p 32.

sua memoria autobiografica e dichiarare, inoltre, che la memoria collettiva e quella culturale non possono dire, a lui e a noi lettori, quali sono i nostri doveri e che cosa dobbiamo fare nella nostra vita.

Un altro esempio dell'uso di intertestualità si vede nella parte Il fruscio che fan le foglie, capitolo in cui Yambo torna a casa e cerca di recuperare la memoria e di imparare di nuovo come un bambino, toccando e fiutando le cose una per una. Il narratore, aggiunge una citazione dalla Bibbia e crea una sua propria parodia dell'episodio del peccato originale:

Paola mi ha chiesto se mi sentivo Dio, ho risposto che citavo tanto per citare, ma certamente ero un Adamo che scopriva il suo giardino dell'Eden. Ma pare sia un Adamo che impara in fretta, infatti su una mensola ho visto bottigliette e scatole di detersivi e ho subito compreso che non dovevo toccare dell'albero del bene e del male¹⁸.

Come abbiamo accennato prima, la seconda parte del romanzo include l'archivio dei libri e dei beni di una famiglia italiana, la musica ascoltata e le opere lette da un bambino che appartiene a questa famiglia, i suoi quaderni, le sue lettere e i suoi diari. Così è stata presentata la storia di un Paese nel periodo della Seconda guerra mondiale. I fatti, le situazioni e i personaggi vengono presentati dai commenti e dalle spiegazioni di un uomo sessantenne che ha perduto la sua memoria autobiografica e che tanta di darsi delle sue spiegazioni utilizzando anche i pensieri di sua moglie e dei suoi amici e prova, quindi, a ricostruire i suoi pensieri d'infanzia. In questo modo diversifica e arrichisce il discorso del racconto: quasi in ogni pagina si usano le immagini e il romanzo rileva la struttura culturale e sociale di un paese; in tal modo i lettori possono comprendere meglio il periodo che viene di volta in volta ricostruito.

¹⁸ Ivi, p. 38.

Primo quaderno di scuola. A quei tempi si insegnava anzitutto a fare le aste, e si passava alle lettere dell'alfabeto solo quando si era capaci di riempire una pagina con righe bene allineate, tutte dritte. Edicazione della mano, e del polso: la calligrafia contava qualcosa, quando la macchina per scrivere l'avevano solo negli uffici. Sono passato al *Libro della prima classe*, "compilato dalla signorina Maria Zanetti, illustrazioni di Enrico Pinochi", Libreria dello Stato, Anno XVI.

Nella pagina dei primi dittonghi, dopo *io*, *ia*, *aia*, *c*'erano *Eja*! *Eja*! e un fascio littorio. L'alfabeto si apprendeva al suono di "Eja Eja Alalà!", per quel che ne so un grido dannunziano. Per la B c'erano parole come *Benito*, e una pagina dedicata a Balilla¹⁹.

La storia di Italia, messa in evidenza attraverso la narrativa di Yambo, è composta dalle esperienze e dalle diverse letture compiute da un uomo dall'infanzia e all'età adulta. Yambo presenta tutte le informazioni storiche degli anni della guerra vissuti in Italia dal punto di vista di uno membri di una famiglia di quel periodo. Ci permette di guardare alla storia e a quello che è successo in tutta l'Italia attraverso i suoi occhi. In questo modo le espressioni come "O fanciulli, voi dovete essere per tutta la vita le guardie della nuova eroica civiltà che l'Italia sta creando o i ragazzi di oggi, soldatidi domani, l'Italia continua il suo glorioso cammino verso l'alata vittoria", sono i cliché e i brani di propaganda imparati a memoria degli anni della guerra e il loro uso in un ambito intertestuale arricchiscela narrativa del romanzo e vi conferisce un'ulteriore dimensione.

Per concludere questa analisi delle tecniche narrative usate da Umberto Eco ne *La misteriosa fiamma della regina Loana* è possibile sostenere che il testo si presenta come una collezione di ricordi, oggetti, testi che ripercorrono, attraverso le vari tecniche postmoderne, la storia di un paese, della sua memoria storica e culturale. Le tecniche come la citazione, l'intertestualità, la parodia hanno la funzione di rielabolare, riproporre e reinventare una memoria culturale che nell'epoca della globalizzazione, in cui ormai si vive

_

¹⁹ Ivi, p. 179.

quasi solo nel presente, riscia progressivamente di perdersi nella nebbia dell'oblio.

STRATEGIA COMBINATORIA E PRATICHE DI RISCRITTURA: APPUNTI SUL LAVORO RECENTE DI MICHELE MARI

Diego Varini

na linea di demarcazione attraversa l'opera narrativa di Michele Mari, una delle figure di maggior rilievo emerse nel quadro della letteratura italiana dell'ultimo quarto di secolo. Questa linea coincide con la pubblicazione di un libro di particolare ambizione, Tutto il ferro della torre Eiffel (2002): romanzoaffresco sulla Parigi degli Anni Trenta, dominato dalla libera ricreazione di figure eminenti della cultura e della storia drammatica del Novecento (raccolte intorno a una partita a scacchi che Walter Benjamin prepara contro Erich Auerbach). A partire da quel romanzo, Mari è venuto radicalizzando le ragioni costitutive della propria vocazione manierista: innestando, sul tronco di una scrittura colta e difficile, modi di libera reinvenzione fantastica di fatti ed episodi della storia recente (quella pubblica e quella personaleprivata). Un'attitudine postmodernista che in lui affonda le radici nell'antico problema aristotelico del verosimile. E che è alla base di due successivi suoi romanzi – Verderame (2007), Rosso Floyd (2010) - parti seconda e terza di un ideale trittico narrativo fondato sulla sostanziale commutabilità fra verità documentale e finzione, nel segno di una catalogazione dei dati della memoria insieme minuziosa e allucinatoria.

Lo stesso Mari, in una nota apposta in calce a *Rosso Floyd*, ha offerto di questa poetica una rivendicazione esplicita, riannodando questa condizione di reversibilità continua fra il sonno e la veglia (fra la notte e il giorno) alla *grammatica del sogno*, nella quale – per così dire – tutti i dettagli sono veri ed ogni insieme è falso:

Pur trattando prevalentemente di personaggi storici e di fatti reali questo romanzo è da intendersi come opera di fantasia in ogni sua parte. La confabulazione delle voci, appartenenti di volta in volta a individui realmente vissuti o viventi, a personaggi inventati, a esseri fantastici, obbedisce a una retorica strutturale e linguistica, e non vuole in alcun modo avere un valore documentario. Anche se non venisse inficiata da una discreta quantità di "falsi", infatti, la precisione onomastica, cronologica e topografica dei riferimenti è strettamente funzionale alla finzione, proprio come si dà nei sogni¹.

A voler prendere le cose da lontano, noi sappiamo bene che il problema è molto antico. Poiché basterebbe tornare a quel famoso passo del Teeteto di Platone, nel quale Socrate getta nella disperazione il suo interlocutore interrogandolo sulla prova da esibire a chi "ci venisse a domandare se dormiamo e se sia sogno tutto quello che stiamo pensando, oppure se siamo svegli e proprio da svegli ragioniamo tra noi"2. Questo dubbio ontologico sotteso alla realtà è l'elemento psicologico alla base della vocazione manierista di Mari: la vita come un sogno d'ombre, o il sogno come allucinata illusione di essere vivi. La condizione che nel Novecento italiano più di tutti ha esplorato uno scrittore come Moravia: ovvero il senso desolato di vivere - per citare una celebre formulazione moraviana – in un mondo fabbricato con materiali di risulta, precocemente usurati o grottescamente posticci, quasi che "Dio, creando il mondo, l'avesse, come si dice, rimediato con dei surrogati"3. Anche Moravia, del resto, sotto la pelle della propria vocazione realista, fu un grande manierista del Novecento: uno scrittore nel quale ogni pagina fiorisce sulla citazione e sul riuso, traducendosi in quella prosa scabra e prensile, priva quasi di risonanze musicali e però insieme totalmente fungibile l'ineffabile miracolo della moraviana lingua di plastica (per dirla con Luigi Baldacci) -, che delle circonvoluzioni e laboriose ambagi di ogni gaddismo sembra in fondo la più radicale e definitiva antitesi.

94

¹ Michele Mari, Rosso Floyd, Torino, Einaudi, 2010, p.2.

² Platone, *Opere complete*, II, a cura di Manara Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 110.

³ Alberto Moravia, *L'attenzione*, in *Opere: 1948-1968*, a cura di Enzo Siciliano, Bompiani, Milano, 1989, p. 763.

Ma tutto sta nel non ridurre – ha tenuto a scandire Mari – la categoria manierismo entro termini troppo angusti o depistanti: peggio che mai, cedendo alla tentazione di ricondurla, in chiave storiogra-"quella febbre metaformale semplicemente a quell'impazienza prebarocca escogitate per incernierare il classicismo cinquecentesco all'anticlassicismo seicentesco"4. No, il manierismo – sostiene Mari – è decisamente altro: sindrome, quadro sintomatico, patologia necessaria, chiamati a surrogare - nel loro valore restitutivo e compensatorio - quello che il grande Binswanger chiamava in senso clinico il dramma di una esistenza mancata (Mari: "se in ogni esagerazione, in ogni stravolgimento, in ogni complicazione, in ogni delirio organizzato sospettiamo un appetito di risarcimento")5. Ne viene facilmente – a consorziare in Mari la strana inedita compresenza di una linea-Gadda e una funzione-Moravia – la fattuale coincidenza di nevrosi e maniera: per così dire, "a ribadire, una volta di più, la vocazione teratologica di ogni nevrosi (o viceversa, se mostruoso è il mondo, la natura mimeticorealistica di ogni nevrosi)"6. La coazione ineluttabile a sovrascrivere la cartina topografica del reale attraverso una gioco combinatorio fondato su un continuo rapporto agonistico con i testi della tradizione (antica e moderna): portando alle estreme conseguenze – dalla spècola cerebralistica di questi due intelletti tendenzialmente enciclopedici (anche Moravia fu un lettore leggendariamente onnivoro) – il noto asserto freudiano in base al quale "nella vita psichica la conservazione del passato è regola più che sorprendente eccezione"7. Ora, la plastica che nella vulgata critica (dopo Baldacci) fa tutt'uno con lo stile di Moravia, torna a denunciare in Mari scopertamente anche la propria natura di composto artificiale: nessuna intonazione ludica traspare al fondo di questa sua

-

⁴ Michele Mari, *Saturno nella fronte*, introduzione a *Manieristi e irregolari del Cinquecento*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 2004, pp. III-IV.

⁵ Ivi, p. IV.

⁶ Ivi, p. VI.

⁷ Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Opere*: vol. 10, edizione diretta da Cesare Musatti, Boringhieri, Torino, 1964, p. 564.

pratica combinatoria che – sembra dirci il folgorante apologo iniziale di *Tutto il ferro della torre Eiffel* – fa i conti invece con l'impossibile sopravvivenza, nell'età postmoderna, dell'aura tanto favoleggiata e tematizzata da Walter Benjamin. È la *madeleine di plastica* che da ultimo prende il posto, dentro il proustiano museo di Combray, del vecchio e fragrante prodotto dolciario, fatalmente soggetto a processi di rapida degradazione (nella romanzesca invenzione di Mari – in premessa al ragionamento – un nuovo custode del museo si dice stanco e insofferente di doverlo, una volta ogni settimana, sostituire con uno appena sfornato):

Fu così che, commissionata a un laboratorio di giocattoli di Rouen, venne acquisita al museo una madeleine di plastica: un'imitazione perfetta, non fosse per il segno della saldatura fra le due valve della conchiglia-biscotto: secondo infallibile legge del PVC.

Tu la vedi, questa cosa, e ridi: ma è un pianto; e dici: se la letteratura genera questo, è questo, la letteratura. Ed è la vendetta del mondo, perché la letteratura che non si difenda dal mondo cos'è, se non mondo? E il mondo è qui polimero fuso: ma fuso a forma di letteratura, così, volessimo uscire, sappiamo che non si può, nemmeno ogni tanto⁸.

Una letteratura che riparte da se stessa, ad ogni tappa e ad ogni libro, ricreando il mondo per partenogenesi (a far capo dalla biblioteca in cui si conserva la quintessenza della vita). Ragionando per queste linee, la più recente narrativa di Mari si è spinta infine a testimoniare, di questa strategia di rifunzionalizzazione, la prova romanzesca più esibitamente macroscopica: quel Roderick Duddle (2014) in tutto somigliante ad una specie di calco o rifacimento abnorme, modellato su una linea di romanzo di formazione che in Inghilterra corre – nell'arco di un secolo – dal Tom Jones di Fielding all'Oliver Twist di Dickens. Impliciti vi sono i modi classici di ogni parodia, intendendo con questo termine quell'operazione stilistica – di natura non comica, ma ironica – che i formalisti russi (Tynjanov, in primo luogo) insegnarono a considerare come un fatto

⁸ Michele Mari, Tutto il ferro della torre Eiffel, Torino, Einaudi, 2002, p. 4.

centrale nel diagramma del romanzo moderno. E qualunque parodia ha bisogno di essere esplicita (cioè di lasciarsi, in qualche modo, riconoscere): importante, per il lettore arguto, è poter cogliere il gioco dialettico con il testo parodiato, che viene a funzionare come una specie di palinsesto. In Verderame - narrazione autobiografica di un ragazzino adolescente che si mette a indagare sulla storia della propria famiglia – il rapporto esplicito sembra rimandare al Robert Louis Stevenson di Kidnapped. Secondo una filiazione trasparente, ma suscettibile di un diverso e ulteriore capovolgimento: perché aiutando un vecchio contadino a ricostruire la propria identità smarrita (l'altro protagonista di Verderame è un adulto che sta perdendo la memoria), il ragazzino Michele tredicenne comincia a sperimentare il senso angoscioso di una dissociazione interna alla propria psiche. Quell'"adolescente stevensoniano"9 riscrive in forma variata Kidnapped, ma insieme lo mescola con altri due libri di Stevenson: il primo è L'isola del tesoro (il giardino della casa di villeggiatura è un regno arcano da indagare); il secondo è Lo strano caso di Dr. Jekyll e Mr. Hyde (pagina dopo pagina, il racconto viene dichiarando la propria natura di elucubrazione ipotetica: tutto ciò che nel libro si trova narrato finisce col disvelare le sembianze di un parto o di una plausibile trasfigurazione della fantasia annoiata del ragazzino). La conseguenza è che l'ambiguità, la doppiezza, la diffrazione - fra un originale e una copia, un palinsesto e un ricalco, un vero e un falso investe in pieno la sfera dell'identità personale.

> Quell'estate avevo tredici anni e mezzo. Adesso che ne ho cinquanta posso dire che da allora non è cambiato niente, perché la doppiezza è sempre stata la mia condizione: mai però sono riuscito ad accertare se la mia scissione sia solo psichica o anche ontologica. Secondo il Felice convivevano in me un morto ed un vivo: devo ritenermi un vile se non sono mai voluto andare a fondo alla questione? Anche perché il fascino di tutta questa storia era legato al fatto che riguardasse un'altra persona, e quegli

⁹ Michele Mari, Verderame, Torino, Einaudi, 2007, p. 145.

altri per eccellenza che sono i mostri: ma scoprire che anch'io ero un mostro non era più tanto divertente [...]¹⁰.

Nella modernità, diceva Rimbaud, "Je est un autre". Nietzsche ratifica questa tesi e la precisa: la mette in relazione con quel fenomeno che una delle sue Considerazioni inattuali chiama saturazione di storia. La condanna inevitabile dei moderni è questo senso di una consunzione delle forme: il senso di vivere e scrivere quando ormai tutto il dicibile è stato esplorato, e l'accumularsi delle esperienze - anche dentro il territorio della cultura - non sembra lasciare spazio che alla replica del già sperimentato ("la credenza, in ogni tempo nociva, nella vecchiaia dell'umanità, la convinzione di essere tardi frutti ed epigoni")11. Ma l'idea di un carattere funeralmente postumo della letteratura è antica quanto l'uomo: legata a una "permanenza fisica dei segni grafici e dei testi" antropologicamente capace di proiettare la scrittura "oltre la labile vita di scribi e compilatori"12. Vampirizzando forme consunte, il paradosso derivante è però che uno scrittore - teorizza Mari - "sa di poter trovare in qualsiasi momento il sangue [...] necessario a impastare la farina del mondo; vampiro di se stesso, solo risucchiando quel plasma egli diventerà il re Mida che tutto assimilando contagia"13. Nel protagonista tredicenne di Verderame convivono "un morto ed un vivo". Il morto – riesce facile per noi sospettare - è la letteratura: la menzogna che si mangia il vivo, affinché i morti seppelliscano i vivi; la letteratura come menzogna teorizzata dallo scrittore italiano del Novecento che Mari ha venerato come nessun altro, Giorgio Manganelli, uno scrittore la cui evocazione sembra pertinente anche per rispondere a tre fondamentali interrogativi sul conto di Michele Mari.

¹⁰ Ivi, p. 65.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974, p. 39.

¹² Giulio Ferroni, Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

¹³ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di Ferro, 2010, p. 105.

La prima domanda è la seguente: in che rapporto stanno, in Mari, il professore (ordinario di letteratura italiana nell'università di Milano) e lo scrittore (che nella quarta di copertina dei propri romanzi tace questo rimando al proprio status burocratico di accademico)? In un certo senso, ha l'aria di trattarsi – per dirla con Manganelli – di una classica forma di pseudonimia quadratica. Questa formula era stata il titolo – (Pseudonimia)² – di un racconto di Manganelli (pubblicato nel 1979): un racconto che riflette, in forma metanarrativa, sul tipico senso di estraneità che sembra appartenere sottilmente ad ogni scrittore di fronte alla pubblicazione di un proprio libro, di fronte al carattere istintivamente minaccioso di quella cosa che il più grande poeta italiano del Seicento, il cavalier Marino, già chiamava, ai giorni suoi, l'atto irrevocabile della stampa (per dirla con Mari – in margine a uno splendido ragionamento sul solito Stevenson: "oggettivare ed espellere è un'operazione altamente liberatoria, ma quando vedi quello che hai espulso, quando ne misuri l'orrore e l'imbarazzo e pagina dopo pagina lo tieni fermo sotto la luce, allora non solo sei un grande scrittore, ma anche un grande uomo")14. Nel racconto di Manganelli, la pseudonimia al quadrato – questo ingegnoso espediente, in qualche modo debitore (come una specie di variazione sul tema) al Pierre Menard di Jorge Luis Borges – permette "di usare uno pseudonimo assolutamente identico al nome autentico [in modo tale per cui] il nome resta falso e sviante, oltre che protettivo, sebbene sia autentico e inoppugnabile"15. E in Mari sembra conseguirne anche la possibilità di travasare, dentro la propria esperienza di scrittore, la vicenda sua di studioso della grande cultura erudita del Settecento: l'attenzione per la verità documentale del dato di partenza assomiglia a un modo di mettere in caricatura – autoparodicamente – il proprio lavoro di accademico; lo strumento retorico di questa conversione diventa in modo ritornante e oltranzistico il catalogo, arnese o grimaldello che i romanzi di Mari dilatano fino a

¹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁵ Giorgio Manganelli, La notte, Milano, Adelphi, 1996, p. 12.

proporzioni esorbitanti, fino a trasformare ogni scrupolo elencatorio in uno stralunato assolo, o in uno stravagante pezzo di bravura, sottilmente al modo in cui nei cinquecenteschi cataloghi del grande Ortensio Lando "la pretesa di categorizzare il mondo in una ratio si rovescia nel proprio contrario, ogni categoria venendo definita dalla somma di tutti gli individui che le pertengono"16. Ma la vertigine catalogatoria e nominalistica è insieme un modo figuratamente astuto di aggirare la cosiddetta barriera del linguaggio il rapporto necessariamente arbitrario fra le parole e le cose: magari rimettendo in circolo la vecchia tentazione satireggiata da Swift (narrando degli accademici di Laputa) in un famoso capitolo dei Viaggi di Gulliver: "since words are only names for things, it would be more convenient for all men to carry about them such things as were necessary to express the particular business they are to discourse on"17. Per dirla nei termini dialettali in cui prorompe il vecchio Felice (nome parlante, dickensianamente antifrastico), consegnando al ragazzino Michele un'iridescente scaglia di epifonema (Felice dovrebbe supporsi solo un rozzo analfabeta): "- Eh, cara ti... l'è minga difficil dà i nomm, el difficil l'è faj diventà vera"18. Sulla scorta (indichiarata, ma supponibile) del precedente swiftiano appena menzionato, Michele tredicenne partorirà l'idea di "fornirgli oggetti di dimensioni molto limitate in modo che [Felice possa] portarseli con sé nelle capaci tasche"19. Senonché il ruvido contadino:

Preso da questa febbre, tendeva a investire qualsiasi cosa di altri significati, come se il mondo, che fino a poco prima gli si stava restringendo attorno, avesse incominciato a riespandersi: uomo medioevale nel suo simbolismo, uomo antichissimo nel suo pansimbolismo, egli cresceva sotto i miei occhi, dimostrazione vivente di quanto la natura sia più grande della storia²⁰.

¹⁶ Mari, Saturno nella fronte, cit., p. iv.

¹⁷ Jonathan Swift, *Gulliver's travels*, Harmondsworth, Penguin Books, 1978, p. 230.

¹⁸ Mari, Verderame, cit., p. 91.

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ Ivi, p. 18.

"Sapevo che la questione dell'arbitrarietà avrebbe prodotto crepacci spaventosi, e non mi sbagliavo"21. Nomina non sunt consequentia rerum: il linguaggio umano è un ginepraio senza fine, tramato di ingorghi infiniti fra il senso e il suono, esilaranti bisticci paraetimologici, capricciosi cortocircuiti pedestri inscritti nel segno disorientante dell'assurdo. Ma poi insieme – se vogliamo stare alle parole di uno dei lettori più consapevoli e profondi della narrativa di Mari - "ci sono cose che non sunt multiplicanda sine necessitate"22: il richiamo scherzoso al rasoio di Occam serve a Raffaele Manica per ritrovare (proprio a far capo dalla cesura rappresentata da Tutto il ferro della torre Eiffel) la piena integrale coincidenza dei volti diversi dello scrittore (il romanziere e lo studioso) in un'unica figura di individuo (l'uomo empirico, recante sui documenti personali il nome e cognome del professor Mari). A un giovane e perspicace critico, che in modo aperto gli chiedeva del rapporto (o ipotizzabile correlazione) esistente in lui fra i due mestieri, Mari ha confessato:

nel mondo degli studi sento come una limitazione, tutta una specie di galateo, di etichetta accademica, tutta una serie di codici da rispettare, sigle, segni diacritici. [...] io a volte sento una specie di blocco, di soggezione, per cui di autori che amo molto, come ad esempio Foscolo o Dante, non scrivo. Gli unici autori, tra i miei preferiti, di cui ho scritto sono Manganelli Gadda e Landolfi. Autori del Novecento. Però della letteratura dalle origini fino all'ottocento, in genere ho scritto cose filologiche, cose erudite, cose che non mi hanno mai coinvolto più di tanto. Per me la scrittura narrativa e la scrittura critica corrispondono abbastanza al polo del piacere e al polo del dovere, anche se poi quando faccio lezione mi appassiono, mi piace. Però fare uno studio, dover obbedire a esigenza di esattezza, di completezza bibliografica, mi limita molto²³.

Libera dai legacci delle convenzioni accademiche, la narrativa di Mari – intrisa, fino al midollo, di letterarietà – raddoppia la premi-

²¹ Ivi, p. 20.

²² Raffaele Manica, "Tutti i Michele Mari", Il Caffè Illustrato, No: 12 (2003), pp. 68-71.

²³ Carlo Mazza Galanti, Michele Mari, Firenze, Cadmo, 2011, pp. 185-186.

nenza dell'abito critico (l'ombra lunga del professore) nell'atto di fare mostra di volersene liberare: "saggismo impastato con la rappresentazione" di questo incartamento, senza il dovuto vaglio critico, ha preso per buoni [...] abbinamenti zoomorfi" un sacco di altre corbellerie o bislacche inesattezze – si legge, verso la fine di Rosso Floyd, quasi nei termini di una beffarda, ingannevole palinodia: il libro, a ricomporne le tessere sparpagliate in centomila diffrazioni (il sottotitolo recita: "romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di cui 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione"), quel libro è il più bello ed esatto che sull'argomento Pink Floyd si possa in assoluto concepire.

Il nostro secondo quesito ha a che fare con un paradosso. In Mari (come in Manganelli) una poetica della claustrofobia partorisce una letteratura divertente. La conseguenza è che i lettori aspettano questi libri, col loro autore intrecciano un rapporto che tende sottilmente verso il feticismo. Il divertimento è il risultato paradossale di questa letteratura radicalmente cerebralistica, per intero sorvegliata dall'occhio vigile e freddo dell'intelligenza. Sembrerebbe una contraddizione in termini. Ma un libro chiama a raccolta i propri lettori, in qualche modo se li inventa e se li fabbrica: la complicità elettiva affonda, probabilmente, in quell'abito mentale "impressionabile"26 che De Sanctis pose una volta alla radice della vocazione istintivamente notturna della poesia del Tasso. "La nevrosi ossessiva, intesa psicanaliticamente come processo di fissazione e cristallizzazione delle pulsioni primarie secondo schemi rituali, rappresenta, in Mari, la matrice dell'identità autoriale"27. Il vocabolo ossessione, latinismo pregnante, viene -

²⁴ Alberto Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 105.

²⁵ Mari, Rosso Floyd, cit., p. 269.

²⁶ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. 559.

²⁷ Mazza Galanti, Michele Mari, cit., p. 48.

osserva Mari - "da assedio, ma il suo nome scientifico [...] è da destino, ananke"; l'ossessione è un destino, ed è "soprattutto una forma"28. Una forma pervicace – in Mari – ad ogni regola, perché attraversata continuamente da una specie di silenziosa scissione centrifuga: una tensione incomponibile e drammatica fra un tutto pieno e un horror vacui entro cui "come in un sogno di Borges tutto si incrocia e tutto è libro perché tutto è nominabile: [...] tutto è dispersione"29, nella fattuale coincidenza di cosmo e di caos. Conviene pensare a una definizione celebre che Manganelli consegnò una volta - ragionando con un intervistatore del suo Centuria (1979), fresco appena di stampa: "lei vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi di aria. Io ho lasciato solo quaranta righe"30. Allo stesso modo, scommettendo su un deliberato vuoto d'aria, anche il Mari del dittico 2007-2010 lavora per sottrazione attraverso la dilatazione di una minima cellula di partenza: in Verderame il giardino di casa, e in Rosso Floyd la storia di una sparizione (la misteriosa sparizione di Syd Barrett dalla scena del mondo). Il pretesto alla base della trama è esile, ma funziona come un magnete: calamitando i dati della cultura. La complicità a cui fa appello chiama a raccolta un lettore tendenzialmente bibliomane, claustrofobicamente curioso e in avvertita attesa di epifanie e altre illuminazioni possibili, fra le giunture e gli ingannevoli interstizi dei mille piani sottoposti ad interminabile inarrestabile smottamento prospettico e linguistico.

Un romanzo-inchiesta su un assente – Syd Barrett, inghiottito dalla propria pazzia – e sulla natura orripilante del suo continuare ad esserci, da assente, nei trent'anni successivi alla propria sparizione pubblica: inverando l'ambigua profezia di Roland Barthes sulla *morte dell'autore*. "Gli antichi – scrive Mari in Rosso Floyd – ci hanno raccontato tante storie entusiasmanti sull'invasamento: ma non ci hanno detto cosa rimane dell'invasato

²⁸ Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 11.

²⁹ Mari, Saturno nella fronte, cit., p. VI.

³⁰ Cfr. Salvatore S. Nigro, *Nota al testo*, in Manganelli, *La notte*, cit., p. 232.

dopo che il dio è ripartito"31. A dirla brutalmente, con la formula che Garboli usò una volta per Moravia - forse rimane "uno schizofrenico che funziona perfettamente"32: cioè uno scrittore capace di ricamare su un pretesto una storia che dilata se stessa corteggiando il vuoto, sospesa fra esattezza documentale e delirio, inseguendo e moltiplicando l'imitazione degli stili e delle voci (in un'insistenza di falsetti debitrice alla lezione di Gadda: parodia di una parodia, al quadrato). "Ma dov'è più la teratologia, in un mondo di mostri?"33. Una narrazione autoriflessa deve render conto ad ogni passo delle proprie strategie: a cominciare, per esempio, da quel segnale macroscopico costituito dal proprio titolo. Verderame e Rosso Floyd sono emblemi (emblemata): giocati su un dato singolarmente coloristico. Come cinquecenteschi emblemata, si caricano delle più diverse valenze (secondo la pregnanza che di solito attiene ai titoli non dei romanzi ma dei libri di poesia). "Ma può simboleggiare davvero qualcosa un'immagine che può simboleggiare cose tanto diverse?". Schizofrenicamente, la preminenza progettuale dell'elemento cerebralistico si trova a dover misurare in situazione il limite enunciato dal professor Mari ancora in quel saggio stupefacente premesso a una sua scelta di Manieristi e irregolari del Cinquecento -, fino quasi a trarne una specie di criterio euristico: "La vera irregolarità [...] non deve essere consapevole di se stessa (esattamente come il vero manierismo, tanto più autentico quanto più è diventato per l'autore una seconda e immediata natura)"34. Come spesso in Manganelli, queste strane indagini intorno ad un pretesto avvolto nella nebbia si trovano a "moltiplicare le ipotesi ad oltranza, in una vertigine dove ogni somma [è] una sottrazione"35. La riduzione ironica della realtà a una specie di pura entità testuale senza stabile contenuto veritativo produce quel tipico piacere negativo che i teorici dell'estetica sette-

_

³¹ Mari, Rosso Floyd, cit., p. 264.

³² Cesare Garboli, La stanza separata, Milano, Mondadori, 1969, p. 226.

³³ Mari, Saturno nella fronte, cit, p. XV.

³⁴ Ivi, pp. VIII-IX.

³⁵ Mari, Verderame, cit., p. 158.

centesca (da Kant a Edmund Burke) vedevano come il risultato più compiuto del sublime. Così il settecentista Mari ritrova il gotico producendo la paura dal quadro tutto bianco. Il dato ineffabile del mistero, del raccapriccio, della paura legata a una specie di orrore del mondo si connette a una sospensione del reale (e del tempo misurabile con gli orologi) per effetto dello stupore: in un registro angoscioso e sibillino dove l'epifania di mondi ulteriori è fonte contemporaneamente di desiderio e di spavento. Una disperazione senza pianto, anzi funeralmente in segreto esilarata: come nel superbo Manganelli di Hilarotragoedia (1964), davanti ad ogni impossibile fuoriuscita dal labirinto o mondana palude. Per certi versi, bisognerebbe ripartire da Roland Barthes: la paura come "un diniego di trasgressione, una follia che lasciate in piena coscienza" (la paura è "l'indesiderata di tutte le filosofie"): donde la sua prossimità con il godimento, "essa è la clandestinità assoluta, non perché sia inconfessabile [...] ma perché, scindendo il soggetto lasciandolo intatto, essa non ha a sua disposizione che dei significanti conformi: il linguaggio delirante è rifiutato a chi la sente salire in sé"36. Come dire che nel postmoderno, dietro una parvenza di gioco, uno scrittore come Mari ritrova il problema eterno dell'inconscio: il "capitolo censurato" di cui Lacan parlava, "marcato da un bianco od occupato da una menzogna"37, la strana abbacinante iridescenza della penombra.

³⁶ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 47-48.

³⁷ Jacques Lacan, Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi, in Scritti, a cura di Giacomo Contri,Einaudi, Torino, 1974, p. 252.

PER UN'ONTOLOGIA PERSUASA: LA PENTALOGIA DELLE STELLE DI MAURO COVACICH

Alessandro Cinquegrani

ll'interrogativo su dove stia andando la letteratura contemporanea del nuovo millennio si è tentato di rispondere, negli anni, in modi diversi e non sempre coerenti tra loro. Tuttavia la formula mutuata da Hal Foster sul *Ritorno del reale*¹, uno studio sulla storia dell'arte dell'ultimo mezzo secolo, uscito in Italia nel 2006, lo stesso anno di *Gomorra*, pare di certo la più battuta. Ma come si declina in ambito letterario questo supposto *ritorno del reale*? E soprattutto: questo comporta necessariamente un depotenziamento della *fiction*?

Nel tentativo di proporre delle risposte, sia pure provvisorie, a questi interrogativi riprenderò alcune tesi inserite in un mio volume recentemente uscito, scritto con Valentina Re ed intitolato L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84². In questo studio abbiamo tentato di riprendere le tesi incluse nel volume di Brian McHale, Postmodernist Fiction³, uno studio datato, ma che propone alcune semplici tesi probabilmente ancora valide, in particolare dove postula una dominante epistemologica in epoca moderna e una ontologica in epoca postmoderna. "Come posso interpretare il mondo?", ci si chiede nel primo caso, "Che mondo è questo?" o addirittura "Che cos'è un mondo?", nel secondo.

Come sostiene, per esempio, in modo perentorio Wu Ming⁴ pare, tuttavia, che il postmoderno sia finito l'11 settembre 2001, o

¹ Cfr. Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1996], Milano, postmedia, 2006.

² Valentina Re, Alessandro Cinquegrani, *L'innesto*. Realtà e finzioni da Matrix a 1084, Milano, Mimesis, 2014.

³ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.

⁴ Wu Ming, New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro, Torino, Einaudi, 2009, p. 66.

comunque, anche a non voler assegnare a questa data un valore troppo alto, in un periodo vicino a questo. Come leggere dunque gli ultimi quindici anni di letteratura che seguono questo periodo? Quali le domande che gli scrittori si pongono? E soprattutto: sono di ordine epistemologico o ontologico?

L'autore che negli ultimi anni sembra aver approfondito con maggiore tenacia questi temi, coniugando felicità narrativa con consapevolezza teorica, mi pare essere Mauro Covacich, la cui parabola si fa chiaramente metafora di un'intera epoca.

Il cuore della sua opera narrativa è un tentativo inesausto di mettere in discussione la validità della fiction, di spogliarla e di sostituirvi la semplice presa di coscienza della realtà: un tentativo destinato verosimilmente al fallimento e che ciononostante ha impegnato l'autore per circa un decennio, nelle cinque opere che costituiscono la Pentalogia delle stelle. Il percorso che comprende A perdifiato del 2003, Fiona del 2005, Prima di sparire del 2008, la videoistallazione L'umiliazione delle stelle del 2010 e A nome tuo del 2011, rappresenta una vera e propria saga che ha per protagonista il rapporto tra la realtà, ovvero la vita dell'autore, e la finzione, ovvero la narrazione di vicende inventate. Questa saga coinvolge direttamente, almeno in un paio di occasioni, la questione dei livelli narrativi che finirà per rappresentare la soluzione del cruciverba.

Scritte seguendo il filo di un ragionamento o di un'ispirazione, queste opere non rispondono ad un preciso progetto determinato *a priori* ma aprono via via problemi che vanno approfonditi, se non risolti, nel passaggio successivo. È come se lo scandaglio dell'autore fosse costretto a scendere sempre più nel profondo delle questioni da lui stesso aperte e perciò è soltanto l'intero percorso che può far luce sul singolo elemento. Il primo atto, infatti, appare quasi innocuo: *A perdifiato* manifesta l'apertura del problema solo a uno sguardo *a posteriori*, non tematizzando nessuno degli aspetti chiave della pentalogia. La vicenda di Dario

Rensich, promettente maratoneta italiano finito ad allenare la squadra femminile ungherese, appassiona il lettore senza mettere in crisi il proprio statuto finzionale. Eppure, ad una lettura più approfondita, si evidenziano alcune crepe dalle quali prenderà avvio il successivo *Fiona*.

La narrazione è condotta in prima persona da Dario, ed è però intervallata da capitoli, per lo più brevi, in cui il narratore sparisce, lasciando spazio a mail, brani di dialogo, frammenti di trasmissioni televisive, riportati quasi sempre senza alcun intervento né introduttivo né di commento del narratore, che, per l'appunto, sparisce, non esiste più. Ci sono, dunque, due narratori, ben diversi, l'uno è l'io narrante, l'altro un narratore zero. È evidente, nel testo, che questi documenti o frammenti riportati non possono essere sempre noti all'io narrante (anzi alcuni, nella meccanica dell'intreccio, devono necessariamente essere ignoti a Dario, come le conversazioni telefoniche a sfondo erotico tra la moglie e Alberto Lentini), e perciò i due narratori devono essere diversi, entrando in conflitto o esibendo una crepa teorica da analizzare.

Benché non si tratti di due livelli narrativi diversi, il problema teorico che apre il conflitto tra questi due narratori va certamente in quella direzione. Se il narratore è sempre lo schermo che sceglie l'autore per stare nella vicenda raccontata, la sua sparizione provoca un immediato contatto tra autore e intreccio. Chi inserisce quei documenti nel testo se il narratore non c'è? Benché l'autore sia sempre al di fuori dello spazio del racconto, come insegna Genette, l'assenza di qualsiasi altra figura di mediazione non può che condurre il racconto fino a chi, nella realtà, scrive. Da una parte, dunque, sussiste un io narrante, con focalizzazione interna, dall'altra un autore del tutto esterno allo svolgersi dei fatti. Ma l'autore, ovviamente, ha anche partorito Dario Rensich, cioè il narratore interno, e come lui gli altri personaggi. Il fatto che la moglie di Rensich, palese alter ego dell'autore, si chiami Maura, versione femminile del nome dello scrittore, conferma che i per-

sonaggi principali sono una sorta di emanazione del sé nella finzione narrativa. La psiche o almeno l'immaginazione dell'autore risulta essere il grande insieme nel quale si muovono i personaggi, come i pesci in un acquario. Dario Rensich rappresenta solo una parte di tutto questo, e così il suo punto di vista è parziale, la sua storia è un sottoinsieme di quella più grande che è scaturita dalla fantasia dell'autore.

Questa apparente contraddizione darà il la all'intero percorso decennale che giungerà nell'ultima pagina dell'ultimo romanzo (anzi oltre perché si tratta di una nota successiva): "Dario Rensich, Angela del Fabbro, la piccola Fiona, Ivan Goran... io sono un gruppuscolo. Io sono un gruppuscolo"5. La teoria narrativa per cui tutto il mondo immaginato di un autore, e perciò tutti i suoi personaggi, concorrano a costruire il proprio panorama onirico permette di circoscrivere quanto accade nello spazio della realtà. D'altra parte invece la narrazione in prima persona di Dario Rensich rientra nella finzione narrativa: quelle parti hanno un narratore interno e l'autore, dicendo io, lo usa come schermo, come mezzo della finzione. "Io sono un gruppuscolo", sembra dire Covacich nei capitoli privi di narratore, "io sono Dario Rensich", dice negli altri. Nel primo caso afferma una semplice verità, nel secondo mente. Nel primo si tratta di realtà, nel secondo di finzione.

Tutta la pentalogia mette in crisi la nozione d'autore e di autenticità della sua parola, con un processo di progressiva demolizione delle certezze che inizia, forse ancora inconsapevolmente, da qui. È col secondo romanzo *Fiona* che questo problema viene tematizzato: il protagonista Sandro è infatti il responsabile di un programma televisivo, chiamato Habitat, molto simile al *Grande fratello*, per il quale spesso si discute sulla rappresentabilità del reale e sull'autenticità della finzione e dell'esibizionismo. Una rappresentabilità che viene messa in crisi nel momento in cui nel pro-

⁵ Mauro Covacich, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 339.

gramma avviene una "Fellatio', l'ha chiamata la conduttrice", che ha per protagonista un concorrente paraplegico. Il protagonista Sandro, nei panni del decisionista Top Banana direttore del programma, deve decidere se mostrarla alle telecamere: il termine "REAL SEX (titolo dell'intervista di 'aut aut')", mette l'accento soprattutto sul problema della possibilità di rappresentare la realtà.

Si tratta soltanto dell'evento narrativo più esplicito per focalizzare un tema che attraversa in varie forme l'intero romanzo, con continui interrogativi:

Ma la domanda è: sono io Top Banana? Sarò io quell'uomo domani? Lo sarò ancora e ancora, come lo sono sempre stato, oppure domani si verrà a sapere che ero solo un brutto sogno nella mente di Dio e che in realtà, *realmente*, tutto questo non esiste, che Lentini non esiste, Maura non esiste e non ha fatto niente di ciò che Lentini mi ha raccontato, e neanche Lena, lì davanti alla vetrata, esiste, e neanche Fiona, ovunque si sia nascosta, neanche lei esiste. Forse domani miracolosamente Diesel non telefonerà a Top Banana per il semplice fatto che il mondo avrà appena scoperto, stropicciandosi bene gli occhi, che io *in realtà* non sono mai nato⁸.

Chi sono io?, si chiede il narratore. E nel moltiplicarsi delle sue identità si moltiplica la percezione della realtà: 1. È Sandro, l'uomo normale che ha sposato Lena e ha adottato Fiona; 2. È Top Banana, il responsabile del programma Habitat, ovvero in qualche modo il creatore di un mondo fittizio, chiuso, che si osserva come si guarda un acquario; 3. È Minemaker, ovvero un altro uomo, oppure soltanto un'immagine ma tragicamente pervasiva, che compare nelle telecamere di sorveglianza di alcuni supermercati nei quali si reca per piazzare esplosivi, come novello Unabomber. Le tre maschere dell'io hanno vite parallele, incompatibili e spesso in conflitto una con l'altra: l'uomo che cerca di essere padre, il dirigente televisivo di successo e il criminale sotterraneo sono incompatibili, ognuno di loro ha un suo ambiente,

⁶ Mauro Covacich, Fiona, Torino, Einaudi, 2005, p. 139.

⁷ Ibidem

⁸ Ivi, p. 97.

un'immagine che gli corrisponde. Quando le tre figure entrano in contatto, come nel finale, il mondo sembra annullarsi e – letteralmente – esplodere.

Minemaker ha preparato un piccolo giubbetto esplosivo, Sandro l'ha fatto indossare a sua figlia Fiona, Top Banana l'ha portata all'interno di Habitat con l'intenzione precisa di fare esplodere lei e tutto quel mondo fittizio. Tutta quell'apparenza, quell'universo posticcio che quel programma rappresenta dovrà saltare in aria, essere annullato per sempre. Con lui, Fiona, il cui senso simbolico si capirà solo in *A nome tuo* ma che già qui pare un *motore immobile* della narrazione. L'esplosione permetterà a tutti di annientare il gap tra presenza e assenza, tra rappresentazione e verità: "Una folla di *habitanti* scesi dietro i cedri della Resistenza Orione con i loro tunnel carpali, i loro riflussi esofagei, le loro coliti spastiche, il loro immenso sovraccarico di energia autocombusta, offesa dal destino e ora finalmente sul punto di essere vendicata".

La vendetta: ovvero l'annullamento dello iato tra la loro immagine di *habitanti* (appartenenti quindi ad un programma che li vuole solo immagini asettiche) e la loro natura necessariamente imperfetta perché reale, tra la rappresentazione e la realtà.

Dopo questo presunto annientamento – presunto perché impossibile: l'esplosione non ci sarà – segue l'operazione forse più radicale della pentalogia, il terzo atto, intitolato *Prima di sparire*. In questo testo si alternano capitoli di natura molto diversa che appartengono a due livelli di realtà: da una parte leggiamo la storia dell'io che corrisponde allo scrittore stesso, in bilico tra due donne, Anna e Susanna, dall'altra ritroviamo i personaggi della saga romanzesca che esce dai primi due romanzi. Nel primo livello diegetico, dunque, l'io corrisponde all'io di Mauro Covacich stesso e la narrazione cerca di aderire con maggior rigore possibile alla vita vissuta. Nel secondo leggiamo che Dario Rensich ha realiz-

⁹ Ivi, p. 242.

zato una performance artistica di successo, nella quale corre una maratona su un *tapis roulant* (interessante notare che la prossimità tra quanto descritto e quanto effettivamente realizzato dall'autore nel quarto capitolo della trilogia, a partire dal titolo *L'umiliazione delle stelle*, è quasi perfetta); di Sandro, in carcere per quanto ha fatto in *Fiona* che ha una relazione con Maura, la moglie di Rensich, che lo aveva pedinato per avere notizie della bambina non adottata ad Haiti, la Fiona che dà il titolo al precedente romanzo, e di altre figure di minor peso. Questo secondo livello è costituito dai frammenti di un romanzo mai realizzato dallo scrittore protagonista e quindi si stagliano in un universo fittizio che, nelle intenzioni, dovrebbe restare fuori dalla pura realtà rappresentata dal primo livello.

L'operazione più forte e più integrale di Covacich appare la ricerca di adesione totale alla realtà operata nel primo livello, che viene in qualche modo spiegata nella nota finale apposta alla prima edizione del romanzo (poi malauguratamente cassata nelle edizioni successive):

Coi nostri nomi

Questo libro l'ho scritto di nascosto. Non avevo scelta, confessare agli altri quello che stavo facendo mi avrebbe impedito di farlo liberamente. Ecco la prima differenza tra persone e personaggi.

Per rimediare mi ero imposto un limite temporale, che coincide con il dialogo riportato alla fine. Avrei raccontato solo ciò che era accaduto prima, non ciò che stava accadendo durante la stesura. Io non succhiavo il sangue a chi, nel bene e nel male, condivideva con me il presente, io ricostruivo la vita che avevamo vissuto fino a quel punto, il punto di pagina 277.

I frammenti di un romanzo che sognavo di scrivere giacevano inerti sotto il peso delle cose che mi erano successe negli ultimi diciotto mesi, forse dovevo provare a raccontare quelle. Così ho cominciato. Il motto che avevo in mente era: Questi fatti esistono, queste persone esistono, io esisto. Procedevo come rispondendo a un interrogatorio, giuravo a me stesso di dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Ero il giudice e l'imputato.

Poi è stata la volta dei testimoni. Avevo pensato di sottoporre il dattiloscritto a tutte le persone coinvolte, perché verificassero i fatti e ne autorizzassero la pubblicazione. L'idea era quella di una

deposizione collettiva, redatta da me e controfirmata da altri. I primi a leggere però – Susanna, Anna, Gian Mario [compaiono tutti nel libro] – mi hanno riposto più o meno allo stesso modo: «Sì, i fatti sono quelli, ma visti con i tuoi occhi, detti con le tue parole. Quei fatti non sono i miei fatti».

Così ho rinunciato a completare il giro di letture, rassegnandomi a una certezza che solo la foga per il progetto nuovo non mi aveva fatto intuire fin dall'inizio: la memoria è una facoltà soggettiva e ogni ricordo non è che il modo in cui la mente intende raccontarlo, anche quando è in buona fede, anche quando parla con se stessa. Inevitabilmente, il ricordo è la mia versione del ricordo. A maggior ragione qui, dove la vita di tanti si è trasformata nella scrittura di uno solo¹⁰.

Covacich disegna i moventi del libro come un processo, nel quale è fondamentale dire la verità e tutta la verità. E la verità, dice, è il racconto stesso, è la testimonianza giurata. Ma le cose non funzionano, il racconto è imperfetto o, almeno, non è condiviso: "Quei fatti non sono i miei fatti". Impossibile, dunque, una perfetta coincidenza del racconto con la verità, della narrazione col reale. Ma Covacich vuole portare la sua operazione alle estreme conseguenze, vuole aderire alla realtà nel modo più rigoroso, non vuole accontentarsi, come Saviano, di non avere prove nascoste "in nessuna pen drive celata in buche sotto terra"11. Per questo il fallimento è bruciante, perché rivela l'ingenuità dell'operazione, il punto di arrivo è, in fondo, una banalità - "la memoria è una facoltà soggettiva" - ma raggiungerla è stato difficile, tormentato. L'autore ha accettato di mettere a nudo se stesso fino in fondo, fino alle pieghe più riposte della propria identità con uno sforzo continuo che solo alla fine rivela la sua vacuità.

Non si tratta di una scelta di *autofiction* come quella di Walter Siti, come spiega lo stesso Covacich, la sua operazione è totalmente contraria:

Un autore che stimo molto e che tu hai già citato, Walter Siti, credo che faccia una cosa molto diversa dalla mia: dire «io mi chiamo Walter Siti come tutti» significa utilizzare la propria

114

¹⁰ Mauro Covacich, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008, p. 278.

¹¹ Roberto Saviano, Gomorra, Milano, Mondadori, 2006, p. 234.

identità mostrandone una specie di fungibilità universale. Per me è esattamente il contrario: io non voglio fare un personaggio di finzione quando entro nella pagina, ma al contrario voglio proprio distorcere la finzione. Voglio che l'ingresso della mia persona nel libro abbia un ruolo eversivo, di sovversione della finzione, non voglio che la mia persona entrando nel libro si 'finzionalizzi'. Sono proprio due orientamenti diversi, secondo me, che hanno a che vedere con un diverso atteggiamento nei confronti dell'esperienza. Io credo che la mia esperienza di uomo sia determinante per rompere questo filtro della rappresentazione, invece Siti impiega il suo io, chiamandolo «Walter Siti» per giocare su tutte le ambiguità di realtà e finzione (questa persona che è identica al personaggio che fa delle cose che poi nella vita non fa). C'è un elemento mitopoietico nell'esercizio di Walter Siti che in me non c'è; una volta che Siti usa il suo alter ego poi questo può fare le cose più turpi, più strane, più lontane dalla sua esperienza: lui lo legittima, lo autorizza¹².

Covacich entra nella pagina pensando davvero di poter scardinare la fiction e trasformarla in realtà. L'uomo protagonista non è un "campione di mediocrità" né di nessun'altra qualità, egli è soltanto se stesso. L'operazione è integrale, il narratore è l'autore (almeno se il tentativo avesse successo): il primo livello diegetico – con buona pace di Genette che l'aveva escluso – sarebbe identico alla vita vera.

Però *Prima di sparire* non è solo questo. Come detto, esiste un secondo livello diegetico, che corrisponde al romanzo che Mauro sta scrivendo o almeno cercando di farlo. Questo secondo livello manifesta un rapporto col primo: è autonomo, legato al filo narrativo dei primi due capitoli della trilogia, ma dialoga anche direttamente con la storia dell'autore. Si è detto che Dario Rensich farà una *performance* corrispondente, più o meno, al quarto capitolo della pentalogia, ma non c'è soltanto questo. Particolarmente interessante risulta il ruolo di Sandro. L'ex Top Banana bombarolo è agli arresti, ed è diventato un appassionato d'arte, oltre che amante

¹² Mariagiovanna Italia, *Intervista a Mauro Covacich*, in «Arabeschi», n. 1, 2012, http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich (visitato il 10 giugno 2015)

¹³ Walter Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

di Maura. Gli capita spesso di dover raccontare a Maura alcune opere d'arte e di spiegargliene il fascino (anche questo anticipa un'opera successiva di Covacich: L'arte contemporanea spiegata a tuo marito). Si potrebbe trattare addirittura di un terzo livello diegetico, essendo questi in tutto racconti, basati sull'ekphrasis, narrati da un personaggio appartenente al secondo livello diegetico. Ma, questo terzo livello, generato da un livello di pura fiction (è un personaggio d'invenzione che parla), si riferisce a vere opere d'arte, vere performance, e la loro descrizione è la più didascalica possibile. Circolarmente, dunque, il terzo livello spiega il primo appoggiandosi alla realtà: dopo essere affondata nelle spire della fiction, dunque, la narrazione ne esce e parla di persone reali. Emblematico è il caso di Sophie Calle, forse il punto di riferimento più chiaro per l'operazione di Covacich:

- E cosa fa questa Sophie Calle?
- Fa della sua vita un'opera d'arte. Espone pezzi del suo vissuto in modo da costruire storie dove lei è, al tempo stesso, autore e personaggio protagonista.
- Non capisco dice Maura.
- Una volta ha chiesto a sua madre di assumere un detective per pedinarla. Per due mesi ha girato per Parigi con questo tizio alle calcagna. Il patto era che lui non si facesse riconoscere e che scattasse foto a sua totale discrezione. C'era lei in queste foto, lei che beve un caffè, lei in una cabina telefonica, lei che si controlla i capelli in una vetrina. C'era lei e la sua vita vera, ma la sua vita vera era totalmente inventata, perché... sì, insomma, perché c'era anche lui in queste foto, se capisci cosa intendo. Lui, l'estraneo, l'ignoto. Era lui che aveva deciso quando scattare, cosa fosse importante, cosa conservare di quei due mesi di vita della signora Sophie Calle. Per cui quella documentazione di fatto era finzione, era un'opera d'arte¹⁴.

Quando poi Covacich si trova a spiegare l'operazione fatta in *Prima di sparire* – ovvero l'adesione alla realtà del primo livello diegetico – utilizza proprio questo stesso esempio:

¹⁴ Mauro Covacich, Prima di sparire, cit., p.118.

Io, quando entro nel mio libro, mi attengo il più possibile alle cose della mia vita, cerco di mostrare le mie fotografie vere, lavoro perché si vedano le mie fotografie vere, quindi non posso fingere; poi sta al lettore credermi o meno, però io nei rapporti che ho con me non posso fingere, non posso inventarmi che sono stato a Cannes se non ci sono stato, che ho fatto una chiacchierata con una attrice che amo se non l'ho fatta, che ho violentato un bambino se non l'ho violentato: queste cose non le posso fare. Molti autori, invece, nell'autofiction giocano su questa elasticità, su questa variabilità, sulla suggestione che crea. Per me entrare nella pagina significa "dire la verità", io voglio mettere le mie fotografie nella pagina e non altro, ed è questa la ragione per cui Prima di sparire è stato così criticato. Si tratta di un lavoro simile a quello di Sophie Calle¹⁵.

Il terzo livello diegetico, dunque, serve da commento, da spiegazione al testo, vi si trovano quelle parabole donatrici di senso che aiutano il lettore nelle questioni teoriche come in questo caso, ma anche tematiche come nel caso di Lovers di Marina Abramović e Ulay. Se esistono altri livelli questi devono manifestare la loro relazione col primo livello, con la realtà. La ridefinizione del significato della *fiction* in questi anni è proprio questo: deve avere un'immediata e facilmente intellegibile relazione con la realtà, una relazione che pure può assumere varie forme, condensando vero e falso come nell'*autofiction* alla Siti, affidando uno statuto di verità probatoria anche all'invenzione come in Saviano o, come in questo caso, separando i campi ma indicando chiaramente la loro reciproca necessità. A nome tuo, il volume che chiude la pentalogia, lo stabilirà definitivamente.

Prima di giungere alla conclusione, però, Covacich torna a cercare un'autenticità, una verità che è rimasta fuori dalle pagine di *Prima di sparire*. Con la videoistallazione *L'umiliazione delle stelle* si affida al corpo nudo per impedirsi di fingere, per infliggere il colpo di grazia alla *fiction*. Questo quarto atto della pentalogia ha una radicalità ancora maggiore del precedente, come confermano le frasi che accompagnano la *performance*:

¹⁵ Mariagiovanna Italia, Intervista a Mauro Covacich, cit.

Questo è il mio corpo, questo sono io. Ecco la mia frequenza cardiaca, ecco la mia capacità polmonare, ecco il mio consumo calorico, ecco quello che sono. Non ho segreti per te. Durante questa corsa non ti nasconderò nulla, penserò solo a te che mi guardi¹⁶.

Nel 2010, dunque, il percorso dell'autore approda a questo punto estremo. Quasi contemporaneamente, però, nel 2009 esce il romanzo Vi perdono a firma di una allora non meglio identificata Angela del Fabbro. Si tratta di un'opera totalmente di invenzione, dove la *fiction*, si direbbe, finisce per travolgere persino l'identità dell'autore. È per questo che a firmare il libro non è Mauro Covacich ma un suo personaggio: e la firma, allora, non era un gioco intellettuale, ma spiazzò la ricezione critica del romanzo, del quale davvero non si conosceva l'autore. Spiega Covacich:

Angela Del Fabbro è frutto di un'operazione che oserei dire di politica letteraria, nel senso che non era per me un semplice pseudonimo ma a tutti gli effetti un eteronimo. Quando uno pseudonimo diventa un eteronimo? Molto banalmente quando è pieno di una sua identità, ha una sua storia, ha un suo percorso anche di vita. È come un amico immaginario: l'eteronimo ha una sua presenza, è un'altra identità. Non è un altro nome, un involucro neutro e un'altra etichetta¹⁷.

Angela del Fabbro è, quindi, un'identità, come accadeva prima ad altri personaggi, Rensich o Sandro, per esempio. Ma questa identità esce dalla pagina e diviene autrice.

In questi anni dunque si oppongono, come fossero due parti divise dallo specchio di uno schermo televisivo (proprio come nella copertina di *Fiona*), la pura realtà dell'*Umiliazione delle stelle* e la pura finzione (anche se "performativa") di *Vi perdono*. Proprio su questo rispecchiamento si fonda l'ultimo e decisivo capitolo della pentalogia *A nome tuo*.

Suddiviso in due ampie parti, seguite dalla lettera finale, A nome tuo recupera queste due esperienze: L'umiliazione delle stelle è infatti il titolo anche della prima parte del romanzo, mentre la

¹⁶ Mauro Covacich, A nome tuo, cit., p. 19.

¹⁷ Mariagiovanna Italia, Intervista a Mauro Covacich, cit.

seconda parte, *Musica per aeroporti*, riprende quasi alla lettera *Vi* perdono. Anche le motivazioni sembrano corrispondere alle due opere precedenti: nel primo capitolo è la realtà a dominare la narrazione quasi totalmente, il secondo è pura fiction. Ma le due parti sono strettamente legate, si parlano, imprevedibilmente.

Nel viaggio in nave compiuto dall'autore e raccontato nel modo più semplice e realistico possibile, compare una strana figura nella cabina: è Fiona, è Angela, è – forse – la narratrice di *Musica per aeroporti*. È dunque un personaggio ma è anche l'autore, è quell'eteronimo, quell'identità altra, che aveva scritto *Vi perdono*. Ma è davvero lei a scrivere la seconda parte? La penna non è comunque, sempre, quella di Mauro Covacich?

- Te ne devi andare, ripeto. Se te ne andrai...
- Se me ne andrò?
- Se te ne andrai scriverò io per te. Ricomincerò a nome tuo. Affronterò di nuovo il mare aperto anche se mi terrorizza e regalerò ad Angela del Fabbro l'esordio che si merita. Un libro che già ficcato le sue piccole radici rosa dentro il mio cervello, e sta crescendo, sta crescendo ogni giorno. Scriverò per te, ti darò una voce, però tu devi sparire.

[...]

- Ti chiedo una cosa, - dice [Angela] a un certo punto, sollevando lo sguardo verso di me. - Solo una cosa. Prima di sparire voglio sentirti pronunciare il mio nome vero.

[...]

- Tu sei Fiona, - dico, guardandola sorridere¹⁸.

Angela è dunque Fiona. È suo il romanzo che leggeremo dopo, benché abbia la voce di Mauro. È la regina di quel mondo fittizio, e forse lo è da sempre: da *A perdifiato*, o almeno da *Fiona* dove avrebbe dovuto sparire per sempre assieme all'universo di *Habitat*. Quel personaggio è così radicato nell'esistenza dell'autore che ne popola la vita quotidiana. Nella prima parte esistono dei capitoli intitolati *Appunti per Angela* in cui in realtà l'autore ricapitola dei passaggi dell'esistenza della propria famiglia, che poi non userà – almeno non direttamente – in *Musica per aeroporti*.

¹⁸ Mauro Covacich, A nome tuo, cit., p. 164.

Ma l'aspetto più interessante dell'intero libro è verificare come le due parti siano in stretta comunicazione tra loro. Si comprende facilmente, infatti, che il tema dell'eutanasia che innerva tutta la parte di Angela/Fiona deriva dalla pietà provata dall'autore per l'anziana nonna, ridotta a poco più di un vegetale dall'età veneranda. L'invenzione narrativa si radica nel vero, anche qui, in questo modo: questa la forma di ritorno del reale che caratterizza un'epoca. La fiction ha senso ed è importante proprio in quanto racconta la realtà e non la evita o la raggira come faceva un tempo. Il cosiddetto ritorno del reale, perciò, non depotenzia affatto la fiction e non è alternativo ad essa, al contrario torna a dare senso alla fiction che è utile perché in contatto diretto con la vita vissuta.

Se questo vale per i grandi nodi tematici presenti nel romanzo, resiste ugualmente anche per questioni almeno apparentemente più laterali, come per esempio il mare. Nella prima parte Mauro parla con un intellettuale croato:

- A ottobre il mare è ancora abbastanza caldo, approfittane. Devi nuotare lentamente verso il largo. Andare e andare fino a quando il fondo diventa blu notte e ti pare che le braccia ti si stacchino per la stanchezza. A quel punto ti giri sul dorso e fai il morto fino a quando hai ripreso le forze per ritornare.
- È la cosa più spaventosa che riesca a immaginare, dico, con un tono che gli toglie immediatamente il sorriso¹⁹.

Il senso del dialogo è più metaforico che letterale e si sta parlando, forse, più delle paure che alimentano la scrittura che di quelle che bloccano nella vita. Ma quasi cento pagine dopo, quando Mauro è fuori dalla scrittura come il suo interlocutore, quando siamo espulsi dalla realtà e catapultati nel romanzo di Fiona, ecco che troviamo la ragazza alle prese con le sue paure e col mare nel quale nuota rabbiosamente:

Quando mi fermo, mi accorgo che non mi sono mai spinta così lontano, neanche d'estate. È cominciato a piovere. Da fuori, il mare è una lastra di antracite. [...] È lì la salvezza, sulla terra,

¹⁹ Ivi, p. 143.

dentro quella minuscola finestra dove c'è il tavolo e la colazione che mi aspetta. Avrò energie sufficienti per rientrare? Non devo pensarci ora, devo nuotare. Non c'è più rabbia dentro lo stomaco, solo un lieve senso di nausea che l'affanno è incapace di sedare, una nausea appena percettibile in cui si mescolano ancora in parti uguali incoscienza, autocontrollo e terrore²⁰.

L'autore sembra dirci che sta scrivendo quella storia, sta facendo accadere quelle cose attingendo alle profondità della propria psiche e perciò leggere *fiction*, appassionarsi per storie inventate ha ancora senso perché queste hanno sempre un loro corrispettivo rispecchiamento nella realtà. Mentre un tempo – negli anni Novanta – appariva un merito segnare la distanza dalla realtà, costruire mondi totalmente fittizi dove far muovere personaggi in libertà, con principi propri, morali individuali, singolari destini, ora sembra che il senso sia esattamente il contrario: va bene parlare di storie inventate solo e soltanto se si possono vedere immediatamente il legame e le ricadute sulla realtà.

Ma A nome tuo arriva anche oltre: giunge alla conclusione che ogni tentativo di rappresentare la verità è fallimentare, perché sempre mentiamo, ma questo mentire è la sola forma di verità che conosciamo. La narrazione, quindi, la fiction è ovunque ed è sempre vera, come si afferma nella conclusione della lettera che chiude il libro:

non c'è nessun Mauro Covacich più autentico nascosto in chissà quale anfratto della sua massa cerebrale, così come non esiste esortazione più insensata di Sii te stesso. Lei, come ogni altro essere umano, è già se stesso, è sempre se stesso. Semplicemente, lei è quello che fa. E cosa fa quel tizio smilzo che a quanto pare ha smesso di scrivere e ora gira video di tre ore nei quali corre in mutande? Fa proprio quello che ha sempre fatto: mente. Quindi lei non ci ha fregati, mentendo ha rilasciato una deposizione autentica, mentendo ha detto la verità: lei non ha segreti per noi. E questa, se permette, è la sua colpa peggiore²¹.

²⁰ Ivi, p. 225.

²¹ Ivi, p. 336-7

La lettera svela la menzogna, dice sostanzialmente che l'autore si muove in un mondo di carta, un mondo fittizio, falso. Sembra perciò in agguato la deriva ontologica che si è detto essere tipica del postmoderno. Ma questa deriva non c'è. La ricerca di Covacich diviene interna a questo stato delle cose, qui avviene la presa d'atto di una situazione che l'autore (in generale l'uomo) deve semplicemente accettare.

In che mondo viviamo?, si chiede un autore postmoderno, senza sapersi dare una risposta: è un modo vero o un mondo finto? La risposta di Covacich sembra essere: sì, probabilmente è finto, ma, dato che non ho alternativa, io ci voglio credere. Ecco che la domanda ontologica viene declinata in positivo, divenendo frutto di una ontologia persuasa anziché scettica, che pur prendendo atto della deriva conoscitiva si assegna un ruolo e lo segue. Grazie a questa consapevolezza il percorso di Covacich risulta uno dei più rappresentativi della nostra epoca.

Ma come è possibile credere in un mondo palesemente finto? Commentando Fame di realtà di David Shields Nicola Lagioia scrive: "Non si hanno notizie di uomini trasformati in scarafaggi nella Praga degli anni Dieci, e tuttavia nessun racconto è più autobiografico della Metamorfosi di Kafka"²². Si tratta di un modo nuovo, non più innocente e tuttavia ancora persuaso, di intendere la letteratura, riconoscendone le meccaniche intrinseche e perciò il nesso stretto con la realtà, rivalutando il senso profondo delle fiction in funzione delle sue ricadute sul vero, con un atteggiamento più da lettore critico che ingenuo.

Covacich, raccontando della struttura e della genesi di *Prima di sparire* riprende un concetto analogo e descrive ancora, mi pare, una forma di persuasione e di adesione al vero, che supera lo sguardo innocente:

²² Nicola Lagioia, *Risposte a Shields*, http://www.minimaetmoralia.it/wp/risposte-a-sheelds/ (visitato 10 giugno 2015).

In un'intervista Louis-Ferdinand Céline diceva che gli scrittori non devono mai far scendere i lettori nella sala macchine, devono tenerli sul ponte di coperta a divertirsi, a sollazzarsi durante la crociera. Io al contrario ho voluto portare il lettore nella sala macchine, cioè ho voluto che il lettore vedesse che c'era un nucleo dal quale potevo scrivere il terzo romanzo e quindi rispondere alle consegne che mi ero dato, e dimostrargli come lo facevo fallire, come lo facevo deflagrare, come non lo utilizzavo, come lo svilivo... Non volevo che quello diventasse un romanzo perché sentivo che non c'era quel grado di aderenza e di autenticità che io sentivo dovesse avere, e quindi l'unica possibilità era scrivere un libro mostrando come questo romanzo fosse fallito. Anche perché era perfettamente coerente col fatto che anche la relazione con la mia compagna stava fallendo. E questa è stata, che io sappia, la funzione dell'arte in *Prima di sparire*²³.

²³ Mariagiovanna Italia, *Intervista a Mauro Covacich*, cit.

III Spazi, viaggi e migrazioni nell'epoca della postmodernita

LA DICIBILITA DEI NONLUOGHI: IPOTESI E PROSPETTIVE DI RICERCA SULLE RAPPRESENTAZIONI NARRATIVE DELLO SPAZIO NEGLI ANNI ZERO (LAGIOIA, FALCO, SARCHI)¹

Emanuele Zinato Morena Masilio Alessandra Grandelis

La narrazione degli spazi nella letteratura italiana più recente può essere considerata come un aspetto assai rile• vante della più generale tendenza alla rappresentazione della realtà, rubricata nel dibattito critico come "ritorno al reale"². Un banco di prova di questa nuova dialettica del realismo può essere considerata la diffusa ricerca di "effetti di spazialità"³ messa in atto dai prosatori contemporanei. La realtà territoriale italiana negli ultimi decenni si presenta infatti come una vera e propria sfida cognitiva: un'entità iperurbana instabile, liquida e diffusa, non più definibile con gli strumenti urbanistici tradizionali. Com'è noto, è stato Marc Augé ad aver suggerito l'idea che il sistema spettacolare di società abbia radicalmente *mutato* il concetto stesso di luogo così come lo si è conosciuto sino ad ora⁴. Le strutture e gli edifici adibiti al transito, al commercio, al turismo, al trasporto,

¹ Il primo paragrafo è frutto di una riflessione comune ai tre autori. Il secondo è di Emanuele Zinato. Il terzo di Morena Marsilio. Il quarto di Alessandra Grandelis.

² Cfr. l'inchiesta Ritorno alla realtà? in Allegoria, XX, III, No: 57 (2008) e il memorandum Wu Ming, New Italian Epic, Einaudi, Torino, 2009. Sul dibattito suscitato dal periodico si veda di Margherita Ganeri Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria», in Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea, Massa, Transcuropa, 2011, pp. 51-68.

³ Sandra Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in *Il senso dello spazio.* Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie, a cura di Flavio Sorrentino, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 19-38.

⁴ Marc Augé, Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità, Milano, Elèuthera, 2009.

alla cura sanitaria, alla socialità e al tempo libero non posseggono più le caratteristiche identitarie, relazionali e storiche che li distinguevano nel passato e, definibili solo per sottrazione (nonluoghi), costituiscono pertanto una sfida cognitiva e una nuova frontiera della rappresentazione.

Gli scrittori contemporanei si sono rivolti in gran numero a narrare i nonluoghi italiani, utilizzando sia i fortunati generi ibridi e nonfinzionali che il romanzo d'invenzione. Non a caso, Andrea Cortellessa nell'antologia *La terra della prosa*, ha potuto dedicare molta attenzione a una tradizione esplorativa della nostra recente letteratura che ha i suoi modelli in Zanzotto e in Celati e che giunge fino alle nuove prose 'cartografiche' degli anni Zero.

Questo intervento, articolato in tre momenti, intende sintetizzare per campioni le prospettive di una più ampia ricerca sulla rappresentazione letteraria dello spazio italiano contemporaneo già avviata da un gruppo di ricerca dell'Università di Padova⁵. Ci si può chiedere, infatti, quali risorse ermeneutiche possano derivare da una prospettiva geocritica⁶ per l'interpretazione della contemporaneità letteraria (gli anni Zero). Le risposte, esemplificate dai tre casi di studio seguenti, in sintesi, riguardano: 1) la periodizzazione; 2) la costruzione di mappe letterarie; 3) le forme della narrazione.

1) Per quanto riguarda la periodizzazione: la mimesi dello spazio costituisce, come si è detto, un osservatorio privilegiato per dar conto del fenomeno più genericamente definito come "ritorno alla realtà" e delle sue continuità e discontinuità con il postmoderno. Ciò implica l'ipotesi di un logoramento del postmoderno, almeno nel senso ristretto con cui è stato inteso in Italia quale

128

⁵ Cfr. Davide Papotti, Franco Tomasi (a cura di), La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea, Bruxelles, Peter Lang, 2014.

⁶ Cfr. Moderna, Letteratura e spazio, IX, No: 1 (2007); Giulio Iacoli, La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee, Roma, Carocci, 2008; Giancarlo Alfano, Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia, Napoli, Liguori, 2010; Flavio Sorrentino (a cura di), Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie, Roma, Armando, 2010.

dominio del gioco intertestuale e metaletterario ed esclusione del mondo dall'orizzonte testuale. La mimesi degli spazi italiani mutati interessa non solo scritture a basso tasso finzionale (reportage, diari) ma anche racconti e romanzi degli anni Zero, con l'ambizione di restituire attraverso le forme della scrittura "il corpo e il sangue" dell'Italia. I testi esaminati escono tutti alla fine degli anni Zero e rappresentano delle spazialità mutate quali allegorie di rapporti sociali ben determinati: il tema realistico calviniano della speculazione edilizia, ritorna insomma centrale nella narrazione di Lagioia, Falco Sarchi.

- 2) Nell'ambito della recente propensione agli Atlanti letterari⁸, i tre casi possono risultare esemplari quale primo nucleo di una sorta di mappa letteraria dell'Italia contemporanea. La Puglia di Lagioia, l'hinterland milanese di Falco e i calanchi appenninici di Sarchi, sono tre spazi che hanno subìto una mutazione non del tutto dicibile con gli strumenti dell'urbanistica. Si tratta di tre spazialità specifiche ma capaci anche di alludere all'universale, per via allegorica, dunque, e di essere lette come esempio dell'intera nuova magmatica forma territoriale italiana. Significativa a questo proposito risulta la nomenclatura derealizzante impiegata da tutti e tre gli scrittori: Porto Allegro, Cortesforza e I cinque pini sono rispettivamente i luoghi d'invenzione, paradossalmente più veri del vero nella loro fungibilità di merci, rappresentati rispettivamente da Lagioia, Falco, Sarchi.
- 3) Per quanto riguarda, infine, le forme di rappresentazione (retorica della descrizione, cronotopi) in questi tre casi sono rilevanti l'uso dei recettori nel creare 'effetti spaziali' (la corporeità, lo sguardo), il punto di osservazione mobile (la prospettiva di veicoli in movimento) e la presenza intrusiva e straniante di animali nel contesto artificiale. Tali presenze sono apprezzabili in *La ferocia* di

⁷ Cfr. Christian Raimo (a cura di), *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste sa un paese sconosciuto*, Roma, Minimum Fax, 2007.

129

⁸ Si veda Franco Moretti, Atlante del romanzo europeo (1800-1900), Torino, Einaudi, 1997; Gabriele Pedullà, Sergio Luzzatto, Atlante della letteratura italiana, Torino, Einaudi, voll. I-III, 2010-2012.

Lagioia e in *L'ubicazione del bene* di Falco. Per i recettori corporei è esemplare il caso di *Violazione* di Sarchi. Lo sguardo di tipo automobilistico, infine, è frequente in tutti e tre i narratori.

II. Veniamo ora al caso di Nicola Lagioia. Lo scrittore, nei suoi due ultimi libri, ha utilizzato come involucri narrativi il romanzo generazionale (*Riportando tutto a casa*, 2009) e il noir (*La ferocia*, 2014), mantenendo tuttavia costante l'attenzione rivolta a uno specifico spazio della mutazione collocato soprattutto tra Bari, il Gargano e Taranto: tanto che uno studio del territorio "perturbano" pugliese, inteso come "territorio prodotto dall'urbanistica e dalla sua incapacità di controllare gli esiti di azioni pensate per altri scopi e altre finalità"⁹, ha potuto utilizzare, in modo transdisciplinare, i suoi testi.

La specifica modalità di trattamento dello spazio da parte di Lagioia è enunciata in un passo, potenzialmente metanarrativo, di Riportando tutto a casa in cui il giovane protagonista percepisce per la prima volta i bordi infiniti di Bari:

Se conoscesse la geografia cittadina, se solo non avesse passato tutta l'infanzia in un incubatoio fatto di abitazioni signorili e associazioni filantropiche, concluderebbe che lo Sghigno imbocca il lungomare verso San Giorgio oppure si muove in direzione di Japigia. Invece pensa solo: *Per di qua o per di là*. Così, camminando sotto il sole di maggio, scopre che il suo mondo rappresenta un'infinitesima porzione di quell'aperta vastità cittadina che è Bari negli anni Ottanta. [...]

Senza più il bisogno di inseguire il profilo della station wagon, inizia a farsi trascinare dalla deriva di panchine divelte, lampioni fulminati, strade interrotte, grandi dune fatte di buste d'immondizia. Si muove con diffidenza tra reticolati di metallo messi a protezione di un giacimento aureo di pratoline. Costeggia montagne di mattoni abbandonati a bordo strada e costruzioni solitarie con la porta sbarrata da due assi di legno. Non pensa più: dove sono capitato? perché la perdita d'orientamento per

_

⁹ Mariavaleria Mininni, Approssimazioni alla città, Donzelli, Roma, 2012, p. 25.

così dire orizzontale è meno vertiginosa rispetto a questo andare giù sempre più morbido e più denso¹⁰.

Al disorientamento "per così dire orizzontale" che aggredisce il giovane una volta oltrepassata la frontiera dello spazio protetto e infantile, si affianca in tal modo una nuova percezione e una nuova vertigine: lo 'scivolamento verso il basso', nella vastità di Bari interessata dalla mutazione degli anni Ottanta. Del resto lo spazio, attraversato a piedi dal protagonista nella metropoli diffusa, nella prima parte del romanzo è conosciuto attraverso i percorsi con il *Fiorino*, il veicolo commerciale paterno. I paesi delle Murge, fra la città metropolitana di Bari e la zona di Barletta e Trani, sono in tal modo percepiti come il teatro della capillare trasformazione delle tradizionali ricamatrici a domicilio in una filiera di produttori tessili in nero e, parallelamente, del paesaggio delle vigne e uliveti in quello dei capannoni industriali e dei centri commerciali, mentre "nella calotta artica dei cuori" lievita "uno sfrenato desiderio di beni voluttuari"?¹¹:

Uscimmo da Bari a bordo di questo Fiorino bianco il cui chilometraggio era stato azzerato un numero di volte sufficiente a coprire parecchi giri della linea equatoriale. Oltre i confini della città si aprivano scenari leonardeschi con l'aggiunta dei metalli economici: campi di fango a bordo strada, cieli carichi di nubi e dappertutto muri sottili di lamiera che avanzavano di giorno in giorno per contenere l'espansione della proprietà privata. [...] Ed eccoci perfettamente svegli: sfrecciamo sulla tangenziale appena rimessa a nuovo. Superiamo i camion e le moto e le auto della polizia. Risplende il ferro del guardrail. Risplende il bianco delle cliniche private mentre la radio annuncia che Ronald Reagan è stato eletto per la seconda volta presidente degli Stati Uniti grazie anche all'efficacia di uno spot televisivo in cui viene messa in dubbio l'esistenza di un orso che pure passeggia minacciosamente per i boschi [...]

Parcheggiammo davanti a un capannone solitario oltre il quale si aprivano le vigne e gli uliveti¹².

¹² Ivi, pp. 9-12.

131

¹⁰ Nicola Lagioia, Riportando tutto a casa, Torino, Einaudi, 2009, pp. 100-101.

¹¹ Ivi, p. 7.

Il romanzo successivo eredita e mette a punto questa medesima cartografia sensoriale del territorio periurbano pugliese. La strategia testuale de *La ferocia*, romanzo ambientato in uno spazio che nei due decenni successivi non ha smesso di rispondere iperbolicamente a quelle medesime dinamiche, si serve infatti a sua volta di questo disorientamento 'orizzontale' per creare un nuovo orientamento 'verticale': una nuova mappa di ordine soggettivo, sensoriale, immediato e animale, tracciata ai fini di produrre un'allegoria sociale. Il riorientamento è affidato soprattutto ai recettori dei due personaggi eccentrici (Clara e Michele) e alla costante presenza straniante degli animali.

La Ferocia più che un noir è "un'epopea familiare borghese dalla lunga tradizione letteraria, che Lagioia rilegge in chiave neomoderna attraverso una struttura romanzesca aperta alla sperimentazione degli stili" La vicenda ruota intorno al capo famiglia, un palazzinaro pugliese in grado di operare su tutta l'area mediterranea, fino al Bosforo. Vittorio Salvemini, detto "Genserico del Gargano" (p 112), mette in cantiere l'ultima sua grande opera, l'edificazione del villaggio "Porto Allegro", un nonluogo turistico cementificatore della macchia mediterranea, in sincronica coincidenza con la morte violenta della figlia Clara, investita da un camion mentre vaga, nuda, ipnotica e insanguinata, sulla provinciale Bari-Taranto.

L'intreccio dei Salvemini con i poteri locali e il loro destino shakespeariano sono insomma ben geolocalizzati: "Porto Allegro" è, dal punto di vista geocritico, un progetto "da antologia"¹⁵: 170 ettari di pineta costiera¹⁶ offerti alla speculazione della Salvemini Edilizia dal sindaco di Sapri Garganico e dal suo assessore all'urbanistica.

132

¹³ Silvia Costantino, Chiara Impellizzeri, Marco Mongelli, Camilla Panichi, L'epopea borghese travestita da noir. Su 'La ferocia' di Nicola La gioia, 5 dicembre 2014, http://quattrocentoquattro .com/2014/12/05/la_ferocia/ (visitato il 29 aprile 2015).

¹⁴ Nicola Lagioia, La ferocia, Torino, Einaudi, 2014, p. 112.

¹⁵ Ivi, p. 116.

¹⁶ Ivi, p. 117.

Lo spazio mutato si caratterizza in tal modo con i connotati di una seconda natura poiché il modello interpretativo dei rapporti sociali in La ferocia è, come accadeva in Balzac, soprattutto etologico: tutti i personaggi agiscono come per automatismo di specie, con ferocia, appunto, e con istintiva prescienza. Il figlio maggiore di Vittorio, Ruggero Salvemini, a esempio, lavora all'Istituto oncologico del Mediterraneo "curvo sui manuali come un lupo sulla preda" 17. E, con occhio insieme diagnostico e predatorio, scruta con gioia i segni e sintomi del cancro nelle radiografie del padre:

Se gli uomini d'affari non tenessero alta la soglia dell'inconsapevolezza, se lasciassero affiorare ragionamenti che in superficie esploderebbero nella loro totale contraddittorietà, non guiderebbero il mondo come fanno¹⁸.

Probabilmente per questa ragione Lagioia convoca numerosi animali a percorrere e a misurare, straniandolo, lo spazio della mutazione, e ad estremizzare il confronto e la collisione fra naturale e artificiale. Davvero esemplare, a questo proposito, la sequenza iniziale, dominata da un enorme pupazzo gonfiabile che si agita come uno spettro sulla stazione di servizio:

Una pallida luna di tre quarti illuminava la statale alle due del mattino. La strada collegava la provincia di Taranto a Bari, e a quell'ora era di solito deserta. Correndo verso nord la carreggiata entrava e usciva da un asse immaginario, lasciandosi alle spalle uliveti e vitigni e brevi file di capannoni simili a aviorimesse. Al chilometro trentotto compariva una stazione di servizio. Non ce n'erano altre per parecchio, e oltre al self-service erano da poco attivi distributori automatici di caffè e cibi freddi. Per segnalare la novità, il proprietario aveva fatto piazzare uno sky dancer sul tetto dell'autofficina. Uno di quei pupazzi alti cinque metri, alimentati da grossi motori a ventola.

Il piazzista gonfiabile ondeggiava nel vuoto e avrebbe continuato a farlo fino alle luci del mattino. Più che altro dava l'idea di un fantasma senza pace. [...] Tra quegli spazi si muovevano gli animali notturni.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

Gli allocchi tracciavano nell'aria lunghe linee oblique. Planavano fino a sbattere le ali a pochi palmi dal suolo, in modo che gli insetti, spaventati dalla tempesta di arbusti e foglie morte, venissero allo scoperto decretando la propria stessa fine. Un grillo disallineava le antenne su una foglia di gelsomino. E impalpabile, tutt'intorno, simile a una grande marea sospesa nel vuoto, una flotta di falene si muoveva nella luce polarizzata della volta celeste. [...]

Avvicinandosi alle luci artificiali, l'inclinazione aurea del loro volo si spezzava. Il movimento diventava un'ossessiva danza circolare che solo la morte poteva interrompere¹⁹.

Sotto il pupazzo artificiale, le piccole creature dell'aria ondeggiano, incapaci di distinguere fra raggi lunari e luci artificiali, e altri occhi animali perlustrano il territorio mutato, potenzialmente rapaci ma al contempo destinati al macello. Analogamente Clara e Michele, i figli dello speculatore legati tra di loro da una simbiosi arcaica e alterata, si muovono nello spazio iperurbano dominato dall'impresa paterna in una danza automatica e autodistruttiva o in continuo stato di sospensione, e sembrano condividere con gli animali un codice che li collega nel profondo, in un susseguirsi di rimandi e di sguardi reciproci:

Un gigantesco topo di fogna era arrivato fin lassù e adesso la guardava.

[...] Non era spaventato dalla ragazza che continuava ad avanzare. La guardava anzi con curiosità, tendendo i baffi sul muso spiraliforme. Si sarebbe quasi detto che la puntasse.

Poi l'animale avvertì una vibrazione nell'asfalto e si paralizzò. Il silenzio fu riempito dal rombo di un motore sempre più vicino. Due fari bianchi illuminarono il profilo femminile, e finalmente gli occhi della ragazza si rispecchiarono nello sgomento di un altro essere umano²⁰.

A moltiplicare l'intensità ipnotica della scrittura e l'effetto 'cinematografico', solenne e straniante della rappresentazione degli spazi mutanti, agiscono sia l'impiego martellante della paratassi che la frequente riproduzione grottesca e frammentaria dello spa-

¹⁹ Ivi, pp. 5-6.

²⁰ Ivi, pp. 8.

zio virtuale dei social network che si caratterizza come festa crudele, eros virtuale oltre la morte dei corpi:

@Clara Salvemini:
 Tutti ti amano quando sei due metri sotto terra.
 4 retweet 2 preferiti²¹

Infine, un nonluogo sospeso fra postmoderno e neomoderno, risulta essere la stessa villa dei Salvemini che, come quella di Gatsby, chiude il romanzo. Chiuso il sipario sulla vicenda dello speculatore, nell'epilogo, il nuovo inquilino che entra nella villa in fondo già non se la può permettere: è inconsapevole, fragile ed esposto a sua volta al fallimento, come accade in ogni ineluttabile catena alimentare di tipo sociale, perché l'impresa solida del mattone è stata sostituita da quella liquida della finanza: "L'uomo chiuse gli occhi. Era talmente certo della sua fetta di fortuna che scivolò nel sonno e nell'equivoco senza rendersene conto"²².

I travestimenti di genere (il *noir* in specie), dunque, grazie agli 'effetti di spazialità', non collocano la scrittura di Lagioia nei territori dell'evasione o dell'intrattenimento. Al contrario, come è stato scritto, le strutture tipiche del postmodernismo qui sono adibite a contestare, implicitamente, i presupposti stessi della postmodernità²³. Insomma, a complicare l'idea, o lo stereotipo italiano, di una letteratura postmoderna intesa solo come assenza di contaminazioni fra testo e mondo, ne *La ferocia* è proprio la forza della rappresentazione della spazialità mutata, iperrealistica e allegorica. Grazie ai frammenti di violenza sociale e psichica di cui i luoghi rappresentati sono *figura*, è possibile affermare che, nella più recente letteratura italiana, chi come Lagioia racconta potentemente l'omologazione merceologica e biopolitica dello spazio fisico e dei rapporti economici e lavorativi, non produce affatto

²² Ivi, pp. 411.

²¹ Ivi, pp. 335.

²³ Andrea Cortellessa (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999–2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 197.

giochi autoreferenziali, labirinti intertestuali, letterature dell'inesperienza.

III. Le forme in cui si traduce l'esperienza percepita dello spazio in *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco divengono ricostruzione cognitiva del vivere contemporaneo.

L'opera si configura come un macrotesto costituito da nove racconti legati da una combinatoria interna di elementi tematici e formali ricorrenti²⁴. Da una parte i protagonisti incarnano, ciascuno a proprio modo, l'umanità anonima e insoddisfatta, sordamente e inconsciamente aggressiva dei nostri giorni; dall'altra l'unità spaziale rappresentata con uno stile da anatomopatologo, pur perfetta nella sua pianificazione urbanistica, si rivela "una landa"25 desolata di sentimenti. Dal punto di vista strutturale le narrazioni di Falco redigono una sorta di catalogo delle possibili tipologie abitative di Cortesforza, immaginario comune situato nella zona sud-ovest di Milano, tra Vermezzo e Abbiate Grasso: il toponimo porta con sé le tracce di un passato campestre e prestigioso, quando designava la riserva di caccia della nobiltà locale. Il territorio, da area rurale esterna alla città e riservata al lavoro agricolo, è divenuto zona edificabile per la realizzazione, secondo le pubblicità immobiliari, di un "centro abitato a misura d'uomo"26; l'autore lo racconta in un testo rimasto esterno alla raccolta: "Già dalla seconda metà degli anni Ottanta, [...] Cortesforza ha perso la sua natura rurale per trasformarsi in un suburbio residenziale a diciotto chilometri da Milano. Molti terreni agricoli della famiglia

²⁴ Per il concetto di macrotesto si vedano Maria Corti, "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo", in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200 e Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 40-42.

²⁵ Cfr. Cortellessa, *op. cit.*, pp. 437-438. Ma si rimanda anche alle numerose osservazioni che Cortellessa dedica alla scrittura di Falco nella sua "Introduzione" e all'antologia della critica riportata nel volume; in particolare, per *L'ubicazione del bene*, si vedano pp. 458- 461.

²⁶ Giorgio Falco, L'ubicazione del bene, Torino, Einaudi, 2009, p. 17.

Cairoli sono diventati edificabili negli ultimi venticinque anni"²⁷. Analogamente, del resto, si sono disseminate in questo stesso torno di tempo le distese di "villette geometrili" di cui Celati ci offre un ritratto in *Verso la foce* (1989): "Quando [l'accompagnatore] ha saputo che voglio attraversare le campagne cremonesi per osservare quelle villette geometrili che a me sembrano misteriose, ha fatto una faccia molto disgustata. Mi ha dato questo consiglio: 'È inutile fare viaggi per vedere dei posti che ormai sono uguali dappertutto"²⁸.

L'umanità che popola Cortesforza è, in tal modo, specchio di quell'Italia che si è, urbanisticamente e antropologicamente, stratificata negli ultimi trenta-quaranta anni: al casale colonico, oggi miraggio di un posticcio ritorno alla natura reso possibile da pochi interventi di ripristino edilizio, a detta dell'agente immobiliare, si affianca la tipica casa a due piani costruita in pieno boom economico e ora "risucchiata da altre abitazioni"²⁹. Ma accanto a questi residui di urbanistica d'altri tempi, domina "in Cortesforza, Milano", vero e proprio refrain dei racconti, la villetta a schiera, cellula della contemporanea periferia diffusa³⁰, abitata da un'umanità frammentata in vite impermeabili l'una all'altra:

.

²⁷ Giorgio Falco, *Come Cortesforza è diventata ciò che è*, 2009, www. repubblica.it/dettaglio/come-cortesforza-e-diventata-cio-che-e/1680124 (visitato il 30 aprile 2015). E per i residui di paesaggio rurale ancora presenti ai margini delle nuove costruzioni si rimanda all'*incipit* del racconto che dà il titolo alla raccolta: "Le foglie secche racchiudono pannocchie. I tubi dei trattori aspirano il terreno, risucchiano polvere dalle rogge prosciugate come le proboscidi di elefanti assetati. Tra pochi giorni la mietitrebbiatrice taglierà lo sterile raccolto nel campo in fondo alla strada. I gatti spaventati dal grosso faro centrale ingrandiranno gli occhi gialli. I cani dietro le inferriate correranno avanti e indietro, lungo la prigione dello sguardo, abbaieranno verso quella luna rumorosa, precipitata finalmente più vicino" (Falco, *L'ubicazione del bene*, cit., p. 15).

²⁸ Gianni Celati, Verso la foce, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 24.

²⁹ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 83.

^{30 &}quot;Questa sorta di urbanizzazione continua, caratterizzata dalla pervasiva presenza dell'insediamento antropico, ha quindi generato un paesaggio patchwork, nel quale da un lato sembrano essersi smarriti i legami con la memoria storica e, dall'altro, si è lasciato che fosse l'aggressiva anarchia costruttiva, dominata nella sua essenza da un principio di sfruttamento meramente economico e consumistico, a partorire un genius loci inquietante nella sua proteiforme e

[Nelle casette che fungono da ufficio-vendita] ci sono disegni di future proprietà e, nell'angolo illuminato da una lampada, il plastico della vita futura, le case che da lì a un anno saranno terminate e abitate: l'intonaco rosa salmone, incerto se cedere all'arancio o al corallo; il verde sintetico dei giardinetti privati, macchiato dalle aiuole fiorite di giallo; due persone di età indefinita, fuori, sul marciapiede, e un cane marrone alto quasi quanto le persone; macchinine nelle strade ordinate da linee bianche sul bitume levigato, elegante, e macchinine di ritorno da qualcosa, accolte dai fedeli cancelli automatici, congelati per sempre nel momento irripetibile dell'apertura verso i box. [...]

Il venditore illustra il plastico delle case. Le chiama villette, non ville, il plastico dà l'idea precisa di villette a schiera, una dopo l'altra, divise dalla rete in plastica verde, il giardinetto, la rete in plastica verde, il giardinetto, una serialità che sembra infinita e invece termina alla villetta di testa, da cui, invertendo l'ordine, tutto parte³¹.

In effetti ben sei racconti su nove sono ambientati in villette che sembrano inghiottire e triturare vite di coppia irrimediabilmente consegnate all'infelicità, all'incomprensione, al fallimento: come rileva l'urbanista Bernardo Secchi sono "storie ordinarie di un tempo breve, privo di nostalgie per il passato, ma privo anche di una riconoscibile prospettiva per il futuro"³².

indistinguibile caoticità" (Franco Tomasi, "Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco" in Davide Papotti e Franco Tomasi, op. cit., p. 92.

³¹ Falco, L'ubicazione del bene, cit., pp. 98-100. Si legga a questo proposito la descrizione di Celati, in cammino nel paesaggio cremonese nel 1986: "Visita a una stradina di villette a forma di modellini, con tinteggiature acriliche o rivestimenti in piastrelle, bugnato o finta roccia. Tutte squadrate allo stesso modo, cassoni a due piani con tapparelle di plastica e corto spiovente del tetto. I giardinetti attorno con sedie a sdraio o panchine sul prato all'inglese, falsi pozzi in scagliola, fiori troppo grandi o troppo colorati nelle aiole, e molto spesso i nani di Disney ai lati della porta. [...] Da queste parti l'altra volta m'era venuta l'idea di un silenzio residenziale, un silenzio tutto diverso da quello degli spazi aperti. E anche le case non sembrano case, piuttosto dimostrazioni di un'idea di casa, da opporre all'orizzonte pesantissimo pieno di camion e maiali" (Celati, op. vit., p. 30).

³² Bernardo Secchi, *Tra letteratura e urbanistica*, Pordenone, Giavedoni Editore, 2011, p. 21. Si veda anche quanto scrive Laura Rorato rimandando agli studi dell'architetto Lorenzo Imbesi: "i nuovi complessi residenziali ci vendono "un sogno borghese di stabilità, quiete e sicurezza attraverso uno stile di vita standar-

Modello sociale e paradigma spaziale, così come emergono nella narrativa di Falco, si intrecciano strettamente tra loro e ci consegnano una famiglia-tipo di tre individui – la coppia e un figlio o, in alternativa a questo, un cane - isolati in casette indipendenti con giardino, luoghi nei quali gli abitanti paiono i "sopravvissuti di una pubblicità immobiliare"33. Ben quattro delle giovani coppie che popolano i racconti di Falco giungono a separarsi nel corso della narrazione: "Ci sono [...] la dissoluzione lenta e inspiegabile dei legami familiari, lo svanimento degli affetti, la frana senza spiegazione delle speranze, l'insoddisfazione a bassa intensità, «l'infelicità senza desideri» che evocò Peter Handke"34. Colpisce come spesso i mariti siano refrattari alla generazione e all'accudimento dei figli e come i matrimoni naufraghino proprio sotto i colpi del conflitto tra maternità voluta e paternità subita; emblematico dell'involuzione di quella che Falco ha definito una "coppia-lupo" 35 per l'aggressività inespressa che porta con sè, è il racconto Alba:

I loro rapporti sessuali sono legati a una futura gratificazione affettiva, una scommessa sul mondo simile ai futures, e così il letto matrimoniale – che finiranno di pagare ventiquattro mesi dopo – assiste alla loro incongrua agitazione.

dizzato come da catalogo, creato come in un parco a tema, attraverso ambienti di vita uniformi, ordinati, regolari" (Laura Rorato, "Città e paesaggi postmetropolitani nell'Italia del ventunesimo secolo" in Paolo Chirumbolo e Luca Pocci (a cura di), La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea, Lewinston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2013, p. 143.

³³ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 24.

³⁴ Michele Smargiassi, "Quel bene perduto che corrode Milano" in Andrea Cortellessa, *op.cit.*, p. 459.

³⁵ Si fa riferimento ai contenuti dell'incontro che si è svolto presso la Scuola Galileiana dell'Università di Padova nel novembre 2014 nell'ambito di un ciclo di appuntamenti con gli autori dal titolo *L'ombra lunga del genere*. Parlando dei suoi modelli fotografici e, in questo caso specifico, di una foto scattata da Garry Winogrand al Central Park Zoo e titolata dal narratore, per l'appunto, "La coppia –lupo", Falco l'ha esplicitamente citata come "modello comunicativo" anche del racconto de *L'ubicazione del bene* intitolato *Un altro ancora* per la sensazione di incomunicabilità e di latente, reciproca prevaricazione che la coppia emana. La foto è visibile a questo link: www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/9806 (visitato il 30 aprile 2015).

Lei crede che basti quell'aggressività per creare una nuova vita. Lo slancio rivela il vero sentimento, lei è interessata a ciò che lui può darle e non a ciò che le dà, così, con il passare del tempo, i loro rapporti sessuali non appartengono nemmeno all'industria, molte coppie in procinto di fare un figlio usano espressioni come «il prossimo anno mettiamo in cantiere un figlio»³⁶.

Analogamente i rapporti tra vicini sono per lo più occasionali e estemporanei, avvengono "lungo la linea divisoria del giardino"³⁷; le relazioni umane più durature si istaurano inevitabilmente nel parco pubblico di Cortesforza tra giovani mamme che, in altri contesti, si ignorerebbero di certo:

Alessandra frequenta Claudia soprattutto nei mesi primaverili ed estivi al parco comunale, dove giocano i bambini. Il parco comunale è uno spazio di cinquecento metri quadrati, uno scivolo, due altalene, cinque panchine, un cavalluccio marino flessibile infilato nel terreno con una molla arrugginita cigolante. Alessandra considera Claudia una sua amica e credo che anche Claudia consideri Alessandra una sua amica, ma senza i figli si ignorerebbero, il rapporto tra decine di giovani madri, a Cortesforza come altrove, si basa sull'infanzia dei figli. 38

Cortesforza appare in tal modo come l'apoteosi del nonluogo e del transito: isolati negli abitacoli delle loro automobili, gli abitanti della zona, pendolari tra Cortesforza e Milano, sfiorano centri commerciali, concessionarie, capannoni lungo la Statale 494 costellata di rotatorie e semafori³⁹. L'automobile, come la villetta, diventa, nei racconti di Falco, una sorta di sonda delle tensioni e

_

³⁶ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 101.

³⁷ Ivi, p. 19. Si veda ancora quanto scrive Laura Rorato: "Un altro importante aspetto di tali complessi abitativi è che sono concepiti come aree strettamente private dove il termine privacy implica l'eliminazione di qualsiasi contatto con il mondo esterno" in Rorato, *op. cit.*, p. 144.

³⁸ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 24.

³⁹ Scrive Marc Augé: " [...] le componenti principali del paesaggio della periferia urbana odierna (autostrade a quattro corsie, centri commerciali, grandi complessi immobiliari) condannano piuttosto l'individuo alla solitudine e all'anonimato proprio nella misura in cui questo «paesaggio» si squalifica, perduto tra un passato senza traccia e un futuro senza forma. Il demografo Hervé Le Bras utilizza per designarlo l'espressione «filamenti urbani»" (Marc Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 75).

delle pulsioni dell'uomo contemporaneo. Essa è per prima cosa l'unità di misura con la quale gli abitanti di Cortesforza misurano il rapporto centro-periferia: "Undici chilometri nell'inserzione sono un'inezia, nella realtà diventano la lunga sequenza di semafori che attraversa Corsico, Trezzano sul Naviglio, Gaggiano, Vermezzo, in orario di punta undici chilometri sono quarantacinque minuti, un'ora e mezza al giorno solo perché il capannone è vicinanze Tangenziale Ovest e non uscita Tangenziale Ovest''40.

L'autovettura è anche punto di osservazione di un mondo di pari che sembra spendere la maggior parte del suo tempo in spostamenti automobilistici: "Subito dopo l'imbocco della Tangenziale Ovest, ci siamo incolonnati per una quindicina di chilometri prima del casello autostradale. [...] ovunque era una distesa di auto. Se non fosse stato per la sottile sensazione di benessere della coda domenicale; se non fosse stato per la presenza dei figli che giocavano in fondo al monovolume; se non fosse stato per la quasi totale assenza di camion, sembrava un lunedì mattina"⁴¹.

Infine la macchina è anche una sorta di "camera stagna" rispetto al mondo⁴², luogo di isolamento e di distacco che sancisce una volta per tutte errori, fallimenti, scelte sbagliate, separazioni, come possiamo rilevare dagli stralci tratti da due differenti racconti, rispettivamente L'ubicazione del bene e Alba:

-

⁴⁰ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 5. Altrove si legge: "Tutte le cose accadono entro venti chilometri. La distanza da casa al lavoro, da casa al supermercato. Venti chilometri" (ivi, p. 102).

⁴¹ Ivi, p. 27. Sull'importanza dell'automobile nelle pagine de L'ubicazione del bene si è soffermato anche Franco Tomasi (si veda Franco Tomasi, "Immagini della megalopoli padana" in Falco, L'ubicazione del bene, cit., pp. 103-104).

⁴² "Tra i temi spaziali (città, paesaggi, macchinari, edifici) che configurano i nuovi ambiti di esperienza percettiva, acquistano in tal modo grande rilevanza quelli inerenti i nuovi mezzi tecnologici di trasporto: luoghi chiusi ma non statici, al contrario lanciati nello spazio circostante, talvolta frequentati da una massa eterogenea di persone estranee tra loro (treni, battelli, bus, metropolitane, aerei) talaltra semoventi gusci d'intimità e d'interiorità (automobili), mantengono comunque una loro paradossale corporeità, una pesantezza oggettuale che resiste allo svuotamento dei segni" (Emanuele Zinato, *Automobili di carta*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 12).

Dentro il monovolume di Gianni abbiamo fatto il nostro estremo tentativo per salvare il matrimonio, abbiamo ricreato la grotta, la rappresentazione sacra della famiglia ⁴³.

Lei solleva il gatto e torna in casa. Lui rimane nel parcheggio, i finestrini chiusi, i lucernai aperti per far passare l'aria. Fuori, le auto di ritorno dal lavoro, gli uccelli che becchettano i vermi dei giardini, le cose pacificate.

Lui si sdraia sul letto, dal finestrino del camper guarda quella che è ancora la sua casa e, senza accorgersene, si addormenta⁴⁴.

Da Cortesforza, infine, gli abitanti possono agevolmente raggiungere un vicino zoo-safari, non solo appetibile "distretto del piacere"45 pensato per il target delle famiglie con bambini, ma soprattutto specchio ustorio della nostra civiltà urbana: "Lo zoo è la rappresentazione della città, lo zoo safari del suburbio residenziale fuori città. Visti dal sedile anteriore destro del monovolume, gli animali sfilavano in tutto il loro insuccesso, non sapevo se essere felice di vederli vivi o compiangere la fierezza addomesticata, il portamento ammaestrato, la mia situazione fallimentare"⁴⁶.

La presenza di animali, sia domestici che esotici, più spesso molesti e dannosi, è del resto pervasiva in molti racconti⁴⁷: se il cane rappresenta nella maggior parte dei casi un elemento rassicurante o almeno un collante temporaneo per la coppia che lo prende con sé, vi sono in *L'ubicazione del bene* bestie inquietanti che finiscono per assumere un valore allegorico. Frequenti sono le incursioni di insetti o ratti che costituiscono una minaccia per qualunque bene immobile e per i suoi abitanti. Nel racconto d'esordio *Onde a bassa frequenza*, Pietro pianta dal nulla un'azienda

⁴³ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 27.

⁴⁴ Ivi, p. 112.

⁴⁵ Scrive Bonomi a proposito di un parco del mare costruito a Cattolica: "Nell'epoca della rete gli iperluoghi dove si assimilano i linguaggi produttivi, gli stili di vita e i modelli funzionali al lavorare comunicando e consumando, sono quelli dove si educa intrattenendo all'uso del tempo «coniugando esperienze culturalmente significative con la spettacolarizzazione dell'ambientazione e l'immediatezza della proposta»" (Aldo Bonomi, *Il distretto del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 36-37).

⁴⁶ Falco, L'ubicazione del bene, cit., p. 37

⁴⁷ Cfr. anche Tomasi, op.cit., pp. 105-108.

di disinfestazione che, però, fallisce miseramente trascinando con sé la già compromessa stabilità familiare. Contro avide e instancabili termiti lottano invece Gabriele e Silvia per salvare, invano, il rustico che stanno ristrutturando in *Piccole formiche bianche*.

I pesci combattenti del racconto *Oscar* sono i protagonisti della sfida settimanale dei quattro colleghi che si ritrovano nella villetta presa in affitto per i dipendenti dalla loro azienda: qui attendono di vedere quale dei loro pesci uscirà vittorioso dalla lotta. La scommessa non porta a vincite di denaro ma a definire giochi di forza e di supremazia sul luogo di lavoro per i successivi sette giorni:

I combattimenti possono durare anche ore, noi ci diamo trenta minuti al massimo, ognuno di noi scommette sulla vittoria del proprio pesce, non puntiamo soldi, con i combattimenti dei nostri pesci acquisiamo chiarezza nei rapporti lavorativi. [...] Stasera ho il carisma di un nuovo dirigente. Bevo mezzo bicchiere di vino con lentezza, vado al cesso del piano di sopra, piscio nel lavandino, in modo che il getto finisca proprio sul miscelatore⁴⁸.

Ma il bestiario esotico di Cortesforza comprende anche, in La gente è più forte di tutti, un serpente, acquistato da un giovane uomo incapace di intendere e di volere che spera di potersi liberare così dei genitori ottantenni e in Le parole come gli altri un pappagallo gracchiante, unica compagnia rimasta a un anziano vedovo, di cui rispecchia vecchiaia e solitudine. Gli animali sembrano risolversi, pertanto, in allegorie della condizione biologica nel contesto della 'seconda natura' iperurbana.

La cortesforza rappresentata in L'ubicazione del bene è, dunque, microcosmo capace di alludere a uno spazio universale proprio in quanto nonluogo identico a mille altri del nostro paese, campagna mangiata dalla città o città protesa verso la campagna, come lo stesso scrittore registra in uno dei testi non compresi nella raccolta:

⁴⁸ Falco, L'ubicazione del bene, cit., pp. 59-60.

Siamo tra Vermezzo e Abbiategrasso, nel Parco Agricolo Sud di Milano. Il campanile in lontananza sempre più vicino, a sinistra c'è l'inceneritore spento, alto poco più di un giovane pioppo. Ha lanciato diossina per vent'anni, sui maiali, sulle mucche, sui campi di riso e mais, sul campanile della chiesa. Vicino al cimitero di Castelletto, nella vaghezza di questa terra malata, destinata a nulla, se non all'erosione immobiliare di se stessa, ho costruito Cortesforza.⁴⁹

In questo luogo, al di là degli invitanti *rendering*, delle residenze dai nomi allusivi a un certo status sociale⁵⁰, dei parchi costellati di giochi e panchine, delle stradine ordinate e delle siepi ben tenute, le singole abitazioni si cristallizzano, nella scrittura di Falco, in riserve private di sofferenza, solitudine e insuccesso dove il Bene non trova alcuna ubicazione.

IV. Alessandra Sarchi dimostra con *Violazione* (2012) come la mimesi dello spazio sia un efficace strumento per testare il cosiddetto "ritorno alla realtà"⁵¹: un romanzo, che, in tale prospettiva critica si potrebbe definire neomoderno⁵² a partire dal recupero di "logiche pesanti"⁵³ e dall'interesse per le contraddizioni del reale e per i conflitti nei quali si consumano le esistenze individuali.

Non va dunque sottovalutato, anche rispetto all'articolato tema spaziale, come nella zona soglia del romanzo un'epigrafe riproponga in chiave attualizzante e problematica il confronto uomo-natura attraverso il Leopardi del *Dialogo della natura e di un islandese*; e come, tra le pagine, Volponi sia citato quale *memorandum*

⁴⁹ Giorgio Falco, *Il mondo che comincia oltre la tangenziale*, <u>www.milano</u>.repubblica.it/dettaglio/il-mondo-che-comincia-oltre-la-tangenziale/1678825, (visitato il 30 aprile 2015).

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Cfr. nota 2.

⁵² Sul concetto di "neomoderno" in relazione quello di "postmoderno" cfr. Raffaele Donnarumma, Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno, Allegoria, XXIII, III, No: 64 (2011), pp. 15-50 e Idem, Ipermodernità, Milano, Il Mulino, 2014; cfr. Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, pp. 7-8.

⁵³ Cfr. ivi, p. 8,

a un rapporto fallimentare⁵⁴ dell'uomo con un territorio, negli anni Zero, che pur vitale e pulsante, pericolosamente continua a mutare sotto l'effetto delle più recenti operazioni di speculazione edilizia. Queste ultime sono impersonate da Primo Draghi, un imprenditore che ritorna alla terra, e in particolare alla zona dei calanchi appenninici alle porte di Bologna, perché consapevole che l'arricchimento incondizionato e senza scrupoli oggi richiede di "trovare posti speciali dove la gente possa vivere con la natura" con questa idea dà vita all'azienda agricola I cinque pini⁵⁶, un nonluogo che mercifica il desiderio di Natura e insieme permette di drenare i fondi neri sfruttando la rincorsa al mercato biologico.

La messa in forma letteraria della spazialità avviene sin dall'esordio di Sarchi con i racconti di *Segni sottili e clandestini* (2008) mediante la potenza percettiva e decrittante della corporeità.

Grazie a un'interessante scelta narrativa, la scrittrice impone al lettore, attraverso il patto richiesto dalla finzione, di assumere il punto di vista dello speculatore che all'inizio del romanzo riacquista faticosamente la propria identità dopo il risveglio all'indomani della morte del padre: un padre rimosso – figura di un legame problematicamente arcaico con il mondo – emigrato dal Molise al nord e consapevole, negli anni del miracolo econo-

-

⁵⁴ Si parla di rapporto fallimentare perché gli articoli di Volponi, insieme alla fotocopia del protocollo di Kyoto e ad altri oggetti, sono affissi su quella che Alberto – impiegato nel settore ambiente della Regione – chiama "la parete ideale" che gli ricorda "molte battaglie perse o mai veramente iniziate e forse per questo ancora più frustranti" (Alessandra Sarchi, Violazione, Torino, Einaudi, 2012, p. 71).

⁵⁵ Ivi, p. 146. Già Zinato, fin dal titolo della sua recensione al romanzo, mette in evidenza come Sarchi ponga al centro della sua opera le "illusioni del 'ritorno alla natura", rievocando significativamente rispetto al presente Se sia opportuno trasferirsi in campagna di Giovanni Giudici (cfr. Emanuele Zinato, *Il paesaggio violato dalla speculazione e le illusioni del 'ritorno alla natura*', in *Allegoria*, XXIV, III, Nn: 65-66 (2012), p. 319.

⁵⁶ "L'azienda agricola forniva la scusa per ampliamenti, annessi, cemento gettato, magazzini che, nel giro di qualche anno, avrebbero cambiato la destinazione d'uso. Inizialmente accatastati come spazi agricoli, si sarebbero potuti riqualificare e vendere come abitazioni private, con un guadagno stellare" (Sarchi, *op. cit.*, p. 180).

mico, che "la modernità era passata ma il sogno medio degli italiani era vecchio di secoli. [...] costruiva e urbanizzava. Cemento su cemento. Fianchi, pancia, braccia di interi fiumi scavati e spolpati di sabbia per diventare edilizia privata, popolare, media, di lusso"⁵⁷.

È durante una corsa in macchina dello speculatore che avviene il primo contatto reale con lo spazio e con lo sfruttamento edilizio di ultima generazione:

Un corpo d'uomo, in un'ora imprecisata della notte, si sveglia inondato di sudore e di spavento. Ha le gambe e le braccia indolenzite, la testa pesante, fatica a tenere aperti gli occhi, come se fossero coperti da un velo d'acqua. Non sa nulla del luogo in cui si trova, del nome delle cose, o del proprio nome. Ma sa di aver visto qualcosa di terribile. [...] Tocca con la mano il lenzuolo, ma è un toccare cieco, vede e sente [...]. È un corpo nel corpo del mondo. [...].

La tangenziale sembra fatta apposta per innervosire, si dovrebbe filare e invece ci si incaglia con l'impressione di girare su se stessi, mentre la città rimane immobile, irreale, troppo vicina, o troppo lontana. I metri di asfalto che ha davanti assomigliano a certe vene ostruite che cedono e non tengono, come le arterie nere di suo padre. Viene spontaneo girare la testa altrove.

Primo guarda dal finestrino e compila un elenco di quello che vede. Ai lati, la strada è stipata dall'edilizia recente con qualche pretesa, cancelli-giardinetti-balconcini, o da quella dichiaratamente bassa, alluminio-anodizzato-antenne-ad-ogni-finestra, muri che corrono senza sosta per parallelepipedi di cemento, e poi enormi centri commerciali ancorati al suolo come scarabei dalla corazza lucida sotto il sole. Depositi di caravan, autonoleggi, tende stese ad asciugare e impregnarsi di polveri sottili, monossido di carbonio, piombo, benzene, insomma tutta la varietà di idrocarburi combusti, che dànno quella patina giallognola e grigia all'aria. Alla fine dell'elenco nulla è cambiato, per colpa dei continui rallentamenti lo scenario è sempre lo stesso.

Primo s'accende una sigaretta e tira giù il finestrino. L'ingorgo dà il tempo, troppo tempo, con la mano sul cambio e il piede sul freno, per contare i sacchetti e i piatti di plastica sul bordo, le scatole di sigarette, le bottiglie e le lattine sul fondo del fosso, i doppi vetri nei palazzi, le rondini finte disegnate sulle barriere frangirumore⁵⁸.

⁵⁷ Ivi, p. 145

⁵⁸ Ivi, pp. 7-8 e 18-19.

Dall'automobile, in grado di amplificare le funzioni del corpo⁵⁹, Draghi "guarda" 60: Sarchi – che è una storica dell'arte – valorizza la forza iconopoietica dei verbi guardare e vedere, capaci di delineare lo spazio servendosi di descrizioni che qui e altrove avvengono per accumulo, spesso residuale, e che assumono valore cognitivo⁶¹; sempre l'automobile è d'ausilio per soppesare e definire, con i mezzi letterari, l'idea di centro e periferia, da ricalibrare dentro la città metamorfizzante di Bologna, emblema di ciò che accade in tutte le metropoli italiane. Una rinnovata dialettica, quella fra centro e periferia, che si ripercuote sui nuovi rapporti umani, anche rispetto al mondo del lavoro: spesso è l'invisibile lavoro clandestino a edificare i fittizi paradisi bucolici.

Se infatti la prima mappatura spaziale avviene mediante la storia individuale dello speculatore, i calanchi appenninici vengono in seconda istanza restituiti al lettore dallo sguardo di un giovane clandestino: gli occhi di Jon – proprio in quanto sguardo altro⁶² - scoprono l'Italia ipermoderna, quella del dissesto idrogeologico, pronta a franare sotto i colpi dell'interesse economico; smascherano l'irrealtà dei nonluoghi rurali, su cui incombe la minaccia di una Natura offesa:

Jon arrivò alla stazione degli autobus di Bologna, dove approda-

vano le corriere dell'Est [...].

⁵⁹ Emanuele Zinato a sottolineare come l'automobile in letteratura si faccia "sistema di percezione e appropriazione dello spazio, calco negativo della morfologia umana, protesi corporea a cui sono simbolicamente legate le grandi trasformazioni della natura in artificio" (Zinato, Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie, cit., p. 18). A proposito delle percezioni corporee, di rilievo la rappresentazione di elementi fisici come recettori sensibili; così si descrive un neo che si trova sul mento di Primo Draghi: "Notò il neo perfettamente circolare che aveva sul lato destro del mento, era un punto di bellezza ed era mobile come un sensore, una propaggine che sembrava misurare la temperatura e l'elettricità dell'ambiente" (Sarchi, op. cit., p. 27).

⁶¹ Cfr. ivi, pp. 18-19. Di "tensione cognitiva e cogitativa" per la descrizione parla Franco Tomasi in Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione, in La geografia del racconto, cit., p. 20.

⁶² Si veda Francesco Orlando, L'altro che è in noi. Arte e nazionalità, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

L'aspetto delle colline che cominciavano subito, appena usciti dalla città – anche questo lo sorprese – gli sembrò invece meno estraneo, gli ricordavano quelle intorno a Bucarest, c'erano solo meno boschi⁶³.

Jon ricordava quando Primo li aveva portati, lui, altri operai suoi connazionali e il vecchio Gianni, a lavorare su quella terra. Si trattava di sistemare il terreno intorno a un rudere e fare una fortificazione per contenere i movimenti. [...] Forse perché Jon è l'ultimo arrivato, o forse perché al terzo giorno di lavoro e di mutismo non aveva non aveva saputo trattenersi.

- Dupâ mine aici e un teren ce alunecă.*
- Taci.

[...] Il verde aveva rivestito e camuffato alla perfezione quella settimana di lavoro forsennato in cui avevano sbancato e riportato cemento e ferro per tappare il buco che la terra aveva scavato sotto di sé. La famiglia che aveva comprato la casa non sapeva niente, ne era certo⁶⁴.

* Qui secondo me c'è stata una frana.

Il rapporto centro-periferia si riflette su quello più problematico e non pacificato dell'uomo con la natura dentro la dimensione iperurbana. La questione è complicata da una lettura prismatica della natura stessa: violentata dalle speculazioni, consentite dalla prassi politica che risponde alla legge della deroga in nome del guadagno; resa artificiale dalle derealizzanti proposte televisive e informatiche; ambiguamente agognata anche da chi, come Alberto e Linda nel romanzo, insegue incondizionatamente il proprio sogno senza decodificare i segni dei drammi paesaggistici e umani. Lo scoprire che la casa dei desideri è circondata dagli "abusi" dell'imprenditore Draghi non ferma né Linda né Alberto, quest'ultimo deluso dalla propria occupazione alla Regione, nel settore ambiente: se il lavoro si è ridotto a "un unico estenuante esercizio di persuasione [...] attraverso il compromesso" 66, allora

⁶³ Sarchi, op. cit., p. 40.

⁶⁴ Ivi, pp. 139 e 229.

⁶⁵ Ivi, p. 169.

⁶⁶ Ivi, p. 157.

allontanarsi dalla città equivale a una "forma di resistenza minima da opporre al mondo che lo circonda"⁶⁷:

Se l'umanità sta procedendo verso l'estinzione, immagina la sua famiglia in fuga, nell'utopia di ricostruire un angolo migliore di mondo lontano dal male, come una volta si scappava dalla peste, dalle epidemie in luoghi più sani, irraggiungibili e protetti. Loro vanno semplicemente a sei chilometri dal centro di Bologna, in una lingua di terra preservata dall'asprezza lunare dei calanchi, dalla diffidenza di un vecchio immigrato del Molise e dai traffici poco chiari del figlio, in un luogo in cui dovranno tenersi buoni assessori e tecnici per avere le forniture di gas, elettricità e telefono. Perché da Babilonia si scappa, ma non si possono tagliare i ponti⁶⁸.

Sono proprio loro ad acquistare il rustico che Draghi ha edificato sopra la frana con cui la Natura risponde, reattiva, alla sua violazione. Non a caso la terza e ultima parte del romanzo si intitola *La frana*: un'allegoria anche esistenziale.

Senza alcun interesse per le forme letterarie autofinzionali⁶⁹, come lei stessa dichiara, l'autrice pone al centro del romanzo la necessità esperienziale, attraverso cui tracciare le nuove coordinate dello spazio, i nuovi e mutevoli confini geografici: quelli specifici bolognesi e dell'appennino emiliano che, insieme a quelli pugliesi di Lagioia e dell'*hinterland* milanese di Falco, rinviano all'universale

⁶⁷ Ivi, p. 208.

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Mentre riflette sull'autofiction e sulla necessaria autenticità in letteratura, scrive Sarchi: "I personaggi dei miei romanzi vivono dentro di me, e di me, in una misura che non saprei dire, ma se così non fosse non potrei mai dare loro vita sulla pagina perché io per prima non li sentirei vivi, credibili. Quello che è richiesto allo scrittore è uno sforzo costante non solo di attendibilità, per quella basterebbe del buon giornalismo, ma di empatia vera e propria: sentire quello che i suoi personaggi sentono, forgiare i loro pensieri come se fossero i propri, animarli delle proprie ossessioni. La materia di ciò che scrivo sta dentro di me e nella mia realtà, non meno che i fatti più o meno rilevanti che mi accadono 'per davvero' ogni giorno" (Alessandra Sarchi, Verità, realismo, autenticità, 17 ottobre 2014, www.alessandrasarchi.it/verita realismo autenti cita/, visitato il 29 aprile 2015).

orizzonte di quello che Sarchi definisce un "Occidente ricco e traumatizzato".

⁷⁰ Sarchi, *op. cit.*, p. 51. Stupisce che Sarchi non compaia, se non in nota, nell'antologia curata da Cortellessa nel 2014 sui *Narratori italiani degli anni Zero*; soprattutto perché il curatore affronta largamente, nelle pagine introduttive, il tema della rappresentazione spaziale. Violazione andrebbe incluso in quel gruppo di testi che può fare da "specimen 'cartografico' dell'Italia di oggi" (*La terra della prosa*, cit., p. 50).

LUOGHI FISICI, MENTALI E DEFINITIVI IN GIÙNAPOLI DI SILVIO PERRELLA

Armando Rotondi

ifficile dare una definizione per *Giùnapoli* di Silvio Perrella¹. In un mio precedente contributo sul medesimo volume², ho parlato infatti di difficile collocazione editoriale, per la presenza di elementi diversi quali romanzo, biografia intellettuale e, infine, saggio o riflessione. Elementi questi che fanno di *Giùnapoli*, nonostante la scorrevolezza di lettura, un lavoro altamente complesso, di carattere post-moderno.

Il punto di maggiore interesse è, a mio avviso, costituito dalla relazione che l'autore instaura con il luogo, Napoli, ma non soltanto Napoli, che corrisponde come vedremo a un luogo fisico e a un luogo mentale e intellettuale.

Il luogo fisico corrisponde ai luoghi delle passeggiate che Perrella fa nel ventre di Napoli e alle varie visioni che *incontra*; quello mentale e intellettuale si realizza in visioni mentali e nel ricordo di luoghi passati che comunque nascono da una prima suggestione napoletana: Palermo, Catania, Sant'Agata Li Battiati, Milano, così come luoghi limitrofi a Napoli, quali Capri e Punta Licosa.

Perrella, palermitano di nascita, ma ormai a Napoli dal 1973, si ritrova ad essere uno "straniero", quasi in senso camusiano, che si avvicina e acquisisce una identità altra, ovvero quella napoletana. Egli è, allo stesso tempo, autore del volume e suo personaggio-protagonista, in un'ottica quasi borgesiana dove "i giardini dai sentieri che si biforcano" trovano nella Napoli perrelliana scelte

¹ Silvio Perrella, Giùnapoli, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

² Armando Rotondi, "Viaggio che diventa identità: Giùnapoli di Silvio Perrella e A Stromboli di Lidia Ravera", in Cezary Bronowsky, Karol Karp (a cura di), La visione poliprospettica del viaggio in cerca delle identità perdute, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersystetu Mikołaja Kopernika, 2014, p. 54.

delle direzioni da prendere e che portano a luoghi e quindi anche a ricordi diversi.

Se nel mio precedente contributo mi sono soffermato sugli elementi di viaggio e identità presenti nel libro, in questo caso, partendo dagli stessi esempi, è mio interesse piuttosto definire i luoghi fisici e mentali.

1. I luoghi fisici

Giùnapoli non ha una trama vera e propria. Non ha un arco narrativo. Ha dialoghi, situazioni, ma senza una architettura definita con uno svolgimento e una conclusione. Ha invece un inizio, corrispondente all'arrivo di Perrella ragazzo a Napoli e al primo impatto con l'espressione che dà titolo al volume: "Scendere giùnapoli". Si legga:

«Ci vediamo giùnapoli», gli avevo sentito dire una volta. «Ma come giùnapoli, non è Napoli anche questa dove siamo adesso?»

Non avevo ricevuto una risposta precisa, si erano guardati tra di loro come se avessi detto qualcosa di poco sensato, qualcosa che forse poteva avere una sua importanza, ma di cui non valeva la pena di discutere³.

Si tratta quindi di un libro di movimenti, di passeggiate che non hanno un inizio e una fine, ma anzi lo scrittore-personaggio viene colto sempre nell'atto già intrapreso del camminare e del passeggiare, senza un scopo preciso. Lo nota l'autore stesso quando scrive: "Da dove comincia la mia passeggiata? La passeggiata in realtà non comincia da un punto preciso, c'è sempre un prima e forse anche un dopo che rimangono fuori dallo scorrere delle righe".

In questo senso, gli spazi circostanti si configurano come scorci, visioni a cui il lettore assiste esattamente come vi assiste lo

³ Silvio Perrella, op. cit., pp. 12-13.

⁴ Ivi, p. 63.

stesso Perella. In poche parole sono esperienze dello sguardo. Si prenda un esempio:

Napoli ha molte scale, gradoni, scalini. Sono i luoghi in cui non si può andare in automobile. Sono necessari i piedi. Dal Vomero al corso Vittorio Emanuele in automobile ci vuole almeno mezz'ora; a piedi, scendendo il Petraio, pochi minuti.

Ogni volta che arrivo al corso Vittorio Emanuele mi si pone una scelta: andare verso sinistra e tagliare per Santa Caterina da Siena o andare verso destra e scendere verso via Vetriera a Chiaia. A seconda dell'umore, scelgo la direzione. Da una parte ci sono i Quartieri spagnoli, dall'altra la zona più ricca della città. In entrambe le direzioni trovo strade ampie e belle e vicoli, ancora palazzi d'epoca e catapecchie. E per entrambe c'è lo sfociare nell'aperto e nel largo: Piazza Plebiscito o la Villa e il mare⁵.

Si legga in un altro punto:

La funicolare di Chiaia è ripidissima. La prendo alla fermata di Palazzolo, mi porta velocemente a piazza Amedeo. Da lì la passeggiata può andare in varie direzioni. Oggi vado a Mergellina. Piove da giorni, fa freddo, la città gocciola ovunque, è come un animale ferito.

A via Caracciolo il mare frigge, l'acqua di sopra si tocca con l'acqua di sotto. In una città verticale e di mare, anche la pioggia cade in un modo diverso. Precipitando dal cielo, la gocce toccano diverse altezze della città, e alcune riescono a tuffarsi nell'acqua salata⁶.

I due brani riportati sono descrizioni di luoghi fisici che lo scrittore-personaggio coglie nel presente, nell'atto stesso del vedere e del passeggiare. Sono descrizioni vere, di punti precisi di Napoli che creano una sorta di geografia della città.

Si tratta tuttavia di una geografia labirintica che è difficile da comprendere e da seguire, in cui è facile, se non inevitabile, perdersi. Napoli, quindi, come una sorta di labirinto, in cui non si giunge necessariamente a vicoli ciechi, ma anche a spazi aperti di

⁵ Ivi, pp. 68-69.

⁶ Ivi, p. 64.

piazze e al mare, dando in ogni caso un senso di meraviglia all'esperienza visiva.

Si legga un altro passaggio, probabilmente uno dei momenti descrittivi più significativi del volume:

Mi sono fermato a una curva di corso Vittorio Emanuele. Il paesaggio si spalancava dinanzi agli occhi, il mare, la collina di Posillipo, il vento, l'increspatura del tempo. Napoli, eccola li, bellissima e corrusca, pensavo stringendomi nell'impermeabile. Io ci cammino dentro e lei mi occupa cuore e cervello⁷.

I luoghi sono essenzialmente fisici: Corso Vittorio Emanuele, Posillipo, il golfo e il mare. Tuttavia a questi, Perrella aggiunge l'increspatura del tempo. I luoghi fisici perrelliani sono, dunque, allo stesso tempo concreti e rarefatti, una città visibile e invisibile, una città fisica e mentale, dove ci si cammina dentro e che occupa il cuore e il cervello. Un città che è anche bloccata: "Quando la storia di una città si blocca, ne viene coinvolto anche il destino dei singoli individui"8.

Il luogo fisico diventa luogo mentale e sentimentale perché l'esperienza dello sguardo è mediata dall'intelletto dell'autore-personaggio. Si determina, quindi, una sorta di artialisation dei luoghi che, facendo nostra la concezione di Alain Roger⁹, passano dall'essere semplici luoghi a paesaggi, in questo caso paesaggi dell'anima. Il paesaggio, per Roger, è un'invenzione culturale, che non si riduce alla sola dimensione fisica ma subisce sempre una necessaria metamorfosi (anche artistica) che si può attuare anche attraverso lo sguardo e la percezione di chi vede. Vi è il sostrato materiale, geografico, il grado zero, definito da Roger come paese, e da questo scaturisce in seconda battuta un paesaggio, attraverso un procedimento metafisico, soprannaturale, non appartenente alla natura. Un procedimento di artialisation, che può essere in situ (agire

154

⁷ Ivi, p. 102.

⁸ Ivi, p. 72.

⁹ Cfr. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997 (ed. it. *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009).

direttamente sul suolo e modificarlo nel tempo seguendo i modelli culturali) e *in visu*, ovvero attraverso l'opera dei pittori, degli scrittori, dei fotografi, che intervengono indirettamente sul paesaggio costruendo un modello che influenzerà la maniera collettiva di guardarlo. In questo senso, riprendendo Landi, si può affermare che la letteratura "ha la forza di 'saper ben amalgamare' l'oggettività (fattuale-geografica) con la soggettività (culturale-umana) – di costruire il senso del luogo e di raccogliere diverse informazioni per dar vita ad – una sorta di memoria storica della territorialità di un popolo"¹⁰.

I luoghi fisici di *Giùnapoli* e la Napoli fisica diventano paesaggio dell'anima, una Napoli *mitica* che si sviluppa nelle increspature del tempo perché così è stata descritta dall'autore, ma anche dagli autori precedenti a Perrella ("Omero e Virgilio convivono nel Golfo e a volte si fanno la guerra, ma non puoi pensare l'uno senza l'altro"¹¹), e così appare agli occhi del personaggio.

Si legga il passo in cui Perrella scrive del suo amico Raffaele La Capria: "Napoli non è solo Napoli, mi diceva Raffaele. Non puoi pensarla come un luogo a sé, e se lo fai la snaturi. Tutto è misteriosamente connesso con tutto: Capo Miseno con Chiaia, Ischia con il Vomero, Sorrento con Posillipo, Cuma e Pompei con il Museo Nazionale, e così di seguito". Si tratta di una visione poliprospettica della realtà che supera la fisicità dei luoghi per farli diventare paesaggi mentali e sentimentali.

2. I luoghi dell'anima e della memoria

La visione di Napoli non rimane fine a se stessa ma produce in Perrella scrittore e in Perrella autore una sorta di *mise en abyme*, mettendo in moto tutta una serie di ricordi che coinvolge, in primo luogo, una serie di persone che sono state importanti nella

¹⁰ Piero Landi, "Introduzione", in Piero Landi (a cura di), *Fatto e Finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993, pp. 6-7.

¹¹ Perrella, op. cit., p. 74.

vita intellettuale e non dell'autore: Raffaele La Capria, Anna Maria Ortese, Gustav Herling, Ermanno Rea, Sergio De Santis, Michele Prisco, Luigi Compagnone, infine il padre dello stesso Perrella, solo per fare qualche nome. Su questo aspetto si veda il mio già citato contributo su *Giùnapoli*¹².

Quindi i ricordi si riversano nella descrizione di una serie di luoghi che sono del passato di Perrella, vivono nel suo ricordo, e sono sempre visti in relazione con Napoli, città presente (anzi immutabile e quasi eternata poiché bloccata), e dalla visione di Napoli scaturiscono.

Perrella, con il suo andare a zonzo per Napoli in ottica quasi deuleziana¹³, istaura un gioco tra il presente e l'esperienza visiva con i ricordi di altri luoghi da lui visitati. È come se la visione di Napoli facesse affiorare le immagini di altre realtà più o meno lontane nel tempo e nello spazio. Si va quindi dalla Palermo, ovviamente, la città delle origini, a Catania, città scura, poi riscoperta e apprezzata; dal paese etneo di Sant'Agata li Battiati, dove ha vissuto prima di Napoli, a Milano, dove ha vissuto per un certo periodo per poi tornare a Napoli, ma anche Marsiglia e Valencia, città visitate, l'Etna in relazione con il Vesuvio, oppure luoghi limitrofi a Napoli.

Nella descrizione di Punta Licosa, in provincia di Salerno, quasi luogo per eccellenza del ricordo perrelliano, è evidente questo senso di immaginazione e di luogo mentale. Essa si lega inesorabilmente alla figura del padre di Perrella, veneziano di nascita, ma *terrone* nell'animo: Scrive l'autore: "Mio padre era nato a Venezia da madre slava e padre molisano [...]. Ma era un terrone anche lui, e Napoli soprattutto fu la sua vera città"¹⁴.

-

¹² Rotondi, *op. cit.*, pp. 53-68.

¹³ Cfr. Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 (ed. it. L'immagine-movimento, Milano, Ubulibri, 1993, 5° ed.) e Gilles Deleuze, L'image-temps, Paris, Les éditions de Minuit, 1985 (ed. it. L'immagine-tempo, Milano, Ubulibri, 2005, 5° ed.). In particolare sulla lettura deleuziana di Giùnapoli di Perrella si veda Rotondi, op. cit., pp. 57-58.

¹⁴ Perrella, *op. cit.*, p. 151.

Per il padre di Perrella, Punta Licosa rappresenta una scoperta, ed essa viene descritta sia in termini fisico-geografici, quanto, soprattutto, in una prospettiva mentale e memoriale: "A Punta Licosa mio padre ebbe una comunione assoluta con il mare e con mia madre. Tornavano felici, abbronzati, distesi" E ancora: "Con mio padre andavamo spesso a sederci sui tronchi di due alberi tagliati. [...] Quei due tronchi si erano trasformati per noi in due sedili. Ci sedevamo uno accanto all'altro e guardavamo verso l'isola. Il panorama a volte sembrava lacustre, mi faceva pensare alla laguna veneta. Guardavo Licosa e m'immaginavo Venezia" Punta Licosa non è solo Punta Licosa, quindi, ma si trasforma in qualcosa di diverso. Si trasfigura in Venezia, nella Venezia non reale ma immaginata, così come ricordata è la figura del padre.

3. Il luogo definitivo

Scrive Pasolini in *Empirismo eretico*:

È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci 17.

La morte quindi come funzione narrativa che dà senso alla nostra esistenza e che dà il via al *montaggio* di ciò che è stata la nostra vita. È questa una suggestione forte che trova un proprio

¹⁵ Ivi, p. 150.

¹⁶ Ivi, p. 151.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, Empirismo eretico, Milano, Garzanti, 1995, p. 241.

parallelo anche in *Giùnapoli* di Perrella e che si declina essenzialmente rispetto alla concezione dei luoghi.

Vi sono, come visto, luoghi reali e luoghi mentali. Vi è inoltre quello che si può definire come il luogo definitivo che dà una sorta di senso all'esistenza dell'individuo perché ne sancisce in maniera definitiva l'identità e l'appartenenza.

Si è detto come *Giùnapoli* abbia per protagonista uno "straniero" e come, in effetti, il volume sia attraversato da altre figure di stranieri che vivono Napoli. Il padre dello scrittore ne è un esempio, così come l'intellettuale polacco Gustav Herling, in esilio forzato a Napoli dalla sua natìa Polonia. Non è un caso che Herling venga colto da Perrella principalmente nelle sua passeggiate per via Caracciolo, via Crispi, piazza Amedeo, via de' Mille, piazza dei Martiri, piazza Vittoria, delineando e descrivendo quindi luoghi fisici e reali, che si legano a quelli di una Polonia abbandonata.

Non è un caso inoltre che Perrella leghi Herling alla figura di suo padre, in particolare nel ricordo delle loro morti.

La morte crea, definitivamente, il terzo luogo e porta ad un senso di appartenenza totale. Di questo ne è ben conscio, lo scrittore-personaggio: "Napoli era nel mio destino? Morirò a Napoli? Non lo so naturalmente. So che a Napoli è morto mio padre ed è morto Herling" 18. Aggiunge quindi: "Quando è morto Herling ero a Punta Licosa, era luglio. Lui l'aveva detto che sarebbe morto a Napoli, che quando si muore in una città quella diventa la propria città. E lui l'aveva scelta, quella città, ne conosceva la storia, le persone, le solitudini, le stranezze, e se le rimuginava nella sua stanza "polacca", scrivendone nella sua lingua così diversa, così sconosciuta a tutti noi, persino alla moglie, ma non alla figlia, non a Marta" 19.

¹⁸ Perrella, op. cit., p. 190.

¹⁹ Ibidem

4. Conclusione

Giùnapoli è un volume quindi complesso, costruito sul tema di un viaggio all'interno di una realtà fisica (Napoli) e al di fuori di questa, attraverso un gioco di avvicinamento e allontanamento che è in primis nella memoria e nella mente dello scrittore-personaggio Perrella. Si vengono quindi a creare tre tipologie di luoghi: luoghi fisici, in cui l'oggettività del dato realistico è mediato attraverso la soggettività di chi guarda, che attua e subisce allo stesso tempo un processo di artialisation; quindi, un richiamo a luoghi altri che sono immaginati, ricordati, parte di un bagaglio di esperienze pregresse. Il terzo luogo è un luogo che ancora futuro per lo scrittore-personaggio, vissuto in maniera indiretta con la perdita di persone care: la morte e la città in cui si muore. Città che diviene, quindi, la propria città. Città a volte scelta, a volte no, ma che dà comunque un senso alla propria esistenza attraverso un'appropriazione identitaria e un passare dall'essere straniero all'appartenere a un luogo.

DANUBIO DI CLAUDIO MAGRIS, UN VIAGGIO METAFORICO DELLA CONDIZIONE UMANA

Alma Hafizi

a lunga storia del viaggio e del viaggiare è la stessa storia dell'uomo sulla terra. Il viaggio è una delle forme di esi-⊿stenza dell'uomo, uno dei modi in cui egli si lega alla natura, al mondo e al suo destino. La letteratura ha sempre elaborato la tematica del viaggio, come simbolo della memoria culturale. Ad essa sono legati l'esodo, l'avventura, la perdita, la ricerca, facendo del viaggio una metafora antica dell'esistenza umana, un "tragitto che va sempre verso e contro la morte, contro la regolarità del tempo, contro l'esistenza incerta delle cose e tra loro cerca un senso e il destino umano"1. Il viaggio terrestre del primo uomo comincia con la conoscenza del bene e del male, dal primo libro moderno sul viaggio, l'Odissea, il romanzo delle distanze spaziali e del ritorno all'origine. La sua storia è andata parallelamente a quella dell'intero pianeta, come "metafora della situazione umana"² e fra tantissimi testi di viaggio vi è Danubio, dello scrittore italiano Claudio Magris, il quale più che un libro di viaggio è un trattato viandante sulle civiltà di confine.

Danubio³, libro e fiume, simbolo di frontiera, attraversando tante barriere non solo nazionali, politiche, sociali, ma anche psicologiche, culturali, religiose, si può considerare una Babele del mondo.È un viaggio sentimentale verso l'altra Europa, un'odissea contemporanea, il viaggio reale e immaginario di un germanista, un insieme di tanti piccoli frammenti, le cui storie, leggende, amori, lotte accumulati nei secoli, si recuperano in un tempo pre-

¹ Paola Gheri, "Il fallimento dell'avventura letteraria", *Interpretazioni*, agosto 2003.

 $^{^2}$ Marino Biondi, "Nessun luogo è lontano",
 $\it Interpretazioni,$ Anno IV, n.7, Agosto 2003.

³ Claudio Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano, 1986.

sente. Questo cercherò di mettere in evidenza in questo saggio indagando, attraverso la coscienza di varie epoche e discendendo il mitico fiume dalle sorgenti alla foce, in un processo di formazione dell'identità, in guerriglia contro l'oblio.

1. Un invito, una sfida

L'assessore di Venezia, Maurizio Cecconi, propone l' organizzazione di una mostra sul tema "Architettura del viaggio; storia e utopia degli alberghi". La sua proposta in forma di invito è tanto calorosa, manifestata dall'appellativo "Carissimo", quanto incerta, sia per la mancata precisazione del destinatario – si rivolge al singolo individuo o ad una comunità di individui, oppure a tutta l'umanità – sia per il messaggio che suona provocatorio e sfidante. Si vuole portare il viaggio all'ordine di una struttura monografica nonostante gli imprevisti e le deviazioni dell'itinerario, le soste e tutte le sorprese possibili che il destino possa riservare, cosa che risulta impossibile.

Riflettendoci sopra si finisce per accettare in parte il fatto che una certa programmazione c'è in ogni viaggio, quando per esempio si sceglie o si "decide di andare da una parte e non da un'altra". Ma non solo per questo. Se nel passato il viaggio cosituiva un bisogno di vagare, spesso distruttivo e catastrofico - spedizioni militari e occupazioni che trasportavano un immenso numero di gente da un paese all'altro - oggi è frutto dei desideri del viaggiatore, è una libera scelta, sorge dal desiderio, dalla curiosità per l'antropologia, dalle preoccupazioni, anzi dal vivere in modo negativo la stessa esistenza, dal tedio, ma alla fine è una decisione libera e curativa. Lo spostarsi nello spazio non comporta più un problema, poiché attravesare le distanze è ormai facilitato dallo sviluppo della tecnica. Il viaggio di oggi non è più ostaccolato dalle difficoltà che ci ricordano i primi viaggi intorno al mondo, ma tende a assumere un carattere sempre mancato, il carattere divertente.

L'avventura si è ridotta ormai alla classificazione e al diagramma, alla seduzione metodologica, se fosse vero che "metodo", secondo Hegel, significherebbe la "costruzione dell'esperienza", dei cui pezzi e frammenti è fatta la nostra esistenza. Lo schema del progetto articolato come il Tractatus di Wittgenstein permette scorgere da lontano e di sfuggita "le indefinite peripezie del viaggio". Ci si invita, dunque, a compilare "uno statuto di vita" se è vero che l'esistenza è un viaggio".

Dopo un'analisi delle premesse la sfida viene accettata dal germanista, l'alter-ego letterario dello scrittore Claudio Magris. All'inizio c'era l'idea di assegnare al viaggio un metodo, come se fosse un atto scientifico. Il metodo che si inventò Magris segue le fonti letterarie e le tracce di altri viaggiatori o studiosi, nei quali cerca evidentemente l'ispirazione per visitare i posti più importanti dell'ambiente danubiano. Si serve, insomma, del suo bagaglio intelletuale e della sua formazione culturale, tenta di creare un completo panorama di una civiltà, viaggiando con l'immaginazione letteraria, nei labirinti della storia e della filosofia, per tracciare la composita civiltà danubiana, per raccontare le terre dell'Europa centro-orientale ricche di genti, lingue, culture, tradizioni di cui Magris sottolinea la diversità, gli scontri, le convivenze.

Nasce spontaneamente la domanda: "Perché la civiltà danubiana?" Perché questo mondo suscita interesse scientifico, in quanto dimostra l'esistenza nella preistoria di una civiltà europea dotata di religione, arte, agricoltura, artigianato, archittetura, urbanistica, scrittura. Suscita, altrettanto, interesse politico, in quanto costituerebbe un primo caso di Melting Pot, esteso dall'Ucraina all'Italia, dalla Germania Est alla Grecia, costituendo un primo centro di irradiazione della comune identità europea. È un viaggio nello spazio e nel tempo, nei paesaggi e nell'interiorità, nel particolare e nell'universale.

2. Mitteleuropa internazionale o totale-tedesca?

Questo è il titolo di uno dei paragrafi del primo capitolo Una questione di grondaia. L'incertezza, generata dall'invito dell'assessore, persiste per tutto il viaggio. Costruire "un'archittetura della vita" significa viaggiare portandosi dentro il motivo del "sentirsi a casa", amalgamato da un altro, altrettanto possente, del "porsi fuori di sé", dell'arrendersi all'estraneo e all'ignoto. Il viaggio si compie fra "due oscurità"⁴, tra la foresta Nera e il Mar Nero, mostrando allegoricamente la misteriosità della vita e, d'altra parte, la debolezza della resistenza alla tentazione di andare verso la sua scoperta.

Danubio si apre sul problema delle origini incerte del fiume monumentale. Al di là delle discussioni meticolose da geologi o da eruditi – sorgenti della Brigach a Donaueschingen o della Breg a Furtwangen? Danubio tributario del Reno attraverso la Aach? – la questione assume una dimensione simbolica: la difficoltà di definire le sue sorgenti sembra sottolineare il carattere di ambiguità, di complessità del fiume. Ancora più difficile risulta la questione quando ci si confronta anche con le ipotesi del sedimentologo Amedeo, basate sulla leggenda della grondaia e del rubinetto che la riempie.

Un'altra valenza simbolica è espressa da Magris nella contrapposizione tra Reno e Danubio, che "fin dalla Canzone dei Nibelunghi si fronteggiano e si sfidano": il Reno rappresenta "la virtus, la purezza germanica", il "mitico custode della purezza della stirpe"; il Danubio è "il fiume di Vienna, di Bratislava, di Budapest, di Belgrado, della Dacia", il fiume che attraversa terre in cui si mescolano genti diverse. Si dibatte soprattuto sulla "tedeschità" e sul ruolo della Germania in epoche diverse, ma soprattutto sul dibattito interno alla cultura tedesca tra "idillio e zivilisation". Si rintraccia la civiltà tedesca in un andirivieni tra l'Ovest e

_

⁴ Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2003, p. 51

l'Est, nel suo sogno di una Mitteleuropa totale-tedesca. Il Danubio è visto, insomma, come "la Mitteleuropa tedesca-magiara-slava-romanza-ebraica, polemicamente contrapposta al Reich germanico", un mondo oltre le nazioni, rifacendosi subito a uno dei temi cari alla scrittura magrisiana: la frontiera, indossolubilmente legata a quello dell'identità. Viaggiare insomma per la Mitteleuropa significa valicare le identità plurime e le frontiere, tra cui la più pericolosa e minacciosa sembra essere l'oblio, il difficile dialogo che l'umanità costruisce con la memoria, storica e culturale.

3. Il passato con lo sguardo verso il futuro

Il libro invece di proporre un itinerario classico e semplice, invita il lettore a scoprire i luoghi che apparentemente non dispongono di alcun'importanza storica o geografica. In più "Danubio è allora soprattutto una catena di viaggi in verticale, attraverso il tempo, che allineano in minuscola porzione di spazio, di volta in volta inquadrata, avvenimenti e persone di secoli e millenni diversi, rendendoli compresenti e contemporanei"5. In una di quelle soste, nel museo degli orologi del Furtwangen lo scrittore ragiona sui binari del tempo e dà vita a una splendida pagina di filosofia della storia. La riflessione sui paradossi del succedersi degli eventi, paragonata al paradosso della freccia che non può muoversi perché, sebbene scagliata dall'arco, sta ferma in qualsiasi punto dello spazio, porta alla conclusione che gli attimi senza storia, il presente, non producono storia. "La vita, diceva Kierkegaard, può essere compresa solo guardando indietro, anche se dev'essere vissuta guardando avanti - ossia verso qualcosa che non esiste"6.

Seguendo questo insegnamento, il viaggiatore danubiano si rivolge dritto alla foce con lo sguardo indietro, al passato. Partendo, Magris si chiede cosa lo attenda: se "un'arena di scontri sanguinosi" o "un'umanità nonostante tutto unitaria nella varietà

⁵ Pellegrini E., op. cit., p.60

⁶ Magris, *Danubio*, cit., p. 43.

delle sue lingue e delle sue civiltà"⁷. È a questo che cercherà di rispondere nel suo viaggio lungo il corso del fiume, fino allo sbocco nel Mar Nero, seguendo un itinerario che toccherà la Germania, l'Austria, la Slovacchia, l'Ungheria, il Banato, la Transilvania, la Bulgaria, la Romania.

Il viaggio procede nell'incertezza fra la speranza e la disperazione. Il protagonista spera di incontrare il bello in tutti i sensi, il paesaggio bello e affascinante, le storie piacevoli, la consolazione, il magico, l'amore e l'amicizia, ma senza volere si smarrisce fra le vie violente della storia, "le vie del Male", opera delle crudeltà dell'ordine sociale. Si va verso Günzburg, la città dove visse Josif Mengele, "il medico aguzzino di Auschwitz", i cui delitti - una pagina tra le più orribili dei campi di sterminio - stanno in forte antitesi con la bella architettura di questo piccolo mondo danubiano. È forse "il più atroce assassino dei Lager" che con serenità gettava i bambini nel fuoco, estraeva feti dal ventre materno e ridendo iniettava virus e bruciava genitali. "Fedeltà per fedeltà" scriveva paradossalmente nel 1934 Adolf Eichmann, nel convento di Windberg, dove si rifugiò per una settimana, per una specie di ritiro spirituale, lui, il tecnocrate del massacro di sterminio¹⁰. Si incontra la testimonianza dell'annientamento di un carnefice, Rudolf Höss, Comandante di Auschwitz, la sua autobiografia, scritta nell'intermezzo tra la condanna a morte e la sua impiccagione¹¹. Il Kitsch del male è l'effetto dell'arte volgare di questa violenza che ispira i colpevoli di terzo grado, "i criminali al minuto", il castello di Sigmaringen, "sanguinoso teatro del secolo", "luogo di partenze, di fughe e di esilio", dove Céline ha vissuto, sofferto e recitato lo sradicamento e l'incubo della guerra totale. Céline è l'uomo che ha conosciuto il passaggio dalla fama del più grande scrittore popolare dei suoi primi libri, che con forza denunciavano

_

⁷ Ivi, p. 33

⁸ Ivi, p. 103.

⁹ Ibidem

¹⁰ Ivi, p. 132.

¹¹ Ivi, p. 166.

l'abbrutimento esistenziale e sociale, al riconoscimento del "nemico dell'uomo", del traditore, del complice del nazismo, l'antisemita dei pamphlet contro gli ebrei, "braccato e ridotto a schiuma del mondo come i carnefici del nazismo". Nella sua opera convivono il fulgore e la decadenza. L'autore di Castello dei rifugiati, Bagatelle per un masacro, Viaggio al termine della notte, si sarebbe forse riconosciuto nella dolorosa plebe perché è proprio l'esperienza proletaria, nonostante la scelta aberrante, che ha permesso a Céline, reazionario, di essere un vero poeta. E giustamente Magris dice che "in quel castello si è consumata una scena della tragedia che ha visto la degenerazione della Germania e, a seguito di essa, il tramonto dell'elemento tedesco nell'Europa danubiana"¹².

Presso l'abbazia di Echlingen si riporta alla memoria la figura di Napoleone, emblema del totalitarismo, ovvero della "politicizzazione della vita, fagocitata nei meccanismi sociali"13, tramite il dramma Fortuna e fine di re Ottokar, di Grillparzer, in forte contrasto con lo spirito austriaco e il liberalismo che è connotato tipico dell'austriacità ottocentesca. Il vuoto giuridico e morale che sta alla base di ogni sistema totalitario non risparmia nemmeno le creature più fragili, destinate a generare vite umane, che invece sono state sacrificate alla ragion di stato, come Agnes Bernauer, o come la bella amante del re di Castiglia, uccisa dai Grandi di Spagna per l'insensata idea di bene e di giustizia. Agnes deve morire secondo lo scrittore tedesco Hebbel, perché lei "aveva turbato l'ordine del mondo" con la sua bellezza, e la questione era semplice, "eliminare la causa del turbamento"14. Per Grillparzer austriaco, invece, "la storia universale non è il giudizio universale". C'è uno scarto fra la realtà e la razionalità, per cui lo scrittore giudica sotto la veste della vittima e anche dell'esecutore, senza sacri-

¹² Ivi, p. 53.

¹³ Ivi, p. 91.

¹⁴ Ivi, p. 129.

ficare l'una all'altro, evitando ogni conciliazione del conflitto che va rafforzando, fino alla fine, il carattere tragico.

Il Male vissuto come esperienza umana è un eccesso di storia, che non viene digerito, è un peso allo stomaco che sta lì, come se volesse ricordare, in continuità, che "se manca una legge, un timore, un argine che impedisca di fare ciò che ad Auschwitz si poteva fare impunemente, non solo il dottor Mengele, ma forse ognuno può diventare Mengele" 15. Auschwitz, Mathausen, le autorità naziste, le famigerate SS erano ingranaggi di quel meccanismo complesso, messo in atto con l'unico intento di farsi convincere che i bagni di sangue provocati, li avrebbero fatto durare per eternità. Dunque, si deve frugare con coraggio nel passato per farsi scoprire la coscienza, per non ripetere le tragedie della storia.

4. I Turchi davanti a Vienna

A Vienna, si rievoca l' assedio dei Turchi nel 1683 a margine di una mostra viennese, "I turchi davanti a Vienna", organizzata a trecento anni dall'assedio e dalla battaglia del 1683. Magris sottolinea l'intento particolare della mostra, che non è quello di sottolineare una contrapposizione tra vincitori e vinti, ma "suggerire il senso della vanità della vittoria e della sconfitta". Il viaggiatore, arrivato sul posto tre secoli dopo, parla del nuovo conflitto, anche se diverso, che incombe fra europei e turchi, ritornati non con le armi ma col lavoro, con la tenacia dei Gastarbeiter, e sottoposti a umiliazioni e miserie. E qui, il grande viaggiatore nel passato, che non si è scrollato di dosso il presente, sottolinea che, per la superbia dell'Occidente, le diversità storiche, sociali e culturali rischiano adesso di far degenerare in violenza le difficoltà della convivenza.

¹⁵ Ivi, p. 104.

5. Per un recupero della memoria storica. Pensare "in più popoli"

Il viaggio per l'ecumene mitteleuropea mira a farsi "uscire dalle ossessioni mitteleuropee, simboleggiate dalla grande nostalgia per il mare"¹⁶, simbolo di per sé dell'infinito, della liberazione dall'ansia difensiva e prottetiva, dal complesso della superiorità. A Bratislava, il cuore della Mitteleuropa, capitale del regno di Ungheria nel 1526, dove "la memoria, a suo modo un'arte medica, conserva sotto vetro, i labbri delle ferite e le passioni che le hanno inferte"¹⁷, si riflettono le problematiche d'identità di un popolo ignorato, senza storia. La posizione tra le due più grandi nazioni vicine, ungherese e ceca, costringeva per lunghi secoli gli slovacchi a vivere il ruolo di minoranza, tra " le lacerazioni ed i conflitti irrisolti, le ferite non cicatrizzate e di contraddizioni non conciliate". Una nazione che pensa ai torti subiti nei secoli, trovandosi sempre nei panni della nazione servile.

Bratislava non è il caso del poeta ungherese d'avanguardia Reiter Róbert, alias Robert Reiter, poi Franz Liebhard, divenuto poeta tradizionale in lingua tedesca nel Banato, che ha cambiato nazionalità, nome, lingua e stile: dichiara di averlo fatto perché ha "imparato a pensare con la mentalità di più popoli". Questo "pensare in più popoli" è "un modo di essere più ricco o di essere Nessuno?" Spinto da questa domanda Magris si muove in quel "mosaico di popoli" che è il Banato con la guida di Nonna Anka, ottantenne serba di Bela Crkva (o Fehéretemplom, o Biserica Alba, o Weisskirchen), che incarna un "concentrato di pregiudizi e di risentimenti storici", ma che li vive in modo sereno e impersonale, riconoscendo "il diritto o meglio la necessità del pregiudizio altrui". Il conglomerato dei popoli diversi è rispecchiato ironica-

¹⁶ Claudio Magris, Fra il Danubio e il mare, Garzanti, 2001, pp.27-29

¹⁷ Magris, Danubio, cit., p. 244.

mente dal pappagallo poliglotta¹⁸, che bestemmia in tedesco e canta in ungherese.

L'Ungheria, "la porta dell'Asia", Budapest, è un modo per ritornare sui fatti tragici del 1956, rievocati da una cronaca di un giornalista del tempo, Alberto Cavallari, di quando gli unghersi insorti schiodarono la statua di Stalin. Magris ritorna al presente per considerare il dramma della più bella delle città danubiane, in cui si ha la sensazione fisica della capitale, si avverte la signorilità, l'imponenza di chi è stato protagonista della storia e che "vive innaturale la divisione nei blocchi figli di Yalta, rispetto al suo essere fortemente mitteleuropea".

Dall'Ungheria alla foce rumena l'intreccio della storia si infittisce, una tessitura di influenze asburgiche, turche e transilvane, un mosaico di razze che compone la polveriera balcanica. Pensare "in più popoli" significa conoscere e rispettare l'altro, il diverso da noi, al di là di ogni pretesa di superiorità di razza, di nazione, di cultura, di genere o di stato sociale.

6. Momento mori....

La memoria è uno strumento per far crollare le mura che esistono fra la vita e la morte, una di tante barriere che s'intersecano lungo la galleria danubiana. La memoria dà alla nostra soppravvivenza una dimensione illimitata e immortale. "Io fui quel che tu sei - Tu sarai quelch'io sono!" La memoria rende omaggio alla vita stessa. Le soste impreviste presso cimiteri, tombe, mausolei e catacombe, assegnano al progetto di viaggio un carattere trattatistico enciclopedico; il sarcofago vuoto del granatiere repubblicano a Oberhausen trasmette il messaggio della vanità della gloria tramite la sproporzione fra il piccolo monumento e la grandezza dei sogni di libertà¹⁹; la tomba che conserva le interiora di Raimondo Montecuccoli nella chiesa dei Cappuccini a

¹⁸ Ivi, p. 352.

¹⁹ Ivi, p. 108.

Linz²⁰; i sarcofaghi semplicissimi, bianchi dove giacciono Francesco Ferdinando e sua moglie Sophie, nella cripta della chiesa di Artstetten; Mayerling, dove è andata in scena una delle tragedie più orribili, la morte misteriosa dell'arciduca Rodolfo d'Asburgo e di Maria Vetsera, una passione falsa e vera insieme, l'amore scomposto nell'analisi chimica delle passioni e dei comportamenti amorosi, come aver messo il cervello al posto del cuore²¹; il Camposanto centrale di Vienna, il cimitero abbandonato di Sankt Marx, quello dei Senzanome, dove vengono sepolti i cadaveri degli annegati nel Danubio²²; i cimiteri sulla strada in Slovacchia, senza recinto, che mostrano una familiarità epica con la morte²³; la tomba del santo mussulmano Gul Baba senza "lo sguardo superbo di antico dominatore"24; i tantissimi cimiteri visitati dalla nonna Anka che significano il forte senso del possesso della terra, cioè del confine, che hanno i popoli del Banato²⁵; "ogni cimitero è un epos ininterroto"26.

I luoghi comuni della memoria assumono un valore particolare per l'osmosi tra vita e morte, presente e passato. Il viaggiatore danubiano visita tante case dove hanno vissuto grandi intellettuali e scrittori (Heidegger, Wittgenstein, Lukacs, Canetti), frequenta tanti alberghi e osterie, si ferma nell'ospedale dove è morto Kafka, nello studio di Freud, in tanti musei, dal Walhalla, il tempio ellenico che simboleggia la simbiosi sognata fra Greccia e Germania, al museo di Costanza, sul Mar Nero, perfino al museo naturale di Mohacs, che ricorda la storica battaglia tra l'esercito ungherese e quello ottomano.

Questo stesso viaggio danubiano è una specie di luogo della memoria per varia letteratura di viaggio, dai romantici, che vogliono afferrare il centro della vita, al percorso selvaggio di Hoff-

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ Ivi, p. 111.

²² Ivi, p. 224.

²³ Ivi, p. 274.

²⁴ Ivi, p. 313.

²⁵ Ivi, p. 357.

²⁶ Ivi, p. 471.

mann, al grande avventurarsi di Sterne. Il viaggio diventa rettilineo, senza ritorno, come quello del protagonista di Musil, che va avanti perdendo parte della propria identità, annientando tutto del passato, prendendo il posto di quello classico, del viaggio circolare, ulissiaco, con ritorno a casa, che arricchisce l'identità, per dare luogo poi a un viaggio ancora più alto, che comprende tutti e due, come il viaggio dei personaggi kafkiani, che "attraversano i loro pianerottoli come un deserto – che sanno di vivere nel mondo dell'assenza – nel mondo in cui è impossibile una formazione armoniosa e dunque un'odissea con ritorno – ma che attraversano quel deserto con la nostalgia del ritorno alla terra promessa"²⁷.

Come il viaggio danubiano, anche quello letterario fa le proprie soste inimmaginabili. Tra le storie che narrano episodi di "violenze maschili" si intravvede il ritratto di Goethe, tutto preso dall'amore appassionanto, senile, per Suelika, non solo la bella attrice di nome Marianne Jung Willemer, ma anche l'autrice delle più belle liriche del Divano orientale-occidentale. È una storia di abuso e di prepotenza, simile a quella di Brecht e Marieluise Fleisser, la scrittrice di Ingolstadt, di lui che si comportava da sultano con lei e di lei che non sapeva essere "una partner di pari grado e di pari diritti" perché forse non si sentiva tale; per continuare con il rifiuto della relazione di Kafka per Dora, dalla paura di perdere "la caparbia forza di scrivere" 29.

La memoria s'infiltra nello scambio continuo di ciò che è vero e di ciò che è falso. Il mondo, la nostra Babele è di continuo minacciata dal "artificio crescente della realtà contemporanea", generando la paura che la "vita naturale finisca per sparire, per non esistere più"³⁰. Come all'inizio del viaggio danubiano si allude alla paura che il fiume scaturisca dalla grondaia o dal rubinetto, e

²⁷ Claudio Magris, *Premessa*, in *L'altrove narrato*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1990, pp. 9-10.

²⁸ Ivi, p. 112.

²⁹ Ivi, p. 191.

³⁰ Magris, Tra il Danubio e il mare, cit. p.30

che se quest'ultimo fosse chiuso, il Danubio rischierebbe di non esistere. Lungo le sue rive, tra Vienna e Hainberg, si costruiscono i progetti per la centrale idroelettrica che distruggerebbe la flora e la fauna dei territori verdeggianti là intorno, insomma la vita. È confinato alla dicotomia vero/falso il rione di Budapest, riconosciuta come la Hiroshima, devastato e sposto da Ciauscescu per costruire il suo mondo, il monumento alla sua gloria, "un maxi-trasloco della Storia e delle sue vestigia"31, l'autentica e immortale mitologia popolare che si contrappone alla mitologia tecnocratica del potere. Nello stesso gioco si include pure la città di Subotica, "di affascinanti falsificazioni e infrazioni...Le case squillano con colori gialli e azzurri, diventano valve di conchiglia, sono persorse da decorazioni e ornamenti stravaganti, corone che assomigliano ad ananas, putti con enormi seni femminili, cariatidi giganti e barbute che nella parte inferiore trapassano in leoni, che a loro volta si dissolvono in un candeggiare informe"32.

7. Per una rilettura del Danubio

Il viaggio danubiano finisce nel Mar Nero, una metafora del viaggio verso lo sfogo delle anzie, paure, incertezze, verso la libertà. "...Il canale scorre lieve, tranquillo e sicuro nel mare, non è più canale, limite, Regulation, bensì fluire che si apre e si abbandona alle acque e agli oceani, di tutto il globo, e alle creature delle loro profondità"³³. Il paradigma della libertà è la cosa più bella che l'umanità abbia mai creato, ma la quale, sfortunatamente, non l'ha mai raggiunto. "L'individuo oggi si trova al di sotto della fascia di libertà, che è intimidita dalla società contemporanea"³⁴.

³¹ Ivi, p. 446.

³² Ivi, p.380.

³³ Ivi, p. 474.

³⁴ Ismail Kadare, trascrizione dell'intervista televisiva dello scrittore, al conferimento del premio di "Gerusalemme" per la letteratura. Reperibile su www.top-channel.tv, (consultato il 16.02.2015)

Cosa prova il viaggiatore danubiano? Incertezza, che induce la paura, che a sua volta fa chiudersi immediatamente fra le mura di protezione, fra le barriere e le frontiere. Chi si priva della comunicazione, non può conoscere l'altro, non può affrontare le diversità, e di conseguenza, non riconosce nemmeno sè stesso. Una volta rotte le frontiere lungo il Danubio, di tutti i generi, il viaggiatore arricchisce la propria identità con nuove esperienze accumulate man mano, viaggiando nel tempo e nello spazio, recupera la sua memoria storica e culturale, diventa più forte e coraggioso nella sfida in cui lo attira il suo peggior nemico, l'oblio.

Quando Magris percorre la Mitteleuropa, seguendo il corso del Danubio, l'impero sovietico non è ancora imploso, il muro di Berlino non è ancora crollato e la Jugoslavia non si è ancora disgregata. Dopo quasi un quarto di secolo dai grandi eventi che scossero il mondo, tanti speravano che un nuovo ordine stesse per gestire questo mondo, poiché le barriere erano state ormai abbattute. Era sfortunatamente solo un'illusione, perché le mura interne sono ancora in piedi, rette dall'ostilità, dalla paura, dall'odio. Le xenofobie razziali, etniche, religiose, culturali, nazionali, non sono altro che la paura delle diversità. La storia dell'umanità ha instaurato frontiere fisiche tra i popoli, a partire dalla muraglia cinese fino al muro di Berlino, che paradossalmente divideva in due mondi opposti la stessa città, si è servita delle barriere geografiche, fiumi, montagne, stretti marini, canali, o di quelle artificiali come piramidi, cortina di ferro, bunker, a seconda della tipologia dei vari sistemi politici che le hanno inventate. La storia ha anche testimoniato che la comunicazione fra diverse identità è qualcosa di profondo, che va oltre la fisicità di un ostacolo.

È cambiato il mondo lungo il Danubio che Claudio Magris racconta nel libro. "Il suo viaggio, romanzesco e romantico, ironico e sentimentale, culturale e curioso, storico e capriccioso, erudito e mai pedante, malgrado i mutamenti, resta attuale e inat-

tuale"35. Danubio è un racconto epico, "uno scavo in una pluralità di tempi e di storia" per fare capire il presente. Intanto che, gli eventi di immediata violenza dell'89 non creano lo spazio, il terreno favorevole per l'esplorazione del profondo. "Il viaggio danubiano dell'89 non poteva essere una narrazione con tanti tempi, sarebbe stato concentrato sul presente e avrebbe detto molto meno cose di quelle che possono aiutare a capire ciò che è venuto dopo..."36. In questo senso Danubio sarebbe inattuale, meno epico e più drammatico. L'attualità va fortemente legato ai due elementi essenziali del libro; la presenza del mondo tedesco, della società tedesca, sempre più forte, a giudicare dal ruolo attuale della Germania in Europa e nel mondo; e l'elemento più consistente sarebbe il confronto con la frattura storica.

La storia ripete sé stessa. Se dimentichiamo il passato o abbiamo paura di guardare indietro rischiamo di essere testimoni di vicende orribili, come quelli letti in Danubio. Tante crepe, avvisaglie, tanti muri che tremano, alcune identità si stanno risvegliando, e altre si stanno assolutizzando. Se passivamente accettiamo il ruolo di vittima, finiremo per inventare frontiere e muraglie per essere protteti, finiremo per "vivere in una sola terra" che "è prigonia".

³⁵ Bernardo Valli, Claudio Magris. Quei racconti sulle rive del Danubio quando la Storia non era ancora finita, 11 giugno 2012, sez. Cultura, "La Repubblica", reperibile su http://ricerca.repubblica.it/repubblica/2012/06/11/claudio-magris-quei-racconti-sulle-rive-del.html

³⁶ Claudio Magris, *a proposito di "Danubio": Un'ironica, tenace resistenza,* in "L'Asino d'oro", A.V., 9, 1994, pp.183-196.

LE MANIFESTAZIONI DELLE "INTENSITÀ INTIME" TONDELLIANE. OPINIONI DI VIAGGIO ANNI '80

Ellen Patat

ier Vittorio Tondelli, autore del tanto contestato Altri libertini (1980), scriveva: "Quando ero ragazzo, ero un ignorantone, leggevo poco, scrivevo male. Se avessi visto quel paesaggio [Chantilly], avrei solamente ricevuto un'emozione turistica. Oggi, invece, che conosco Camille Corot¹, posso vedere e sentire quel paesaggio, quella città, quel luogo, in un modo diverso"2. L'obiettivo di questo elaborato è cercare di capire cosa "vede" e "sente" Pier Vittorio Tondelli nei suoi resoconti di viaggio attraverso la scoperta e la descrizione dell'Altro. "Scrittore di viaggi e di radici"3, concetti fondamentalmente inseparabili, Tondelli presenta un paesaggio postmoderno in cui la dimensione dell'umano, la cosiddetta fauna, s'impone. Il presente studio si concentra in particolare su una sezione di un'opera di Tondelli di natura riepilogativa, Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta. Il capitolo preso in esame, inserito nell'architettura di questa composita raccolta di scritti che riassumono la produzione giornalistica e letteraria dell'autore, s'intitolata Viaggi.

Lo scrittore di Correggio non è di certo nuovo del genere; di viaggi si parla anche in *Geografie letterarie*, *America* e *Giro in Provincia* nello stesso volume, ma anche nel capitolo *Viaggio* nella primis-

¹ Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), pittore paesaggista e incisore francese, fu pittore di spicco della scuola di Barbizon a metà del XIX secolo. Egli è figura centrale nella pittura di paesaggio; la sua vasta produzione fa riferimento contemporaneamente alla tradizione neoclassica e anticipa le innovazioni dell'Impressionismo (www.jean-baptiste-camille-corot.org).

² Pier Vittorio Tondelli, Un Weekend Postmoderno. Cronache degli Anni Ottanta, Milano, Bompiani, 2001, p. 382.

³ Roberto Galaverni, *Dopo la Poesia. Saggi sui Contemporanei*, Roma, Fazi Editori, 2002, p. 131.

sima opera dell'autore, Altri libertini; e ancora in L'Abbandono4, o nella sua produzione giornalistica, che tanto spazio ha preso della sua carriera, ad esempio, in Viaggio a Grasse⁵. I viaggi tondelliani nostrani e internazionali non sono meri spostamenti geografici bensì sono delle esperienze evolutive ed emozionali. Sono viaggi cognitivi, all'interno di se stessi, in cui l'osservazione così come il confronto con i soggetti antropologici spingono l'osservatore alla riflessione e alla rielaborazione dell'identità. Pispisa evidenzia come questa raccolta, in cui Tondelli "recupera e rielabora il proprio intero codice genetico intellettuale"6, sia "la sua personale interpretazione attraverso la letteratura di uno dei postulati fondamentali della meccanica quantistica, quello secondo il quale l'osservatore, per il solo fatto di esistere e di svolgere la sua propria indagine, influenza il fenomeno osservato"7. Bertoni, inoltre, sottolinea come Tondelli "si muta in puro osservatore: non è protagonista dell'azione, ma permette che l'azione possa svolgersi, o, meglio possa trovare una scena funzionale attraverso un'immagine letteraria precisa"8. È su questa "immagine letteraria precisa" che si focalizza questo intervento, in particolare, sulle manifestazioni di quelle che Tondelli definisce "intensità intime", che diventano strumentali per l'esternazione dell'interiorità e la

⁴ Corrispondenza tra Viaggiatore solitario in Viaggi (in Weekend Postmoderno) – di cui alcune parti fluiscono in frammenti de L'Abbandono - e le scene centrali di Camere separate, "dove però la chiusura è ben diversa: nella cronaca di arriva a descrivere la propria diversità rispetto al turista in gruppo e spensierato, nel romanzo si arriva alla consapevolezza del destino, in quel percorso di conoscenza di se stessi che il viaggio (e la morte) ha innescato fin dall'inizio" (Fabio Pietrangeli, "«Sente che il suo viaggio avrà un destino». Da Viaggiatore solitario a Camere separate" in AA.VV., Pier Vittorio Tondelli o la Scrittura delle "Occasioni Autobiografiche", Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, pp. 197-198).

⁵Viaggio a Grasse, pubblicato su "Panta" a fine gennaio 1990, è il resoconto della mancata intervista, dovuta all'improvvisa morte dell'autore, con lo scrittore statunitense Frederic Prokosch (http://tondelli.comune.correggio.re.it /database/).

⁶ Guglielmo Pispisa, *Tondelli e gli Anni Ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*, Avellino, Edizione Sinestesie, 2013, p. 238.

⁷ Ivi, p. 241.

⁸ Ivi, p. 242.

⁹ Tondelli, op.cit., p. 389

traduzione del Sé. L'identità dell'io osservatore e dell'osservato, ossia l'Altro, sono inevitabilmente in un continuo rapporto dialogico. La "fauna" tondelliana diventa così una delle possibili chiavi di lettura da cui partire per delineare un quadro dettagliato e chiaramente fortemente soggettivo degli anni '80 oltre i confini territoriali italiani e alcune tematiche di uno degli autori decisivi di questi anni. Nella pluralità referenziale tipica della prosa postmoderna, Tondelli si trova ad interrompere la quotidiana linearità per osservare forme di socievolezza transitorie in dinamiche relazionali spesso aggregative. È affrontando l'Altro, nella sua Alterità, anche nelle immediate vicinanze, che s'impara a "vedere" e, di conseguenza a "conoscere".

Il termine *fauna*, descritta da Lombardo in toni negativi poiché nel suo *Grand Tour* letterario, Tondelli "si fa cronista di un incubo storico che vive la sua generazione"¹¹, acquista una forte valenza semantica rimandando al "collettivo, a qualcosa di indeciso, confuso, indeterminato, a una fusione di corpi malati"¹². Presentati in una sequenza piuttosto veloce e fugace di diapositive policromatiche, i membri della *fauna* sono indice del fenomeno della trasversalità identitaria¹³. Oramai, gli scrittori di viaggio, sostiene Levi-Strauss, possono rappresentare solo forme esistenziali infelici tipiche di una realtà falsificante¹⁴.

Per comprendere appieno la sua figura e la sua produzione è necessario soffermarsi su un aspetto fondamentale dell'attività di Tondelli, ossia la sua totale fiducia nelle potenzialità del suo ruolo di intellettuale di modificare la realtà attraverso le descrizioni¹⁵.

¹⁰ Marc Augé, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p.12.

¹¹ Laurent Lombardo, "Il Mondo Colpevole: Ipotesi di un Viaggio nella Notte Postmoderna Tondelliana", in AA.VV., *Pier Vittorio Tondelli o la Scrittura delle "Occasione Autobiografiche*", Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, p. 178.

¹² Ibidem

¹³ Pispisa, *op.cit.*, p. 248.

¹⁴ Luigi Marfè, *Oltre la "Fine dei Viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea.* Firenze, Leo S. Olschki, 2009, pp.17-18.

¹⁵ Pispisa, *op.cit.*, p. 241.

Seppur questo tratto cozzi con il tipico atteggiamento di indifferenza, sfiducia e disillusione tipica del postmodernismo, l'essenza postmoderna tondelliana si nutre del dettaglio, creando un intreccio di referenzialità e intertestualità "nella convinzione che ciò che ci raffigura al meglio e davvero conta è la rappresentazione artistica di noi stessi"¹⁶.

Le cronache di viaggio realizzate da Tondelli negli anni '80, la prima in ordine cronologico avviene nel 1982 mentre l'ultima nel 1989, insomma, dall'inizio alla fine di un decennio, possono essere considerate dei compendi dei trend del tempo, delle mode soprattutto giovanili. Tuttavia, "per quanto veloci i ritratti abbozzati" dice Pispisa, "e per quanto rapace lo sguardo che li cattura, esso [Tondelli] è sempre attento a fornire una ricostruzione d'ambiente puntale e pronta a cogliere gli aspetti antropologici che il dato esteriore lascia intravedere"17. Tondelli, in sostanza, basandosi sulle apparenze prettamente esteriori degli oggetti osservati, cerca di scavare più a fondo per scoprire abitudini, sentimenti ed emozioni nel tentativo escatologico di giungere ad una più profonda conoscenza antropologica; vuole dedurre "cosa il loro modus vivendi ci rivela della società che abitano e di cui costituiscono parte integrante"18. Poiché l'Alterità ha ormai assunto estrema importanza nel processo formativo dell'identità, un individuo non può più essere considerato "un'unità compatta, solida e separata da essa" ma anzi egli è "un'entità in continua trasformazione e movimento, coinvolge anche l'alterità nel suo processo formativo"19. Tondelli, inoltre, s'inserisce nella lunga tradizione antropologica che, come sostiene Augé, ha "collegato la questione dell'alterità (o dell'identità) a quella dello spazio, perché i processi di simbolizzazione attuati dai gruppi sociali dovevano comprendere e dominare

¹⁶ Ivi, p. 240.

¹⁷ Ivi, p. 247.

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Ilaria Stocco, *Luogbi, confini, identità: valori fluidi nell'epoca della 'modernità liquida'*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, 2012-2013, p. 119.

lo spazio per comprendere e organizzare se stessi"20. Nella rappresentazione della fisicità, "mai composta o armonizzata, spesso lacerata e sofferente; evidente, estrema, mezzo di espressione e di conoscenza"21, si riflettono le intime pulsioni, un'*animalità* con una forte componente istintuale che anima l'esperienza del viaggiatore, ormai *turist*a la cui vita "assomiglia a quella di reclusi in una gabbia dorata"22.

La mobilità tondelliana sfrutta tutti i mezzi a disposizione tipici della modernità: Tondelli viaggia in treno "per avere tempo di guardare i compagni di viaggio, leggere, osservare"²³, in aereo "costretto" però "ad uscire veloce [...] sfiorando le sentimentalità estreme degli abbandoni e dei ritrovamenti scansando quei vissuti troppo forti e troppo vicini proprio perché sconosciuti"²⁴, in macchina, in traghetto, in metro. Tutti nonluoghi in cui l'aggregazione è una dimensione potenziale ma non necessaria poiché il viaggiatore può restare "solitario", distaccato, in uno stato che Tondelli definisce "letargo invisibile", paragonando il viaggio autunnale all'idea di perdita di voce e di silenzio, rievocando lo *svanimento* barthiano²⁵.

La Londra di Tondelli è il "topos ormai mitico di qualsiasi gioventù" ²⁶ in cui i contorni dei territori e delle identità diventano talmente labili da formare "combinazioni continuamente fluttuanti e imprevedibili" ²⁷ perché i giovani sono alla ricerca di una chiave di lettura e di una via di scampo. In questa loro ricerca generazionale descritta con dettaglio spesso maniacale, Tondelli rivede la formazione del branco ed è attratto dalle s-pettinature specchio della

²⁰ Marc Augé, Tra i Confini. Città, luoghi, integrazioni, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 46.

²¹ Elena Buia, *Verso casa: viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Alberto Barberi, E-text, 2000, p. 6.

²² Tondelli, *op.cit.*, p. 418.

²³ Ivi, p. 383.

²⁴ Ivi, p. 382-383.

²⁵ Ivi, p. 380.

²⁶ Ivi, p. 386.

²⁷ Ibidem

"fantasmagoria di una città che sembra solo qui, sulle teste di una fauna ardente e irrequieta, raggiungere il top delle eccentricità giovanili"28. La popolazione giovanile londinese è categorizzata e divisa in gruppi omologati "come se fossero del tutto programmati e computerizzati plotoncini seriali in cui non c'è posto per l'identità personale, ma soltanto per l'inquietante immagine collettiva che azzera e annulla qualsiasi presenza individuale"29; ed è così che scrive l'autore "la forma esteriore, l'involucro l'aspetto, cioè, [sono le] uniche possibilità di comunicazione delle proprie intensità intime"30. In questa congerie di umanità Londra diventa una porta verso l'Oriente, da sempre ricercato luogo ideale di fuga dalla cultura e civiltà occidentale. Sembra un Oriente in "formato tascabile a prêt-à-porter"31 lontano dall'essere compreso nella sua essenza. Tondelli, grazie all'uso linguistico falsamente casuale, "smaschera e disconnette le idiosincrasie e i riti del turismo più scontato"32 e con ironia sembra farsi gioco dei visitatori di Soho o degli eventi organizzati sull'affascinante mondo orientale da cui trarre solo mode e tendenze riviste in chiave occidentale. Il testo diventa una vera e propria guida sulle ingerenze del tempo: dall'arte, alla Great Japan Exhibition o all'Heritage of Tibet, al cinema, con la rassegna di Kurosawa, Shinoda, Ichikawa, Oshima o Tibet: A Buddisth Trilogy di Coleman, alla musica, Ryuichi Sakamoto e il suo rock del Sol Levante, al cibo, "tea parties nei sushi bar" a cui la fauna tondelliana partecipa con curiosità.

Mode e look sono al centro della capitale inglese ma diventano marginali a Berlino poiché "è la città stessa che è un enorme mascherone incipriato, come l'ha benissimo descritta Patricia Highsmith nel Ragazzo di Tom Ripley"³³. I giovani berlinesi sembrano costretti ad affermare la loro esistenza nel groviglio umano

²⁸ Ivi, p. 389.

²⁹ Ivi, p. 388.

³⁰ Ivi, p. 389.

³¹ Ivi, p. 391.

³² Marfè, *op.cit.*, p. 3.

³³ Tondelli, op.cit., p. 388.

della città universitaria viva di notte e alle prime ore dell'alba in cui le "emozioni mattutine nella città ancora inghiottita dalla notte e dai vapori della nebbia gelida [che] suggeriscono alla mente una prima verità di questa Berlino: sotto il punk berlinese batte, da sempre, un vecchio, caro saggio cuore freak"34. Celati dal buio notturno, "già alle due del pomeriggio il cielo è buio come la notte"35, e dietro un muro di foschia, limiti immaginari ed emozionali più che fisici, i giovani berlinesi non pensano a come "abbigliarsi, decorarsi o truccarsi"36. La fauna d'arte berlinese assume i connotati di pesantezza della città in una Germania ancora divisa ed emblema della finzione e della duplicità. Berlino diventa termine di confronto, poiché, come scrive Tondelli, "ti mette, spietatamente, e nello stesso istante, di fronte a te stesso e di fronte alla follia degli uomini, della guerra, delle divisioni e degli schieramenti politici"37. Dalla capitale, quasi condannata allo svanimento dalla storia, i confini diventano sempre più labili e la realtà o la sua interpretazione è sempre più effimera e sfuggente, Tondelli porta il lettore a Dresda non prima di avergli fatto fare un bagno purificatore ed epifanico nelle "acque untuose della Sprea" ritrovandosi al suo emergere "magicamente un uomo nuovo"38. Storia, arte, cultura, umanità, artificiale e artificioso si fondono nella capitale della Sassonia che suscita in Tondelli, attento osservatore, due emozioni opposte su cui si basa la visita, ossia "la follia distruttrice dell'uomo, da una parte; il valore della sua arte, dall'altra"39. Nel suo viaggio sentimentale, in richiamo al Viaggio sentimentale di Sterne, l'arte come produzione umana funge da specchio di tendenze e usi. In Germania, si osserva una certa "pesantezza" che può essere sintomatica della presenza claustrofobica dei confini in senso spaziale ma anche temporale. Come

³⁴ Ivi, p. 399.

³⁵ Ivi, p. 400.

³⁶ Ivi, p. 397.

³⁷ Ivi, p. 400.

³⁸ Ibidem

³⁹ Ivi, p. 402.

nota Barachetti, "il disagio interiore si esteriorizza, associando il disgusto per la propria condizione esistenziale a quello per un contesto geografico claustrofobico" poiché, come evidente in *Altri libertini*, anche in questi racconti si assiste all'interrelazione della condizione esistenziale con i luoghi intessuti ed imbevuti della propria esperienza umana e della "trasgressione del proprio corpo" 41.

Dalla freddezza e pesantezza teutonica, la "fauna trend" di Ibiza è "la fauna modaiola e completamente oltre negli abbigliamenti e, soprattutto, nelle abitudini"42. La fauna iberica si traveste nel vortice notturno che assorbe la sua essenza vitale trasformandola in un fantasma⁴³. La paratassi e il conseguente ritmo incalzante nella narrazione tondelliana rispecchia la d'immagine come in una sequenza cinematografica; il lettore si trova davanti a una sorta di forza centripeta che risucchia come in un buco nero l'umanità intera. Tondelli ribadisce il suo ruolo di viaggiatore consapevole annotando i cambiamenti dei fenomeni turistici – atteggiamento ben visibile nel suo resoconto dalla Tunisia – e comunicando al lettore la familiarità con la penisola iberica tanto da evidenziarne, giocando su tutti e quattro i sensi, gli aspetti salienti in cui "i sapidi odori [...] si mischiano a quelli delle diverse razze44; e in cui si ritrova una folla composta di "prostitute, alcolizzati, teppisti, epicurei, transessuali, giocatori d'azzardo"45. Tra i fantasmi e le creature strane che si possono incontrare nella vita notturna spagnola, Tondelli si sofferma su Marianne, la cui descrizione diventa sinonimo della città stessa:

> Rapata a zero, eccezion fatta per una piccola coda di capelli dietro la nuca, tinta di henné verde, truccatissima, con un

⁴⁰ Beatrice Barachetti, "L'utopia dell'altrove in *Altri libertini*", *La Libellula*, Vol.2, No.2 (2010), p. 49.

⁴¹ Ivi, p. 52.

⁴² Tondelli, op.cit., p. 441.

⁴³ Ivi, pp. 406-411.

⁴⁴ Ivi, p. 406.

⁴⁵ Ivi, p. 407.

viso come scolpito a metà, non finito, solo abbozzato. Marianne girava tra i tavoli del bar e dei caffè all'aperto, bestemmiando e maledicendo. Altera, sontuosa nei suoi pastrani nelle sue vesti sovrapposte, [...] Marianne era un po' l'immagine stessa di un'Ibiza che cercava di mescolare il turismo alternativo e freakkettone con quello di massa e consumistico: una Ibiza che risplendeva ancora della sua vecchia fauna, ormai folle, e la sacrificava con cattiva coscienza alle colate di cemento di Playa d'En Boss, edificata come Copacabana⁴⁶

È interessante notare che simbolo di Ibiza sia una ragazza tedesca che viene trasformata in un'entità incompiuta, sfocata. Tondelli nota un cambiamento nelle mode, "Non ci sono più parei o sete indiane, ma soltanto gli ultimissimi costumi da spiaggia degli stilisti amati dai gay di mezzo mondo, come Nikos, Gianni Versace o l'idolo incontrastato Jean-Paul Gaultier"⁴⁷, e nuovamente indica al lettore il prevalere dell'apparenza sulla sostanza. La fauna iberica esprime se stessa vestendosi e spogliandosi, giocando con gli indumenti suscitando divertimento e provocazione.

"Come se questi gran pezzi di femmina e di maschio fossero passati attraverso le fruste borchiate dei torturatori di Sodoma e Gomorra, riportandone non solo indumenti a pezzi (e perlopiù stracciati nei punti più sexy del corpo), ma soprattutto quel sublime aspetto gigolò e marchettaro che rende più eccitante i contatti: la rivincita del vissuto, dell'esperto, del profanato, dell'ingenuità, la spontaneità, le prime armi" 48.

Attraverso queste immagini rubate alla realtà, elaborate artigianalmente, i resoconti di Tondelli s'inseriscono nel gruppo dei "molti resoconti di viaggio novecenteschi che riportano l'avventura dell'identità"⁴⁹. In quanto "inchiesta conoscitiva"⁵⁰, l'opera tondelliana diventa metaforicamente una "search" alla Chatwin, "un viaggio sentimentale alla ricerca di luoghi e presenze letterarie, di paesaggi, di abitazioni, di ultime dimore; un viaggio

⁴⁶ Ivi, p. 412.

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ivi, p. 414.

⁴⁹ Marfè, op.cit., p. 12.

⁵⁰ Ivi, p. 14.

immaginato sui libri e che ai libri, ai romanzi, alla poesia necessariamente riportava"⁵¹. È con quest'animo che l'autore di Correggio si avvicina alla Tunisia in cui nota il fenomeno dell'ormai normalizzazione e democratizzazione della pratica del viaggiare e lo sviluppo dei villaggi turistici, eterotopie per eccellenza⁵². Il turismo "giovanile e povero" lascia spazio nei racconti tondelliani alla figura delle hostess, "i veri angeli custodi del turismo di massa"⁵³, che hanno il compito di controllare e racchiudere "in uno spazio delimitato, come le mura di una fortezza, dai bagagli"⁵⁴ i gruppi di turisti. La fauna sempre più esigente dei turisti diventa dipendente, quasi incapace di badare a se stessa senza l'aiuto del mediatore, ossia le hostess, queste figure di protettore tentacolare adito al multitasking.

Tondelli porta il lettore in un'altra città di confine in anni di presunta tensione, a Budapest, per cui passa "la linea di divisione fra un mondo che si finge libero e un altro che si finge giusto ed equo, fra un mondo che offre la ricchezza e un altro che offre la mancanza di emarginazione"55. Tuttavia, anche qui viene accolto dalla musica, questa volta di Elvis Presley, Roda Stewart e Job Cocker, dalle discoteche, dalla movida. Significativa è la presa di coscienza di Tondelli, che si lascia alle spalle ogni identificazione aprioristica:

Per giorni e notti, girerò la città prigioniero della mia ossessione. Finché, rileggendo gli appunti sul mio taccuino, non mi renderò conto che non ho fatto altro che schizzare impressioni di vita. E che forse il senso della rivoluzione, che come ogni turista non vedo, è proprio lo straripare, nell'esperienza quotidiana, delle ragioni stesse della vita: incontrarsi, amarsi, divertirsi, far compere, viaggiare, pregare, leggere, ascoltare musica⁵⁶.

⁵¹ Tondelli, *op.cit.*, p. 440.

⁵² Michel Foucault, *Spazi e Altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 29.

⁵³ Tondelli, op.cit., p. 417.

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ Ivi, p. 420.

⁵⁶ Ivi, p. 412.

Parte della fauna ungherese è dedita al commercio illecito o in nero; l'autore descrive "donne chiassose che offrono insistentemente una sistemazione nella propria casa, uomini di mezz'età che offrono e propongono di cambiare in nero, altri che mostrano la loro vettura [...] altri ancora che segnalano night-club"57. In linea con quanto finora scritto, i resoconti tondelliani fungono da vere e proprie guide di costume, intessendo la narrazione con suggerimenti turistici – nella lista in questa sezione si ritrovano dei tempi della dolce vita il Maxim Veriété, tiri a segno, pizzerie, locali (quali, ad esempio, il AGM Club, Kek, Studium) o il Petöfi Sándor, centro sociale e megadiscoteca nella centralissima Kossuth Rákóczi⁵⁸. Quest'ultimo, in particolare, è importante perché come nonluogo permette forme di socializzazione temporanea in cui la "giovane" fauna si raduna; "i giovani che ballano" scrive Tondelli "hanno l'abbigliamento e i modi dei loro coetanei londinesi - o padani - di qualche anno fa. Capelli lunghi, nerissimi, con mèches rosa pallido, cinturoni borchiati, pantaloni con sopra una minigonna, canotte scure"59. Nella realtà danubiana si esternano le irrequietezze interiori attraverso il look che, come l'autore nota, richiama il look di intere generazioni anche se con qualche piegatura temporale. La fauna giovanile viene compensata a Budapest da quella anziana, dal popolo dei bagni termali. Su questi corpi la cui fisicità è spesso lasciata ben poco all'immaginazione visto l'abbigliamento, "una specie di perizoma penzoloni e il didietro nature"60, evidente è il passaggio del tempo e delle esperienze. In termini espliciti e realistici, Tondelli evidenzia la diversità: "nessuno assomiglia a nessun altro. Ogni culturista è simile a un altro. Qui accade invece il singolare trionfo dell'individualità corporale, pur nel segno della decadenza e della disgregazione"61. Singolare è l'associazione della caducità fisica all'emergere dell'individualità e il

⁵⁷ Ivi, p. 422.

⁵⁸ Ivi, pp. 423-425.

⁵⁹ Ivi, p. 427.

⁶⁰ Ivi, p. 429.

⁶¹ Ibidem

senso di buonumore che suscita questa vista in Tondelli. Riappare un altro rito di passaggio attraverso l'acqua; questa volta la sua forza è più decisiva poiché la sensazione descritta è quella di morire. Se dalle acque della Sprea si poteva conoscere la saggezza della città, ora qui nelle terme ungheresi si acquista vigore fisico poiché riemergendo dalla sensazione di morire, "ti senti invece stranissimo, completamente asciutto e teso, compatto"⁶².

In questo clima di caducità, viene presentato il resoconto di Amsterdam, in cui l'autore nota "le generazioni cambiano. Anche in una città come Amsterdam, la città giovane per eccellenza, altri giovani sono arrivati" La città olandese è la città dell'ordine delle persone, delle strade, degli edifici e, persino, della commercializzazione e manifestazione del sesso. Il "vostro cronista" così si autodefinisce Tondelli, "si limita ad annotare quella persistenza dei comportamenti delle tribù giovanili e che forse solo ad Amsterdam è possibile ancora osservare in modo così variegato, come se ci si ritrovasse in una voliera o nel mezzo di un bestiario galattico" Dagli Hare Krishna ai piccoli spacciatori – africani e giamaicani – i saltimbanchi, i cantautori, i prestigiatori, i punk, i freak, i figli dei fiori, gli skinhead, i dark, i capellini, i creativi, i rocker; tutti riuniti in gruppi davanti alla penna osservatrice di un giovane scrittore che *vede* e *sente* la realtà che lo circonda.

La conclusione di questa sezione di viaggi viene affidata a *Vienna*, resoconto di un breve viaggio d'autunno in Austria divenuto, a detta dello scrittore, un pellegrinaggio tra tombe e reliquie. Tondelli è alla ricerca dell'umanità scomparsa, della fauna artistica e letteraria che ha lasciato al mondo tracce indelebili dello spirito creativo umano. Si delinea così un percorso all'inverso: non si viaggia, dice Tondelli, per mandare cartoline ma dalle *cartoline*, intese come immagini di paesaggi letterari fornite da grandi autori, si viaggia per risalire alla pratica del viaggiare stessa. È una fauna

188

⁶² Ivi, p. 430.

⁶³ Ivi, p. 438.

⁶⁴ Ivi, p. 404, 435.

⁶⁵ Ibidem

passata quella di questa sezione di personaggi noti che hanno lasciato traccia del loro pensiero, come Wystan Hugh Auden, Ingeborg Bachmann e Uwe Johnson il cui *Un viaggio a Klagenfurt* viene seguito come una vera e propria guida turistica.

Così come cominciato, infine, questo intervento si conclude con le parole dell'autore: "È proprio attraverso il viaggio" dice Pier Vittorio Tondelli, "che ogni generazione costruisce la propria memoria e, a ben guardare, anche la propria leggenda"66. Da un lato, c'è una fauna giovane, fatta di eccentricità, stravaganze, spesso esagerazioni nel suo costante tentativo di esprimere attraverso l'atteggiamento e l'abbigliamento le cosiddette "intensità intime"; sono soggetti coinvolti, spesso invano, nella titanica impresa di scolpire la propria identità, definendola nelle interazioni con l'Altro. Dall'altro lato, c'è il turista moderno, emblema di una fauna omologata frutto del cambiamento della pratica del viaggiare così ben descritta dal seppur giovane autore di Correggio. Non va certo dimenticata, la fauna più matura presentata nella sua nudità in una sorta di ritorno ad una condizione primordiale che però coincide con la decadenza del corpo. Nel suo ruolo di cronista, in continuo dialogo con l'Alterità e la cultura, intesa nel senso più ampio del termine, Tondelli ha il merito di aver lasciato al lettore atemporale un quadro antropologico composito e dinamico degli anni '80.

⁶⁶ Ivi, p.440.

I MUSEI COME NONLUOGHI NE *LE*MUSE A LOS ANGELES DI ALBERTO ARBASINO

Cristiano Bedin

li Stati Uniti d'America suscitano nei viaggiatori del Novecento sentimenti che sono visibilmente opposti e che sono legati ad una forma di esotismo generato non dal primitivismo, bensì dai grattacieli, dall'elettronica e dalla modernità¹. Questa nuova tipologia di esotismo è riscontrabile non solo in testi in cui viene esaltato il progresso scientifico ed ingegneristico presente comunemente nelle città statunitensi - divenute simbolo di una nuova idea di contemporaneità -, ma anche in quelli che guardano agli Stati Uniti con sospetto e con diffidenza, che ne criticano i simboli, gli atteggiamenti e la cultura. In entrambe queste visioni è comunque presente la sensanzione che tra America ed Europa esista un abisso spesso incolmabile. Infatti usando le parole Mario Soldati, scrittore del resoconto di viaggio America primo amore (1945), è possibile sostenere che "da quando Colombo scoprì l'America, un abisso fu al di là del quale gli uomini posso gettarsi e diventare altri, diversi dagli uomini di quella vecchia e unica terra che ha nome Asia, Africa, Europa"2. Resta il fatto che oltrepassare l'oceano ed arrivare negli Stati Uniti implica sempre un viaggio non solo nello spazio, ma anche e soprattutto nel tempo. Per gli scrittori/viaggiatori contemporanei approdare nel Nuovo Mondo implica un balzo in una dimensione futura, accompagnato dalle illusioni, le speranze e le paure che esso può provocare³. Riguardo alle particolarità della ricezione dell'America

¹ Cfr.Tzetan Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, trad. it A. Chitarin, Torino, Einaudi, p. 313.

² Mario Soldati, America primo amore, Torino, Einaudi, 1945, p. 20.

³ Gaia De Pascale, Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 19.

da parte degli intelletuali/viaggiatori italiani Gaia De Pascale nel suo saggio sulla narrativa di viaggio italiana del Novecento riferisce che

il viaggio verso il Nuovo Mondo è stato di volta in volta per gli italiani caratterizzato da motivazioni spesso legate alla situazione storica del paese di partenza [...]. Di qui sorge la difficoltà per molti scrittori di mantenere nella loro descrizioni un certo grado di oggettività e il tentativo, raramente riuscito di superare i pregiudizi ereditari e di descrivere l'America al di là della apparenze. Sembra quasi che un'America al di là delle apparenze non esista, non sia mai esistita per chi la guarda dall'esterno, e che questo paese non sia solo una continua proiezione di utopie e incubi di civiltà insofferenti di se stesse⁴.

Tra i resoconti di viaggio che hanno come tema gli Stati Uniti Le Muse a Los Angeles di Alberto Arbasino appare come una delle testimonianze più interessanti dell'odeporica italiana contemporanea. Infatti il testo si presenta da subito come un Grand Tour americano compiuto al fine di osservare le opere d'arte italiane ed europee emigrate oltreoceano ed esposte nelle gallerie d'arte della California. In questo vagare tra un museo ed un altro in balia di muse migranti e peregrine lo scrittore, come sottolineato da Andrea Mirabile, fa un ampio uso dell'ekphrasis di stampo longoniano⁵. Il resoconto della visita di questi complessi museali, costruiti in modo abbastanza diverso da quello che ci si aspetterebbe in Europa, è in molti punti venato da accenti di aperta polemica. In ogni caso "l'ironia allora andrà intesa in termini retorici, certo

⁴ Ivi, p. 20.

⁵ Roberto Longhi, storico dell'arte italiano che ha influenzato sensibilmente la narrativa arbasiniana, nei suoi saggi fa un ampio uso di un'*ekphrasis* che "consiste nella capacità di proiettare le opere d'arte in una dimensione atemporale, pur sottolineandone instancabilmente la storicità, e anzi collegandola al presente dell'osservatore. Si tratta di un'esperta ermeneutica insieme filologica e filosofica, per cui i medesimi problemi estetici vengono avvicinati in Piero come nelle avvanguardie, nei dettagli dei documenti più polverosi, come nelle specificità di un preciso microcosmo cronotopico, e anzi gli uni illuminano lo studio degli altri; l'ironia è senz'altro l'elemento più rilevante di questa ricetta quasi miracolosa" (Andrea Mirabile , "«Ekphrasis» e ironia ne «Le muse a Los Angeles» di Alberto Arbasino", *Studi Critici*, a. XIII, n. 2 (maggio 2008), p. 315).

non escludendo gli effetti comici che fin dagli esordi, oltre la passione per i viaggi e per la pittura, dominano l'opera dello scrittore lombardo, ma prima di tutto come straniamento, provocazione, cortocircuito tra campo verbale e visuale, spesso all'insegna del paradosso".

Come si può notare dalle considerazioni fatte finora, *Le Muse a Los Angeles* di Arbasino si allontana dalle descrizioni tradizionali degli itinerari percorsi, delle persone incontrate e dei luoghi visitati e si propone di dare, conseguentemente, un giudizio complessivo sugli aspetti culturali e sociali del paese preso in considerazione, per focalizzarsi invece su un unico aspetto di questa cultura, "sviscerandolo fino all'impossibile, mettendone in luce anche i minimi dettagli, usandolo come pretesto per la divagazione di ogni sorta".

Del resto è caratteristica essenziale della narrativa arbasiniana l'uso di una continua e rindondante divagazione che abbraccia una serie quasi infinita di argomenti, che vanno dagli aspetti mondani della cultura di massa fino all'elevata cultura d'élite. Inoltre in queste divagazioni l'uso della citazione ha indiscutilmente un'importanza fondamentale. Risulta, quindi, che nei testi di Arbasino la pagina viene composta da una serie di citazioni che si moltiplicano e si affastellano, creando una sensazione di frammentarietà e di discontinuità. Come le citazioni, anche le divagazioni interrompono il flusso della narrazione, spezzano l'unità narrativa e creano un testo labirintico che il lettore deve districare per poterlo comprendere interamente. È pertanto vero che i libri di Arbasino non sono immediatamente comprensibili, in particolare per coloro che non hanno una conoscenza letteraria, musicale, artistica e mondana simile a quella dell'autore. Come sostiene Maria Luisa Vecchi "l'architettura del libro si frantuma in una serie di quadri separati che riportano oltre che a Palazzeschi e a Petronio e, con notevole sbalzo temporale, al Tristam Shandy di Stern, ma

⁶ Mirabile, op. cit., p. 313.

⁷ De Pascale, op. cit., p. 45.

riportano anche alle tecniche del fumetto, agli schemi degli sketches pubblicitari, ai copioni"8. Inoltre va sottolineata nei testi di Arbasino la presenza proponderante dell'ironia, elaborata ed espressa oltre che attraverso la citazione, secondo un variegato uso dei registri linguistici: infatti "Arbasino spesso non resiste alla tentazione di una abbassamento mimetico, degno del più energico spirito comico. Qui l'ironia si esercita attraverso due canali: la diceria mondana [...] e il *pastiche linguistico*, in cui massiccia risulta la presenza di regionalismi e dialettismi, in particolare di area romanesca, neologismi o prestiti dalle lingue straniere"9.

Tutte le caratteristiche espresse finora sono ben visibile nel reportage di viaggio statunitense dello scrittore lombardo, dove accanto all'uso dell'*ekphrasis* – la descrizione iconografica delle opere d'arte contenuta in testo non necessariamente narrativo – compaiono anche notizie dettagliate delle vicende e dei drammi famigliari dei proprietari delle gallerie in cui le opere sono custodite. Di particolare importanza è la divagazione iniziale riguardante il fondatore del Getty Museum, Paul Getty, e la sua famiglia:

[Paul e Talitha] erano riservati, sempre più discreti, soprattutto dopo l'orrido rapimento del figlio più grande, con la storia dell'orecchio tagliato, e quindi la barbarie del «quartiere Getty» costruito in una periferia calabra abusiva coi denari versati in silenzio dal nonno terribile. [...] In seguito, come nei racconti di Hanry James, Paul divenne un «recluso» nell'antico studio di Dante Gabriele Rosselli, a Cheyne Walk. [...] Tra gli altri figli delle diverse nozze del vecchio, secondo le cronache deprimenti del giornali a colori, uno si sarebbe suicidato e un altro fu diseredato [...], mentre una sorella divenne nuora di Elizabeth Taylor e apparve spiacevolmente fotografata quando si ammalò di Aids¹⁰.

In questo pellegrinaggio tra i musei di San Francisco, Malibu, Pasademe, San Simeon Arbasino concentrandosi sulle opere d'arte provenenti dall'Europa e su coloro che hanno provveduto al loro

194

⁸ Maria Luisa Vecchi, *Arbasino*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 92.

⁹ Mirabile, *op. cit.*, p. 321.

¹⁰ Alberto Arbasino, Le Muse a Los Angeles, Milano, Adelphi, 2000, p. 11-12.

acquisto, intende "raccontare l'America come non era mai stata raccontata, al di là quindi del suo valore di fuga o del suo ruolo di sogno perduto, al di là insomma di quanto già detto e scritto per decenni"¹¹. Per questo motivo "la California non è più, per Arbasino, il luogo delle *highway*, dei surfer e delle interminabili spiagge, ma il paese in cui è piacevole scoprire le muse volate qui, spesso, dall'Europa"¹².

Nel resoconto arbasiniano le opere d'arte, che riflettono l'eredità di un passato e che compongono il bagaglio culturale e la memoria storica, vengono collocate in luoghi che al contrario riflettono la negazione del passato e che, invece, sono cristallizzati in un eterno presente: pertanto il museo prende aspetti che si discostano in maniera sensibile dalla tradizione. Infatti, se si prendono in considerazione le parole che Foucault usa per la descrizione dell'eterotopia del museo, ci si può accorgere immediatamente delle differenze con le gallerie d'arte visitate da Arbasino negli Stati Uniti:

Ci sono le eterotopie del tempo che si accumula all'infinito, come ad esempio i musei, le biblioteche; musei e biblioteche sono eterotopie ove il tempo non smette di accumularsi e di raccogliersi in se stesso [...] l'idea di accumulare tutto, l'idea di costituire un luogo per ogni tempo che sia a sua volta fuori dal tempo, inaccessibile alla sua stessa corruzione, il progetto di organizzare così una sorta di accumulazione perpetua e indefinita del tempo in un luogo che non si sposta, tutto ciò appartiene alla nostra modernità. Il museo e la biblioteca sono eterotopie tipiche della cultura occidentale del XIX secolo¹³.

I musei che appaiono ne *Le Muse a Los Angeles* per molti aspetti sembrano avere una funzione abbastanza diversa. Non sono solo il contentori di opere che provengono da un altro continente e, quindi, fortemente decontestualizzate, piazzate in una realtà arti-

¹¹ De Pascale, op. cit., p. 46

¹² Ibidem

¹³ Michel Foucault, Spazi altri. I luoghi delle eterotopie, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2011, p. 29.

ficale e costruita, ma sono soprattutto luoghi fittizi di divertimento simili alle realtà di parchi tematici come Disneyland:

Tornando appunto dalle spiagge di Malibu e dei Beach Boys (e qui ci sono...), se non era tardi ci si fermava volentieri a fare le polaroid spiritose nel primo Getty Museum, la famosa Villa dei Finti Papiri, epitome allora del kitsch più divertente e ridicolo. [...] Così rieccoci in pose e basette sfrontate e collane e bermudas d'epoca tra quegli ameni marmi e bronzi falso-tardoromani e le aiuole «botanicamente storiche» e i cespogli «storicamente autentici» in un candido peristilio ercolaneo tutto abbagliante di colonnati e criptoportici nuovissimi. Rieccoci come stupendi Poseidoni capelloni e aurighi basettoni dalle lunga ciglia ed Eracli tiburtini in calzoncini bianchi e occhialoni neri e 'polo' stampate a Cadillac e Chevrolet del Trenta comprate dal Saks di Beverly Hills, tutto travertino romano già allora. Come il Getty Center d'oggidì. Con Laocoonti di Camp Snoopy e gladiatori a baffo pendulo da Chinese Theater negli angolini Winckelmann [...] in canottiere acriliche rosse a bordi bianchi, o gialle a lampi blu, con un Superman o un gelato sulla schiena. (E ci si 'polaroidava' di straforo in compagnia del discutissimo 'efebo' bronzeo mediterraneo, forse falso, ma simpatico per la posa ruffiana [...]. E poi dentro la villa si passava rapidamente da Ercolano al Luigi XV. Da un «Satyricon, esterno/giorno» ai salons da «douceur de vivre» fra nèi e cicisbei... Coi nostri bermudas pop a motivi Art Déco [...] fra i Gobelins e le boiseries da Faubourg, da Pompadour, da Ariana Lecouvreur... Ester Williams chez Madame du Deffand... Me Tarzan, you Fragorand... [...] Subito dopo la biglietteria, comunque, apparve presto una «domus transitoria» per i Neandertal dei valori troppo tattili: un salone di sculture classiche di ogni materiale, "da toccare finché volete, purché poi non tocchiate anche le altre" (secondo i cartelli) in quanto serenamente finte14.

A seguito della lettura di questa descrizione della Villa dei Papiri di Malibu è abbastanza immediato creare una relazione tra essa e il discorso che Marc Augé elabora riguardo alla realtà da lui incontrata nel parco di divertimento di Eurodisneyland. Nel suo saggio Un etnologo a Disneyland, contenuto nel volume Disneyland e altri non luoghi, l'antropologo francese arriva alla conclusione che "noi viviamo in un'epoca che mette in scena la storia, che ne fa

¹⁴ Arbasino, op. cit., pp. 23-25.

uno spettacolo e, in questo senso, derealizza la realtà"15. In questi luoghi dove la storia viene riproposta, rielaborata e ricostruita a scopi turistici "noi facciamo l'esperienza di una pura libertà, senza oggetto, senza ragione, senza posta in gioco. Non vi ritroviamo né l'America né la nostra infanzia, ma la gratuità assoluta di un gioco d'immagini in cui ciascuno di coloro che ci sono accanto ma che non rivedremo mai più può mettere quel che vuole"16. Questo discorso che si riferisce a Disneyland può essere facilmente trasferibile ai musei della California – e, per alcuni aspetti, a molti musei statunitensi – in cui la storicità dell'opera d'arte viene annientata perché inserita in un ambiente completamente destoricizzato. Il museo americano è un punto di incontro, dove si formano automaticamente "le interminabili file turistiche ovunque si esponga un Van Gogh o un Rembrant veramente 'milionario"17, dove l'importanza è data soprattutto alla vendibilità delle opere l'arte e fattori come quelli identitari e storici vengo completamente annientati: esso diventa, quindi, solamente un luogo espositivo simile a un centro commerciale e un parco di divertimento.

Nel definire la distinzione – per altro abbastanza *sfuggente* – tra luogo e nonluogo va sottolineato che, secondo l'analisi di Augé, il fattore identintario, relazionale e storico ha un'importanza fondamentale: per questo motivo uno spazio che si possa definire *nonluogo* non presenta nessuno di questi fattori¹⁸. Inoltre, prosegue Augé,

con "nonluoghi" stiamo indicando due realtà complementari ma distinte. Questi spazi costituiti in rapporto a certi fini [...] e il rapporto che gli individui intrattengono con questi spazi. Se in larga parte e quanto meno ufficialemente i due rapporti si sovrappongono (gli individui viaggiano, comprano, si riposano), essi però non si confrontano, poiché i non luoghi mediatizzano

¹⁵ Marc Augé, *Disneyland a altri nonluoghi*, tr. A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 24.

¹⁶ Ivi, p. 25.

¹⁷ Arbasino, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ Marc Augé, Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità, tr. D. Rolland, Milano, Elèutheria, 2009, p. 77.

tutto un insieme di rapporti con sé e con gli altri che derivano dai loro fini solo indirettamente: [...]. I non luoghi creano una contrattualità solitaria¹⁹.

Il carattere di nonluogo dei musei californiani viene sottolineato da Arbasino fin dalle prime pagine de *Le Muse a Los Angeles* in particolare nel momento in cui descrive le caratteristiche del complesso museale e galleristico del Getty Center. Questo, che viene definito come un "mausoleo dell'esborso culturale monumental-democratico paragonabile al Rockefeller Center"²⁰, è un luogo che attira un gran numero di turisti: "con la certezza pubblicistica che ogni capricciosa e costosa *folly* alla Ludwig II o alla Walt Disney [...] tutto sommato finirebbe per attrarre snob e masse e snob di massa"²¹. Il Getty, come buona parte dei musei americani, è un luogo preso d'assalto dai visitatori, tanto che "la fila per l'accesso del Getty è lunga come l'Immigrazione negli aeroporti"²². Esso rappresenta in pieno la logica utilitarista e consumistica della società americana, descritta da Arbasino con accenti di bruciante ironia.

... hai, wow, gulp: ironiche rimembranze o commoventi «come eravamo slurp» tra Beuax-arts e Mies van der Rohe e i mausolei al Vitnam e all'Aids e gli artisti spray politicamente corretti e le pari opportunità politicamente museali fra artisti e videoartisti ebrei e musulmani e lesbiche e talebani e detenuti e pentiti e pensionati e pensionati e tossicodipendenti, con una pari creatitività categoriale e collettiva per junior e senior citizens e casalinghe e non vedenti né udenti e portatori di sventure... E finalmente «Benvenuti a Topolinea» dell'ambitissima committenza Disney, i veri Medici e Gonzaga ed Este della nostra età? [...] Valori che passano immediatamente all'incasso, riflettendosi direttamente sui musei e sui prezzi. Come gli home videos dei premiati performers che si fanno la doccia o la barba nell'angolo cottura. [...] Ma come si aggravano, intanto le prestazioni richieste al buon visitatore tenuto a spendere patrimoni in spostamenti e soggiorni per finire in discariche: comitati scientifici e schede curatoriali

¹⁹ Ivi, pp. 87-88.

²⁰ Arbasino, op. cit., p. 32.

²¹ Ibidem

²² Ivi, p. 43.

trascendentali con la Metafisica dell'Arte e l'Adorazione dell'Inconscio Mistico e la Meloncania Inscenata e il Rimprovero dell'Abissalità anche per le file di chiodi e i video di bidet²³.

Quindi si può sostenere che il Getty è paragonato dallo scrittore lombardo, con l'ausilio del suo snobismo *schifiltoso*²⁴, a quelli che nell'analisi di Augé sono riconosciuti come nonluoghi:

Infatti in questo nuovo Getty l'afflusso del pubblico risulta inaspettatamente abbondantissimo (forse per colpa dei media, e contrariamente a qualunque indagine preliminare), come nei «parchi a tema» con l'Old Wild West o il Castello della Bella Addormentata o l'Isola dei Pirati con benda sull'occhio e i delfini ammaestrati o i coccodrilli automatici. [...] come per la casa del Delitto di Hitchcock, la gamba di legno del nostromo, la Suite Windsor all'Eldorado-Carlton reso 'esclusivo' da un popolare 'sitcom'²⁵.

Questo complesso museale, quindi, "somiglia a tutti gli impianti analoghi; una cremagliera come a Capri e a St. Moritz, con un trenino che sale mentre l'altro scende". Il flusso delle persone passa attraverso transenne labirintiche "come negli aeroporti d'ingresso negli Stati Uniti"²⁶. Il museo, quindi, assume le sembianze di quei luoghi di passaggio che non integrano in sé l'antico, eletto a *luogo della memoria*²⁷, ma lo circoscrivono in uno spazio specifico e ben delimitato. Per questo motivo nelle gallerie d'arte come il Getty Center sono valorizzati tutti quei luoghi di accoglienza e di intrattenimento che si possono trovare nei grandi magazzini, negli aeroporti o nelle stazioni ferroviarie.

Quassù, sotto torrioni e torrette in travertino, con passaggi sopraelevati a ponte, come alla Rinascente, e belvederi di travertino e vetro e metallo sull'autostrada, vige nel Restaurant tutto un minimalismo di serietà asettica e chirurgica, o radiologica. Il piatto

²³ Ivi, p. 45-46.

²⁴ Mirabile, *op. cit.*, p. 318.

²⁵ Ivi, p. 51.

²⁶ Ivi, p. 52.

²⁷ Augé, Nonluoghi, cit., p. 77.

forte sembra una specie di marale tipo silkscreen fra mixed-media e large-scale sulle tematiche del Gusto, di una persosa artista che si chiama Alexis Smit [...]... E l'allestimento o installazione inaugurale celebra le varie ideazioni e progettazioni di questo murale medesimo: [...] E si mangia fra i preliminari e i prototipi, con un servizio e un cibo che fanno ricordare con perversa tenerezza il Grand Hotel riaperto a Berlino-est negli ultimi anni della DDR. Con un arredo evidentemente prodotto dai giapponesi in baseai vecchi film dell'Ufa tipo «telefoni bianchi» con Zarah Leander e Marika Rökk. Mentre il personale, perfetto come dal dentista, appariva addestrato probabilmente da teleschermi con programmi sui cibi e le posate e i gesti dell'altro ieri non più tramandati per esperienze dirette ma [...] appresi nuovi in video come gli accorgimenti specializzati per le malatie inedite²⁸.

I locali di ristoriazione, come i negozi di souvenir, sono luoghi centrali del turismo di massa contemporaneo. L'avventore del museo, spesso ignaro di quello che sta osservando frequenta lo spazio espositivo soprattutto perché ormai sembra un obbligo da portare a termine e ricerca in esso la riproduzione del reale. Nel caso del resoconto arbasiniano, questa tendenza alla riproduzione si estremizza; infatti, le imitazioni nei ristoranti dei centri espositivi diventano perfino alimento: il turista, in questo modo, si nutre della ripoduzione di un'opera d'arte, la assorbe e la ingloba in sé.

L'effetto che danno questi luoghi è certamente quello di artificialità, poiché tutto sembra nascere su influenza dei massamedia: come nei nonluoghi il turista che si aggira per i musei californiani "sperimenta simultaneamente il presente perpetuo e l'incontro con se stesso. Incontro, identificazione, immagine"²⁹. L'immagine in questo contesto ha un'importanza fondamentale: essa viene usata per creare uno spettacolo, per attirare l'attenzione del visitatore. Come sostiene Augé:

²⁸ Arbasino, op. cit., pp. 159-160.

²⁹ Augé, Nonluoghi, cit., p. 94.

[La surmodernità] fa dell'antico (della storia) uno spettacolo specifico, proprio come fa con tutti gli esotismi e tutti i particolarismi locali. La storia e l'esotismo svolgono lo stesso ruolo delle "citazioni" nel testo scritto, ruolo espresso a meraviglia nei depliant delle agenzie di viaggio. Nei nonluoghi della surmodernità vi è sempre un posto specifico [...] per le curiosità presentate come tali [...]. Ma essi non operano alcuna sintesi, non integrano nulla, autorizzano solo, per il tempo di un percorso, la coesistenza di individualità distinte, simili e indifferenti le une dalle altre³⁰.

Va quindi sottolineato che come nei nonluoghi l'antico assume la funzione di una citazione, nel resoconto di Arbasino l'uso dell'ekphrasis ha una funzione molto simile. Le descrizioni delle opere d'arte, infatti, non vengono totalmente amalgamate nel racconto, esse appaiono come quadri spesso indipendenti posti a rendere ancor più abissale la frattura tra il (non)luogo espositivo e il materiale esposto. Quella presente in Arbasino è una forma di ekphrasis postmoderna: le descrizioni delle opere vengono inserite nel racconto con l'uso di una cultura enciclopedica che spazia dalle conoscenza dell'arte antica alle notizie dei rotocalchi scandalistici. Non è solo, quindi, un resoconto della realtà museale californiana, ma anche una rievocazione di spettacoli teatrali, mostre e musei esposta in maniera diatopica e diacronica, che instaura parallelismi con l'Europa e trova il modo di analizzare le modalità di ricezione dell'arte da parte della critica e del pubblico³¹. Come sostiene Roberto Andreatti, nel libro di Arbasino "si è felicemente risucchiati in un gigantesco mosaico ecfrastico, una appasionata anabasi culturale di fine Novecento attraverso i musei della California che ospitano le grandi collezioni dell'arte classica ed europea"32.

In questo contesto si deve notare come la principale peculiarità de *Le Muse a Los Angeles* sia in primo luogo visibile nella stretta relazione tra gli Stati Uniti e l'Europa, sottolineata dall'autore in

³⁰ Ivi, p. 98.

³¹ Roberto Andreaotti, "Le muse a Los Angeles'. Un viaggio come un romanzo tardoantico", in Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 239.

³² Ivi, p. 238.

più punti, e nella riflessione sulle diverse scelte riguardanti la promozione e la conservazione dei beni culturali. Riguardo a quest'ultimo aspetto Arbasino è sensibilmente infastidito dalla frenesia e dall'*iperattivismo* degli addetti che si occupano degli allestimenti dei centri espositivi e delle mostre temporanee, che finiscono per privare il fruitore del tempo necessario a gustare le opere d'arte esposte:

Ma in questi musei tipo Getty il flâneur deve poi lavorare più di un metalmeccanico d'altri tempi, se vuol tenere dietro alle Iniziative, ai Coinvolgimenti, agli Eventi. Altro che divertirsi, qui si sgobba.

Conferenze su «Communicating Cultura» e «Managing Digital Continuity», programmi per bambini, congressi per insegnanti, festival all'aperto per tuta la famiglia, weekend in inglese e in spagnolo. E oltre ai molti progetti per le diverse comunità, infiniti incontri e adunanze sui problemi della Conservazione e dell'Interpretazione: mortalità e immortalit nell'eredità culturale dei secoli passati, e del nostro; con tutte le varie mutazioni delle credenze nelle pratiche e nelle soluzioni, in situazioni transitorie o ibride... Riti e miti e fantasmi e maniere fra centri e periferie secondo i vari punti cardinali e spirituali... Costruzione di significati storici e contemporanei nelle Humanities fra partecipazioni e comparazioni di citizenship e partnership e combinazioni di interships assortiti secondo gli sviluppi e i problemi demografici e tecnologici... Non solo Arte.

E il Museo riflette molto sulla propria storia, intanto, e anche sulla storia delle villa dei Papiri che gli fece da mamma, mentre il Ristorante continua a meditare e ponderare sui significati multipli e le associazioni eclettiche del Gusto. Con i camerieri compunti e ieratici che fra i collages parietali decostruttivi recitano elenchi di piattini e vini da fast food come se fossero indicazioni bibliografiche, e portano le insalate con nomi di Sinfonie come se servissero il Santissimo³³.

Elemento negativo che Arbasino riscontra nei musei statunitensi è l'ignoranza dimostrata dai turisti italiani che approdano oltreoceano per vedere opere che nel proprio paese non andrebbero mai a vedere. Arbasina traccia una serie di ritratti di italiani, descritti attraverso un uso gaddiano

³³ Arbasino, *op. cit.*, pp. 154-165.

del dialetto romanesco che va a cozzare con i nomi colti di opere d'arte contemporanea.

O quegli 'allestimenti' più familiari, con «du' banchettini tanto carucci de cornetti e sfizietti: a' Cafeteria, er Bukscioppe». Col sor Coso e a' sora Cecia in maglietta che vociano per ore e ore di orari corti e malattie lunghissime. Mentre Patrizia sta a strillà coi passeggini dei pupi inferociti, le bambinacce dimenano il culone saltellando in attesa del Bruto dei Fondi-Oro, Christian urla al neonato «mavaffanculo anvedi er cagnolino de Mondrian che te fa bau bau e puro er micio de malevic te fa miao miao, e mo' te mollo puro 'na botta sulla capoccia si nun la smetti de fà 'o stronzo»;³⁴

Questi musei, che assomigliano sempre più a centri commerciali o parchi di divertimenti, sono costruiti riproducendo e riciclando l'antico, accolgono copie e riproduzioni, offrono al turista più grossolano cibi a tema artistico e propinano mostre di ogni genere e qualità. Anch'essi, come i nonluoghi, sono prodotti di una surmodernità che ha perso la sua relazione diretta con il proprio passato: in essi il passato viene usato come mezzo di attrazione turistica, come espediente per l'affluenza di massa in centri culturali votati più al business che alla promozione artistica. Arbasino ne Le Muse a Los Angeles analizza e critica queste nuove tendenze atte a commercializzare l'arte: tale processo svaluta l'opera d'arte e la porta ad uno stato di prodotto commerciale svuotandola di ogni significato artistico e storico e declassandola ad una semplice fonte di guadagno. Pertanto l'uso dell'ekphrasis e della rievocazione di eventi artistici, che in Europa hanno segnato il Novecento in un certo senso, sembrano l'antidoto a questa tendenza. Attraverso l'enumerazione delle opere e la descrizione delle loro particolarità l'autore vuole riportare queste opere commercializgate al loro antico stato di testimonianza storica, raccontandone le vicende di acquisizioni, furti, cessazioni quasi fossero "personaggi romanzeschi"35. Lo scrittore lombardo riesce in questo modo a

³⁴ Ivi, p. 48.

³⁵ Mirabile, op. cit., p. 317.

rianimare nel lettore la curiosità nei confronti di queste collezioni di grandissimo valore, ma esposte come se fossero soltanto merce. Infatti, come sostiene Roberto Andreatti

Arbasino è sempre pronto a coniare un inedito "collegamento" [...] e a far esclamare: ma che curiositas! Ma che ambizione pliniana, che pindarico volare, dalla vernice tono su tono scelta per l'allestimento alle teogonie alle mani [...] attraverso cui quei capolavori appesi e catalogati trasitarono: casate d'Europa, collezionisti d'oltreoceano, azzimati connaisseurs, grandi capitali... E l'enciclopedia arbasiniana – si sa – è così capillare che al contatto con la lettura gli effetti di reale stingono sùbito in mitografia³⁶.

In questa vacanza californiana, fatte di le passeggiate tra un museo e un altro e descritte attraverso l'abbondante uso della descrizione, della citazione, dell'allusione, della trasposizione e rielaborazione letteraria, è abbastanza normale sentire un senso di claustrofobia, a cui è impossibile sottrarsi³⁷. In questo contesto spiccano le previsioni di un possibile terremoto che distruggerà quel tesoro artistico per alimentare la produzione hollywoodiana: "Ma se poi arriva il Big One, sarà un 'Event' multimediale e interattivo come la celeberrima eruzione del Vesuvio sopra la vera Villa dei Papiri e i suoi tesori? Doppio Bingo per la vicina Holliwood?"38. E ad infastidire Arbasino è proprio la tendenza alla multimedialità dell'arte, diventata evento passeggero ed evanescente, legato al momento, alla contemporaneità, alle televione e alla pubblicità: egli sferza con il suo ironico snobismo le esposizioni stanutitensi – e non solo – dove vengono esposti prodotti assolutamente in linea con le icone e i simboli del consumismo e del capitalismo:

Altro che Partenoni espositivi, quindi, per un genius loci del Greenwich Village o della Bay Area. Nelle salette dell'arte locale, tutto il gran melting pot dei narcisismi e delle differenze [...] offre qui, come a Los Angeles e altrove e ovunque, il solito dili-

³⁶ Andreatti, *op.cit.*, p. 239-240.

³⁷ Mirabile, *op. cit.*, p. 325.

³⁸ Arbasino, op. cit., p. 33.

gente campionario omogeneizzato delle trasgressioni canoniche e delle provocazioni clonate standard come i graffiti sui treni locali in tutta la provincia italiana. Fra gli iperealismi del disagio dell'obbligo e la televisione e la pubblicitè e i pupazzi e i Manga e i Menga e i detriti e i rifiuti e le insegne dei fast food e gli articoli da super market, i sopra mmobili infantili, i diari scolastici, i libri verniciati e inleggibili. Mai invece una provocazione dissacrante contro i videoartisti velleitari, i cantanti e gli 'album' beniamini del pubblico, le gonne e mutande di massa esaltate della cronache impegnate fuori del coro ma dentro tutti i media, le 'top' del prêt-à-porter 'mitico' perché alla *portata di tutti*. Mai uno spray da ferrovia sopra un modellino da défilé trasgressivo. Mai un'irriverenza per le icone 'cult' delle piccole fans³⁹.

In conclusione l'intento di Arbasino è di mostrare che nell'epoca della postmodernità il museo da luoghi della memoria si stanno trasformando in luoghi del consumo di massa, simili a centri commenciali, aeroporti, stazioni o parchi di divertimento. Quindi, il resoconto americano di Arbasino diventa un repertorio di luoghi che vengono costruiti per appagare il bisogno seriale della massmediaticità in un mondo globale "segnato dalla patologia del consomo che trasforma i viaggiatori in turisti, i visitatori di musei in acquirenti di patacche e souvenirs sostitutivi dell'autentico"40.

Eppure *Le Muse a Los Angeles* si conclude con una nota positiva: arrivato alla fine del suo viaggio lo scrittore lombardo, dopo aver proposto una lunga serie di descrizione ecfrastiche e di curiosità mitologiche, di critiche impietose e di tiepidi apprezzamenti, cambia *registo* ricordando "due collezioni note per la loro austerità, indicata come punto di riferimento"⁴¹:

Forse – dopo tutto – il miglior museo nuovo rimane ancora il Kimbell di Luois Kahn a Forth Worth, coi suoi muretti sobri e le sue voltine 'alluminate' [...] sui bellissimi Caravaggio e Cavallino e Domanichino e Chardin, eccetera. E poca gente, poco'casino' davanti alle opere. Fra i «conservatori illuminati», resta esemplare

³⁹ Ivi, pp. 256-257.

⁴⁰ Niva Lorenzetti, "Tecniche di 'divagazione e di 'erranza' nella narrativa contemporanea", Studi novecenteschi, vol. 32, no. 70(2005), p. 116.

⁴¹ Mirabile, op. cit., p. 326.

l'incantevole *ne varietur* della Frick Collection a New York, senza bambini né cibi né bibite né iniziative tra i visitatori e i dipinti. E piccole mostre naturalmente "molto appartate" e "molto mirate"⁴².

Questa sembra essere presentata, nelle ultime battute del resoconto californiano, come una magra consolazione che comunque deve essere presa in considerazione e che punta in qualche modo alla rivalutazione di un sistema museale che ormai non considera più l'opera d'arte come un prodotto della memoria storica, ma solamente come un anonimo oggetto commerciabile e una vile fonte di guadagno.

⁴² Arbasino, op. cit., p. 264.

ERMINIA DELL'ORO: CONFINI E DIASPORE NELL'EPOCA DELLA GLOBALIZZAZIONE

Raffaella Marchese

uali sono le tendenze della letteratura italiana contemporanea? E qual è il ruolo della letteratura odierna? Se nell'era della globalizzazione non esistono più confini, se il fantasy e il giallo rappresentano la tipicità del romanzo contemporaneo e le narrazioni virtuose prediligono l'attenzione al linguaggio piuttosto che al contenuto, se il romanzo crossover si è fortemente radicato anche nel mercato italiano oltre che mondiale, gli scritti di Erminia Dell'Oro si inseriscono invece nel filone della letteratura di testimonianza o postcoloniale, "una 'letteratura minore' sia rispetto a quella canonica italiana che alla letteratura postcoloniale emergente" in lingua inglese. E così nell'epoca della globalizzazione, della caduta dei muri e delle demarcazioni geografiche e politiche, gli scritti della Dell'Oro parlano di confini che ci sono stati e ancora ci sono, di viaggi della speranza e non di itinerari turistici, dell'incontro-scontro fra culture, della storia passata che ancora si ripercuote su quella presente. Il suo Paese d'origine, l'Eritrea, è quasi sempre al centro di una narrazione che spesso ha le caratteristiche del documento storico oltre che letterario, diventando un memento significativo delle ombre della dominazione italiana nel periodo coloniale.

Erminia Dell'Oro nasce nel 1938 da Luigi Dell'Oro e Gioconda Vespa ad Asmara, la colonia primigenia dove il nonno paterno Carlo, giunto da Lecco, si era stabilito nel 1896. Il nonno era, nelle parole di Erminia, "un ragazzo inquieto e avventuroso,

¹ Sandra Ponzanesi, *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'Impero e letteratura meticcia.* In *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura dell'immigrazione all'incontro con l'altro*, Quaderni del '900, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Anno IV, 2004, p. 29.

che aveva la passione degli atlanti geografici"2. Quando decise di partire per l'Africa "era diretto in Congo (ora Zaire), ma la sua nave si fermò per più di un mese nel porto di Massaua, in Eritrea, nell'Africa Orientale. Carlo decise di non proseguire il viaggio e di stabilirsi in quel paese, che era diventato una colonia italiana. [...] A Massaua il clima era molto caldo, e Carlo preferì salire sull'altopiano, dove c'era, a quasi duemilacinquecento metri di altezza, un paese che poi divenne la splendida città di Asmara"3. Erminia rimase in Eritrea fino all'età di vent'anni, "in un piccolo mondo in cui convivevano persone di paesi e religioni diverse: eritrei, italiani, arabi, indiani, greci, armeni"4, per poi cercare le sue radici in Italia. Qui inizialmente collabora con il quotidiano Il Tempo, poi dal 1975 al 1990 dirige la libreria Einaudi e successivamente, sempre per Einaudi, svolge la professione di lettrice di testi stranieri. Nel frattempo diventa scrittrice, dapprima con romanzi per adulti, infine, dal '93 dedicandosi ai racconti per l'infanzia. All'Eritrea resterà sempre legata compiendo frequenti viaggi per ritrovare parenti e amici. Una vita vissuta tra due mondi, come la stessa scrittrice afferma nell'introduzione al libro Dall'altra parte del mare, due mondi divisi da numerose miglia di distanza, ma accomunati da una lunga storia di colonialismo.

Nei suoi vent'anni di permanenza in Africa ha vissuto momenti significativi della storia di questo piccolo stato affacciato sul Mar Rosso e per questo motivo da sempre conteso da popoli stranieri quali gli Arabi, i Turchi, gli Egiziani, gli Italiani, gli Inglesi, gli Etiopi. La sua storia si legò indissolubilmente a quella italiana quando con l'apertura del canale di Suez nel 1869, che collegò direttamente il Mar Rosso al traffico del Mediterraneo senza più l'obbligo di circumnavigare l'Africa, l'Italia si rese conto che si trattava di un territorio strategico e nel 1882 acquistò la Baia di Assab dalla compagnia marittima Rubattino di Genova. Nel 1890

² Erminia Dell'Oro, *Dall'altra parte del mare*, Milano, Il Battello a Vapore, Edizioni Piemme, 2013, 3%.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

l'Eritrea ne divenne la prima colonia e l'Italia, nazione nata pochi anni prima dal Risorgimento, si affacciò a livello internazionale con una incerta politica coloniale, cercando di seguire l'esempio di altre nazioni europee che stavano attuando una politica di espansione coloniale alla conquista dell'Africa e dell'Asia.

Ermina Dell'Oro, rimasta ad Asmara fino all'età di vent'anni, ha visto da vicino il razzismo, i metodi brutali del colonialismo, prima quello italiano, poi a partire dal 1941 quello inglese. È cresciuta in un'Eritrea divisa fra bianchi e neri, dove il centro di Asmara, il campo cintato, era vietato al passaggio dei neri, dove i bianchi imparavano lingue straniere come l'arabo e l'inglese, ma non il tigrino parlato dalla popolazione locale e quindi ritenuto inutile. Ha vissuto tra feste danzanti, tornei di tennis, partite di caccia, corse dei cavalli, passeggiate nelle vie del centro con abiti all'ultima moda. Ha frequentato la scuola italiana preclusa ai bambini eritrei. Ha abitato in una bella villa contornata da domestici neri. Ha visto bimbi meticci rifiutati non solo dalla società italiana ma anche da quella eritrea perché considerati frutto del peccato dai primi e segno di resa all'invasore dagli altri. Eppure Erminia non ha voluto essere accondiscendente, ma testimone di tutto ciò che i colonizzatori italiani hanno attuato ai danni del popolo eritreo o taciuto per lungo tempo. E così ha raccontato l'annessione forzata dell'Eritrea all'Etiopia da parte dell'Imperatore Haile Sellasiè negli anni '50, ed è stata testimone del trentennale conflitto Eritrea-Etiopia con i suoi numerosi reportage.

La sua non è una letteratura dell'immigrazione, Erminia Dell'Oro infatti non è una migrant writer, ma una scrittrice italiana nata in Eritrea che, pur essendosi trovata dalla parte dei colonizzatori privilegiati, ha scelto di mettersi dalla parte dei colonizzati, un caso pressoché unico nella letteratura postcoloniale se si eccettuano quelli della scrittrice sudafricana Nadine Gordimer, della libica Luciana Capretti e pochi altri. La sua letteratura di testimonianza è sempre stata gradita al popolo eritreo. Dell'Oro non ha avuto libri messi al bando, non ha vissuto l'esperienza del carcere,

non è stata esiliata dal Paese in cui è nata come è accaduto a tanti scrittori postcoloniali come i nigeriani Wole Sovinka e Chinua Achebe, il keniota Ngugi wa Thiong'o, il somalo Nurrudin Farah e molti altri. Al contrario Erminia Dell'Oro non ha subito censura e i suoi scritti sono molto apprezzati in Eritrea anche quando trattano dell'attuale diaspora di questo popolo verso il Paese dei vecchi padroni coloniali. Asmara addio, L'abbandono. Una storia eritrea, Il fiore di Merara, appartengono alla sua prima produzione che propone un diverso punto di vista sulla storia coloniale dell'Eritrea rispetto a quello tradizionale basato sul mito degli Italiani brava gente, ossia considerati più morbidi e tolleranti degli altri conquistatori con cui l'Italia ha voluto competere nello scramble for Africa. La sua produzione letteraria è volta a recuperare dall'oblio un passato coloniale spesso rinnegato e nello stesso tempo a dare voce a chi proviene da quel piccolo e lontano Paese che l'Italia ha prima invaso e sottomesso e successivamente dimenticato. Anche quando scrive racconti per l'infanzia Dell'Oro predilige l'ambientazione africana, la terra rossa dell'altopiano a 2.400 metri di altitudine e i cieli tersi di Asmara, e disegna uno scenario in cui l'essere umano è costretto a un lungo viaggio prima di trovare la serenità. Sia che si tratti del viaggio del nonno da Lecco all'Eritrea, o del suo stesso viaggio compiuto all'età di vent'anni esattamente al contrario di quello del nonno e cioè dall'Eritrea all'Italia, o del viaggio degli Ebrei, tra cui la madre stessa che cercò riparo dalle persecuzioni nel Corno d'Africa, o ancora degli Eritrei di oggi, che attraverso i viaggi della speranza scappano dal loro Paese costantemente in tensione con l'Etiopia in quella che la scrittrice definisce una guerra sospesa, quello del viaggio è un tema che accomuna tutti gli scritti di Erminia Dell'Oro. Lo ritroviamo in Asmara addio, il romanzo d'esordio pubblicato da Studio Tesi nel 1988, ristampato da Mondadori nel 1993 e da Baldini & Castoldi nel 1997, in L'abbandono. Una storia eritrea, ne Il fiore di Merara, in Vedere ogni notte le stelle, ma anche negli scritti per l'infanzia come La gola del diavolo, La principessa sul cammello, La pianta magica, Dall'altra parte del mare.

Alla narrativa per l'infanzia Dell'Oro si è accostata quasi per caso nel 1993 con il libro *Matteo e i dinosauri*⁵, scritto dopo aver accompagnato il nipotino in visita al museo di Storia naturale di Milano, e successivamente ha continuato a dedicarsi con impegno a questo genere. Tra essi vi è un racconto, intitolato *Dall'altra parte del mare*, che, pubblicato nel 2005, è già considerato un classico dell'intercultura e ha ottenuto numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali come il Premio "Ceppo ragazzi" 2012 e "The White Ravens" 2006 essendo stato selezionato dalla Jugend Bibliothek di Monaco di Baviera e essendo stato inserito nella lista fra i quindici libri più belli editi in Italia nel 2005. È stato inoltre finalista al Premio "Diomedea. Letterature per ragazzi" 2006, al Premio "Biblioteche Romane" 2006, al Premio "Stefano Gay Tachè - L'amico dei bambini", al Premio "Giovanni Arpino" 2007.

Il testo fu scritto nel 2003, vedendo alla televisione le immagini dei barconi carichi di Eritrei sbarcare sulle coste della Sicilia. E purtroppo a distanza di dodici anni queste immagini dell'esodo eritreo sono ancora attuali e potenti, ma come dice Nadine Gordimer, che come Erminia Dell'Oro ha testimoniato le vicende della terra in cui è vissuta e in cui i suoi avi hanno dominato, "l'immagine scompare dallo schermo; per farla tornare ci vuole un apparecchio, una pila, una batteria, un allacciamento alla corrente elettrica. La parola scritta, semplicemente, ce l'hai in tasca. Il libro che tieni in mano lo puoi leggere sull'autobus, a letto, mentre sei in coda, in cima a una montagna, sulla riva di un fiume, in mezzo al traffico"6. Ed Erminia ha nuovamente affidato alla scrittura un compito sociale. Scrivere per testimoniare, non più come ha fatto in passato le divisioni sociali, le leggi razziali o l'uso dei gas nelle guerre di conquista, ma l'attuale diaspora del popolo eritreo. I destinatari del suo racconto sono ancora una volta gli Italiani, non solo perché non dimentichino il loro passato, ma anche perché

⁵ Erminia Dell'Oro, *Matteo e i dinosauri*, Milano, Einaudi ragazzi, 1993.

⁶ Nadine Gordimer, *Tempi da raccontare scrivere e vivere*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 239.

possano comprendere i motivi dei viaggi della speranza dei tanti Eritrei che giungono in Italia per cercare la pace e la libertà "dall'altra parte del mare". In un mondo che pare sempre più globalizzato Erminia fa notare che le guerre ancora esistono in alcune parti del mondo e che ancora esistono i confini. "Penso alla terra deserta dei confini, dove era andato mio padre, e a mia madre che sui confini lo aveva cercato. E vorrei che i confini non esistessero più"7. E aggiunge: "Il mondo è pieno di storie. E il compito di uno scrittore è quello di raccoglierle e raccontarle. Perché vengano conosciute e tramandate. Perché non si smarriscano. Perché leggendole ai nostri figli li renderemo migliori di noi e capaci, forse, di abbattere quei confini che ancora purtroppo esistono"8. Non soltanto una storia per ragazzi, quindi, ma un racconto che affronta temi importanti e attuali e che è caratterizzato dalla tipicità del romanzo contemporaneo con il superamento dei target d'età e da un linguaggio che nel tessuto linguistico italiano accoglie espressioni e termini tigrini.

Elen, una bambina eritrea di undici anni, fugge da Asmara insieme alla sua mamma nella speranza di trovare in Italia una vita migliore. Nel suo Paese si combatte una guerra sospesa sulla linea dei confini e ogni giorno uomini e donne di ogni età vengono arruolati per difendere la sempre minacciata indipendenza, nell'attesa infinita di una possibile guerra. Così molti decidono di eludere il reclutamento forzato fuggendo verso l'Europa e verso l'Italia in particolare, per affinità culturale e linguistica essendone stata la madrepatria. Anche Elen con la mamma lo fa, lascia la sua casa, i suoi parenti, i suoi amici e attraversa il deserto, s'imbarca e raggiunge le coste della Sicilia per poi giungere a Milano dove già si trovano lo zio Hagos e altri amici eritrei. E così arrivando tutti in uno stesso luogo si costituisce la comunità diasporica eritrea, un fenomeno assolutamente naturale come dice Stéphane Dufoix⁹, in

⁷ Dell'Oro, op. cit., 92%.

⁸ Ivi, 5%.

⁹ Stéphane Dufoix, *Diasporas*. Berkeley, University of California Press, 2008.

quanto i migranti, la cui visione mentale è stata modellata in contesti diversi da quello della società di accoglienza, tentano di ricreare la loro comunità e di mantenere le loro tradizioni al fine di sentirsi meno estranei a se stessi.

La narrazione prende il via dal momento in cui Elen sale sulla barca piccola e scrostata che la porterà dall'altra parte del mare. È arrivata dal deserto, Elen, lo ha attraversato con la mamma tra tempeste di sabbia e sbalzi termici, nutrendosi di datteri e legumi in scatola e centellinando la poca acqua a disposizione. Il racconto si muove su due piani temporali: il presente con il viaggio di Elen e il passato ad Asmara e a Cheren. L'analessi, che consiste nel racconto immaginario che Elen fa a Leyla, la bambina muta kurda che viaggia con lei sulla barca, ripercorre alcuni anni della storia eritrea, ricordando la più lunga guerra di liberazione africana, durata trent'anni, la conquista della libertà con la nascita dello Stato libero dell'Eritrea nel 1993, la nuova guerra contro l'Etiopia scoppiata cinque anni dopo.

Mentre gli avvenimenti storici si snodano nei ricordi di Elen, anche le immagini del paesaggio eritreo scorrono davanti agli occhi del lettore. Il sole di Asmara, gli alberi del pepe, gli enormi baobab con i rami alzati verso il cielo, il profumo degli *zaituni*, i falchi che volano bassi, le cicogne, il verso delle iene nella notte, il mercato dei cammelli a Cheren, i mercanti con le *jallabie*, lunghe tuniche, e i turbanti, le donne con i *nezelà*, grandi sciarpe bianche di cotone avvolte intorno al capo.

La Dell'Oro coglie l'occasione per presentarci ancora una volta un'Asmara multietnica, luogo in cui convivono religioni e culture diverse. Richiama usi e costumi del posto, come il rito del caffé con la tostatura, la macinatura, l'odore dell'incenso e dei pop-corn che l'accompagnano. Non manca inoltre di ricordare il coraggio e la dignità del popolo eritreo, che combatté una guerra con i sandali di gomma, e le lunghe attese delle madri eritree cui la guerra aveva sottratto figli e mariti. Nel racconto, come in ogni romanzo di Erminia Dell'Oro, sono presenti richiami autobiogra-

fici, in primo luogo il ricordo della sorellina morta, che viene rivissuto nel personaggio della bella Bri, leggiadra come una farfalla. C'è poi l'accenno al ritorno ad Asmara come giornalista, che nelle parole di Elen è un sogno futuro, per Erminia invece è già realizzato. Ci sono inoltre personaggi realmente esistiti come Fratel Ezio, il creatore della più importante biblioteca di Asmara e dell'Eritrea.

Elen nasce in un paese libero, dopo trent'anni di guerra. L'Eritrea è un Paese devastato, con aree rurali e infrastrutture danneggiate, un Paese che sta cercando di risollevarsi dalle carestie. Elen trascorre i primi sei anni della sua vita ad Asmara, la cittadina sull'altopiano, con i genitori, i nonni, la sorellina Bri, le zie Abeba e Rachel. Nel cortile della sua casa i colibrì si appendono ai fiori e sembrano "girandole di colori"10. Il padre Elias insegna in una scuola di Asmara, mentre la mamma Elsa si occupa dei bambini orfani di guerra. Loro stessi hanno partecipato alla guerra contro l'Etiopia, mangiando unicamente lenticchie nel Sahel e calzando sandali fatti con le gomme dei carri armati distrutti. La madre, che aveva incontrato Elias a quindici anni, lo aveva cercato nei cunicoli della città sotterranea scavata dai guerriglieri, affrontando innumerevoli rischi. Si ritrovano dopo sette anni, il giorno della liberazione di Asmara, dopo aver combattuto insieme senza mai incontrarsi. Poi la famiglia di Elen si trasferisce a Cheren, dove il papà accetta il lavoro di insegnante in una scuola del posto. Elen ha sei anni e Cheren è una città che la incanta. "Per le strade c'erano i cammelli, gli alberi con i fiori rossi, donne con abiti e veli di tutti i colori, un fiume quasi sempre asciutto attraversato dalle lepri, dai nyala. Cheren era profumata di zaituni e piena di voci di uccelli"11. La vita di Elen scorre felicemente, circondata dall'affetto dei genitori e dei nonni, con il cane Ghis, la confusione e le voci del mercato, i giochi in cortile, finché ecco ricominciare un'altra guerra. Il padre è costretto a partire per il confine con

¹⁰ Dell'Oro, op. cit., 19%.

¹¹ Ivi, 31%.

l'incarico di addestrare i giovani soldati. Nel frattempo lo zio Hagos, fratello del nonno, decide di lasciare illegalmente il Paese perché, come spiega nella lettera indirizzata ai suoi familiari, sa che da un momento all'altro i militari sarebbero arrivati a prelevarlo per mandarlo sui confini: "Sarei dovuto restare chissà quanto tempo in quelle zone, perdendo il lavoro e nell'impossibilità di farmi una famiglia. Non voglio una divisa e un fucile, non voglio fare la guerra, uccidere giovani come me mai visti prima, o essere ucciso. La guerra di liberazione è durata trent'anni e, da paese finalmente libero dalle tante oppressioni, dovremmo pensare, soprattutto, alla pace. Che è il bene più prezioso di tutti"12.

Dopo la morte del padre nelle trincee e della sorellina Bri per malaria, Elen e la mamma decidono di fuggire dall'Eritrea. È Moses il ragazzo che le porterà dall'altra parte del mare. Sulla barca piccola e vecchia viaggiano trentatré persone, compreso Moses e il suo aiutante. Sono eritrei, sudanesi, senegalesi, algerini, marocchini, kurdi, "arrivati, tutti, nello stesso deserto, parlando lingue diverse, venendo da paesi diversi"13. Tutti alla ricerca della pace e della serenità. Tra essi c'è anche Leyla, una bambina kurda dalla pelle chiara, gli occhi e i capelli scuri, rimasta muta dopo la morte della madre. Un personaggio creato per esigenze narrative, in quanto è a lei che Elen rivolge mentalmente il suo racconto mentre vive momenti di paura in balia del mare. La barca infatti rimane senza benzina e passano molte ore prima dell'arrivo dei soccorsi. L'ultima parte del libro è un susseguirsi di avvenimenti: la nave che passa vicino e non si accorge dei naufraghi, l'acqua che entra nella barca, il salvataggio, i dodici compagni di viaggio morti.

Le ultime pagine sono scritte da Milano. Elen si è riunita allo zio Hagos e alla comunità eritrea lì presente. Cerca segni della sua Asmara in questa città fredda e buia, ma fa fatica a trovarli. Solo le bancarelle colorate le ricordano la sua Africa. Chiude gli occhi e immagina di essere nel cortile della casa di Asmara, sotto l'albero

¹² Ivi, 63%.

¹³ Ivi, 11%.

dei fiori blu: "Sento il tepore del sole, il canto degli uccelli, le campane della cattedrale e la preghiera del muezzin". Elen personaggio ed Erminia Dell'Oro scrittrice finiscono a questo punto per confondersi nella nostalgia di quel luogo ideale dove si può camminare sulla terra rossa e guardare "il volo lontano dei falchi, nel cielo pieno di luce"¹⁴.

¹⁴ Ivi, 92%.

UNA LINGUA NUOVA PER UNA NUOVA LETTERATURA ITALIANA: IL CASO DI TRE SCRITTORI NON ITALIANI

Danilo Capasso

Ognuno di noi cresce, si sviluppa secondo la terra in cui vive Yaşar Kemal

Accademico della Crusca, pubblica un voluminoso libro dal titolo *Della lingua toscana*. *Dialoghi sette*. Si tratta di un'ampia discussione sulla lingua toscana in forma di dialogo. Le opinioni dell'autore sono tramandate dal personaggio di padre Corticelli, mentre gli altri due dialoganti sono due fantomatici Ernesto e Guido, che hanno il compito di provocare l'ecclesiastico per ascoltarne le dissertazioni sul toscano. Nel sesto dialogo, alla provocazione di Ernesto, che chiede a padre Corticelli perché non scrivere in un'altra lingua che non sia la toscana, quest'ultimo gli risponde che è certamente libero di scrivere in lingua genovese, napoletana, lombarda e altre, ma la lingua che si usa per scrivere deve essere la stessa che si usa nel parlare. Corticelli, *alias* Rosasco, vuole dire che si può provenire da qualsiasi parte d'Italia, ma se nel parlare, anche se non siamo nati in Toscana, usiamo il toscano, allora dobbiamo scrivere in toscano perché è la lingua che parliamo¹. Se catapultiamo questo dialogo nato in un'Italia ancora

¹ "Per potervi in alcun modo schermire dalle ragioni infin ora da me prodotte, non vi restava altro rifugio, che il dire, che volete la libertà di scrivere in altra lingua, che non sia Toscana. Il rispondervi, che siete libero a scrivere in lingua Genovese, Napoletana, Lombarda, e sì fatte, niente conchiude; perché voi non chiedete di scrivere in una Lingua più tosto, che in un'altra; ma chiedete di scrivere in tutte, o sia da tutte prendere e parole, e forme di dire, che costiuiscano poi cotesta vostra lingua Italiana: e se è così, sarebbe stata meglio espressa la vostra domanda, se detto aveste, che volete esser libero a scrivere con altre lingue. Ma come sia di ciò: io domando a voi, se volete che cotesta vostra Lingua, cui eleggete di usar nello scrivere, debba esser simile a quella, che usata avete pur ora

inesistente ma composta di tanti stati e staterelli nel mondo di oggi, nel nostro presente, è chiaro che lo straniero che viene in Italia per varie ragioni e che per lo stesso numero di ragioni decide di scrivere, lo dovrà fare nella lingua in cui parla in quel momento, nel territorio linguistico dove si trova e la cui lingua usa per parlare, per comunicare. Tornando nell'Italia contemporanea, il fenomeno della scrittura in italiano di non italiani è recente, se questo aggettivo ha un significato cronologico di poco più di vent'anni. Secondo Armando Gnisci, lo studioso che prima di tutti ha individuato questo nuovo tipo di scrittura, le prime manifestazioni di libri in lingua italiana scritti da non italiani risalgono al 1990 con Immigrato del tunisino Salah Methnani edito da Theria di Roma e poi da Bompiani e da Io, venditore di Elefanti del senegalese Pap Khouma edito da Garzanti. Entrambi i libri, linguisticamente, si avvalgano della curatela di Mario Fortunato per lo scrittore tunisino e di Oreste Pivetta per il senegalese². È quindi da venticinque anni che si è iniziato a discutere di letteratura migrante, letteratura della disapora, letteratura degli scrittori di origine straniera, letteratura meticcia, di nuova letteratura, di letteratura esotica e anche di letteratura di colore, tutti iponimi di letteratura italiana. Qualsiasi definizione aggettivale, che può sembrare esagerata, inappropriata, restrittiva e inadeguata, non deve però indurre a dimenticare la prima parte del sintagma: letteratura; conseguenzialmente, ci si deve porre la domanda: qualsiasi libro scritto in italiano da un migrante entra di diritto a far parte di questa nuova letteratura italiana? In altre parole, esiste un canone, una serie di criteri che rendono un libro di questo genere un classico? Certo la definizione di classico stride con il lasso temporale di appena cinque lustri a cui appartiene questa nuova corrente letteraria italiana, ma in ogni

nel vostro parlare; o no?" (Girolamo Rosasco, Della lingua toscana. Dialoghi sette, Torino, Stamperia Reale, 1777, pp. 629-630).

² Armando Gnisci, "Ventennio di italiani", *Affari sociali internazionali*, Anno I, No: 3-4 (2013), p. 20.

caso quali sono i criteri grazie ai quali uno scritto in italiano di un non italiano possa essere considerato un fenomeno letterario? In questo mio contributo ne individuo due:

- 1. le recensioni che seguono all'uscita del libro;
- 2. l'eco mediatica che accompagna immediatamente o anche in seguito l'apparizione del libro.

Se al primo criterio appartiene una determinata categoria di assidui lettori che segue le riviste e i portali informatici specializzati e, in casi sempre più rari, si affida al consiglio del libraio, al secondo è più consona una fluttuante categoria di lettori occasionali che comprano il libro perché segnalato da trasmissioni televisive, reti sociali, quotidiani, dalla trasposizione filmica del testo e dall'importanza cultural-mediatica dell'autore. Sembra scontato sottolineare, ma è doveroso farlo, che il successo editoriale dei libri, la famigerata tiratura, è caratteristica di questo secondo criterio. I tre libri su cui discetto in questo contributo appartengono alla seconda categoria: cronologicamente L'educazione siberiana di Nicolai Lilin (pseudonimo dello scrittore russo Nikolai Veržbickij), edito da Einaudi, ha ricevuto una notevole spinta mediatica da un articolo di Roberto Saviano pubblicato su Repubblica il 3 aprile del 2009 e in seguito dalla trasposizione filmica del regista Gabriele Salvatores, che ha mantenuto lo stesso titolo del libro, nel 2013. Rosso Istanbul pubblicato da Mondadori nel 2013, di uno dei più celebri registi in Italia, il turco Ferzan Özpetek e Vita migliore del serbo Nikola Savic, vincitore di Masterpiece, primo, in assoluto a livello mondiale, talent show della RAI (su RAI3 nel 2014) dedicato agli aspiranti scrittori che competono per realizzare il sogno della vita: pubblicare il loro romanzo con Bompiani. I componenti della giuria erano Andrea De Carlo, Taiye Selasi e Giancarlo De Cataldo.

I tre autori sono relativamente giovani: Lilin è nato in Unione Sovietica nel 1980, è dal 2004 in Italia, Ferzan Özpetek nato a Istanbul nel 1959, si trasferisce in Italia nel 1976, mentre Nikola Savic nato a Belgrado nel 1977, è dal 1989 in Italia. Sia Özpetek

che Savic hanno frequentato gli studi universitari in Italia: Özpetek, prima di iscriversi alla Facoltà di Magistero della Sapienza di Roma, frequenta i corsi di lingua italiana presso l'Università per Stranieri di Perugia, mentre Savic, si laurea in Scienze della Comunicazione presso l'Università di Bologna. Lo scopo del mio contributo è offrire una disamina tecnica e interpratativa dell'approccio degli scrittori non italiani alla stesura di uno scritto in lingua italiana. L'analisi tecnica cerca di svelare l'approccio alla lingua italiana per la scrittura, mentre l'analisi linguistica vuole identificare i percorsi di appartenenza alla lingua e quindi alla letteraura italiana.

1. Analisi tecnica

In che modo lo scrittore straniero approccia la lingua italiana nella stesura del testo? Naturalmente non esiste uno schema predefinito. Giuseppe Mazza e Franco Pittau del Centro Studi e Ricerche IDOS/Immigrazione, in un loro studio pubblicato nel 2014, riscontrano 4 fasi della letteratura migrante:

- 3. nella prima fase gli scritti degli immigranti sono quasi tutti a carattere autobiografico e l'autore è spesso affiancato da un curatore italiano invitato a salvaguardare la correttezza della lingua e a intervenire di conseguenza sulla maniera di esprimersi per addomesticare le differenze;
- 4. nella seconda fase gli autori scrivono direttamente in italiano e trovano un veicolo funzionale nelle piccole case editrici;
- 5. nella terza fase le grandi case editrici sono disposte a pubblicare le opere degli scrittori immigrati anche perché riescono a vincere dei premi letterari e a far vendere copie;
- 6. nella quarta fase avviene la totale integrazione del letterato immigrato, italiano non solo di lettere ma anche di diritti so-

ciali e giuridici³.

Si tratta di una suddivisione sociologico-letteraria che, sicuramente, inquadra e standardizza la maggior parte dei casi letterari degli scrittori migranti. In ogni caso i confini di queste fasi sono abbastanza liquidi poiché i tre scrittori, presi in esame, hanno subito pubblicato per importanti case editrici senza essere affiancati da nessun curatore italiano.

2. Analisi linguistica

L'analisi linguistica si articola stabilendo delle categorie di appartenenza di espressioni linguistiche dei tre scritti. Nelle note, riportanti il testo, solo le frasi hanno il riferimento bibliografico alla pagine dei libri, mentre le singole espressioni, per la loro frequenza di ripetizione, non hanno nessun riferimento.

<u>Toponomastica</u>: i tre testi introducono nella lingua italiana espressioni toponomastiche che non appartengono alla lingua italiana ma che evocano luoghi, spesso sconosciuti⁴.

Onomastica: nomi e soprannomi che nella società italiana sono sempre più presenti in virtù delle numerose migrazioni presenti in Italia⁵.

<u>Realia</u>: oggetti, parole e fenomeni che fanno parte di una cultura straniera ma sono raccontati in italiano⁶.

Queste tre categorie vengono riprodotte ortograficamente secondo grafemi che non appartengono all'italiano, ma non sono offerti, all'inizio o alla fine del libro, un glossario e/o un *vademecum*

³ Giuseppe Mazza, Franco Pittau, Franco, "Dalla letteratura migrante alle lingue d'origine degli immigrati", *Affari sociali internazionali*, Anno I, No: 3-4 (2013), pp. 25-27.

⁴ Lilin: Transnitria, Özpetek: Iznik, Savic: Bezanija.

⁵ Lilin: Lyëza, Kuzja, Lëša, Sčaber, Ksjuša.Özpetek: Hürrem, Filiz, Murat, Yusuf, Can, Güzin.Savic: Zeza, Deki, Savche.

⁶ Lilin: kvas, picca, fufajka, tulup, kosovorotka, kepka, pirožki, čifir, čifirbak, kolotuški, fenja, kompot, kaša, pel'meni, blini.Özpetek: hamam, lokum, hüzün, yali, harem, kadayif, kilim, boza, köfte, simit.Savic: pogacice, tulumba, boza, caffè turco, pita, burek.

fonetico che spieghi al lettore italiano come riprodurre i foni dei grafemi: mi riferisco ai segni diacritici, alle presenza della sonorizzazione aspirata e dell'umlaut in turco. Per quanto riguarda i realia, se non sono spiegati subito dopo dall'autore o se la loro semantica non fa già parte della cultura italiana, sono lasciati a sé e all'interpetazione del lettore. Non credo si tratti di incuria di tre importanti casi editrici, bensì glossario e spiegazione fonetica appartengono a testi tradotti e sono, nella maggior parte dei casi, a cura del traduttore. Nel nostro caso, poiché non è traduzione, credo che si tratti di una scelta determinata proprio dall'estraneità d'origine dell'autore, dalla sua esoticità (ricordiamoci della definizione letteratura esotica), quindi le espressioni esotiche che non trovano una corrispondenza nella lingua italiana, sono ammesse d'ufficio nell'uso corrente della stessa lingua.

Disfemismi e paremiologia

Questi due aspetti linguisticamente sono i più pregni di rilevanza perché indicano quanto sia forte il transfer cultural-linguistico di un non italiano che scrive in lingua italiana. L'esprimere momenti di tensione con locuzioni coprolaliche tipicamente italiane indica il livello di ambientazione e di accomodamento nella lingua italiana. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di espressioni disfemiche tipiche della pragmalinguistica in cui si manifestano forme situazionali di rabbia, sconforto e delusione⁷. L'uso paremiologico della lingua è ancora un tassello più evidente degli stessi disfemismi, perché si tratta di espressioni scritte in italiano di

⁷ Lilin: "Mel, te lo giuro, l'unica persona che stasera potrà far precipitare la situazione sei tu, con la tua cazzo di pistolal" (46), "Guarda, Pelo! C'è quel finocchio del pullman! E' tornato a prendere i suoi francobolli!" (48), "Ma porca puttana, - pensavo, - porca puttana!" (154), "Ma chiudi 'sta fogna di becco, fottuto sbirro di merda!" (159). Savic: "Allora? Le tocchi, le tettine? E la patatina?" (38), "Povero piccolo, si è fatto male alla caviglia, e tu pensi alla bici... accarezza la testa di Sale, il quale mi alza le sopracciglia e trattenendo la risata mi fa il gesto del pompino, spingendo la lingua da dentro la guancia" (66), "Fanculo, troia, dico continuando a sorridere, quando il rumore della macchina copre il suono della mia voce" (98).

proverbi che non appartengono alla cultura italiana⁸. È proprio in questo caso che si stabilisce uno dei rapporti osmotici più saldi tra la cultura del migrante e la sua espressione in italiano scritto.

Nel caso dei nostri tre scrittori, Lilin, Özpetek e Savic, sono riuscito a contatare solo quest'ultimo, il quale mi ha spiegato come il suo scritto ha preso la forma di un libro da pubblicare. Savic ha posto una particolare attenzione all'uso della lingua poiché voleva dare una forma che plasmasse il contenuto del suo libro: la vita di un adolescente nato in un determinato quartiere di Belgrado prima della sua partenza dell'Italia e poi, una volta stabilitosi in provincia di Venezia, i suoi diversi ritorni nella capitale serba. Trattandosi quindi di alcune varianti del linguaggio: diatopica, diacronica e diafasica, Savic ha provveduto a due stesure usando gli slang giovanili italiani principalmente dell'Italia del Nord. Alla terza stesura ha partecipato un amico dell'autore, Giovanni Carta, con consigli che riguardavano l'arco narrativo, con diversi tagli al narrato, e il titolo del libro, che non è stato scelto dall'autore, ma da quest'ultimo. Savic ha partecipato con questo testo al programma Masterpiece e, dopo averlo vinto, ha scritto subito una quarta stesura, questa volta sotto la tutela dell'editor della Bompiani, Alberto Cristofori. L'editor è intervenuto sull'economia dello scritto operando dei tagli (più di 70 pagine come afferma Savic) e, naturalmente, prima della pubblicazione, il testo è stato sottoposto alla correzione della lingua dal punto di vista ortografico9. A questo

-

⁸ Lilin: "Anche il mio caro amico Mel, con cui eravamo, come dicono da noi, 'tagliati con la stessa ascia', si comportava come se fossi un'icona religiosa davanti alla quale bisognava sempre essere buoni e gentili" (31), "Quando sei costretto a sentire cantare le vacche, bisogna sfruttare almeno la possibilità di scegliere quella che canta meglio" (165), "Come dice il proverbio siberiano 'i malati di carne non dormono sotto le icone" (220). Ozpetek: "Un uomo che non riesce a far volare un aquilone, non riesce a far felice una donna." (25). Savic: "Il porco ha mandato giù l'ultimo boccone e ha lanciato il cucchiaio" (138).

⁹ A proposito dell'editor è interessante l'analisi di Comberiati: "Gli innesti un po' selvaggi sulle strutture linguistiche sono rapidamente scomparsi attraverso un processo di cui è certamente responsabile il sistema editoriale moderno: l'editor svolge ormai la funzione di «riscrivere» in italiano corretto i testi da pubblicare. Il dato è rilevante, perché anche in chi è considerato scrittore a tutto

proposito ritengo utile riportare una parte dell'intervista a Savic svoltasi via Skype il 10 marzo 2015:

DC: come sei giunto all'idea di scrivere un libro?

NS: volevo dare una forma ai miei pensieri, ho sempre scritto, ma racconti brevi, poi quando non riuscivo più a tenere tutto in mente, ho deciso di avventurarmi in un romanzo.

DC: hai deciso subito di scriverlo in italiano o hai pensato di scriverlo prima in serbo?

NS: no, subito in italiano, non ho avuto nessun dubbio!

DC: quando scrivevi in italiano, ti capitava di pensare in serbo e poi dover tradurre mentalmente?

NS: beh sì, anche perché il mio libro parla della mia esperienza a Belgrado, prima di arrivare in Italia.

DC: come hai risolto alcuni problemi linguistici? Per esempio certe espressioni della tua lingua madre che è difficile o quasi impossibile tradurre in italiano?

NS: beh, a dire il vero ho fatto una scelta ben precisa. Come ti dicevo, non ho avuto problemi a scrivere in italiano, ma quale italiano? Quello parlato, quello che parlano i giovani, pieno di slang di gergalismi. I mici personaggi sono adolescenti, ragazzi, parlano la loro lingua. All'inizio avevo pensato di usare varie forme dialettali, io ho studiato a Bologna e ho conosciuto tanti ragazzi da tutta Italia, quindi avevo pensato di far parlare i mici personaggi con varie lingue, con varie espressioni tutte tipiche del loro luogo d'origine, ma poi l'editor mi ha consigliato di lasciar perdere.

DC: e come hai risolto, o come avete risolto?

NS: niente ho usato uno slang giovanile neutro, senza connotazioni regionali.

DC: ma non ti sembra un po' strano che dei personaggi non italiani usino una lingua particolare, cioè parlino uno *slang* che non appartiene alla loro cultura, al loro modo di esprimersi?

NS: strano e perché? Guarda, io ho scritto questo libro per il pubblico italiano, cioè, volevo mostrare i miei personaggi alle persone che vivono in questo Paese, dove vivo anch'io, è normale che, benché si chiamino Sale, Svetlana e altro, loro debbano

tondo, emerge sempre l'osessione dell'integrazione: l'errore o la malaugurata smagliatura nel giro di frase, mettono in crisi i principi di autorità e di autorialità, agendo quali involontari segnali di disabilità linguistica, e perciò stigma di di un'intera condizione di diversità. Se all'inizio tale operazione può apparire come un problema, una 'banalizzazione' di testi altrimenti più interessanti dal punto di vista linguistico, con il tempo forse si andrà verso un'evoluzione creativa che coinciderà sempre di più con la professionalità intellettuale, e che potrà forse far riemergere un'attenzione da parte di grandi case editrici" (Daniele Comberiati, Scrivere nella lingua dell'altro, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 72).

parlare italiano... perché comunicano a un pubblico che parla italiano, quindi diventano italiani quando parlano!

DC: è questo lo spirito, quindi, che ti ha spinto a usare il calembour dello šatrovaški¹⁰ anche in italiano?

NS: (ride), sì, giusto, so che sembra assurdo, ma da adesso anche lo šatrovački entra nella lingua italiana¹¹.

Le ultime battute di questo scorcio di intervista sono significative, come Savic anche Özpetek¹² e Lilin¹³ portano la loro *estranietà* sentendosi italiani. Lo status degli scrittori non italiani che scrivono in italiano comporta una condizione binaria in cui lo scrittore travalica ogni estraneità e appartenenza: "sono italiano perché scrivo in quella lingua che adesso mi esprimo, ma esprimo anche concetti che appartengono a una diversa cultura". È lo status del bambino che cresce bilingua, sa quale delle due lingue parlare con uno dei genitori o in uno specifico ambiente (famiglia o scuola per esempio). Ecco perché Özpetek afferma di essere turco in Italia e italiano in Turchia, perché Lilin ha scelto di usare una delle due lingue che padroneggia nell'ambiente in cui vive e perché, infine, Savic, ritiene che un tratto particolare di una delle sua lingue, lo *šatrovački*, possa benissimo essere applicato anche nell'altra lingua che usa. Infatti, al di là dei contenuti e della strut-

¹⁰ Lo *šatrovački* è un'inversione di sillabe all'interno di una parola (quelle finali al posto delle iniziali, anche se non sempre si rispetta la divisione delle sillabe), è una caratteristica linguistica del lingua serba, croata e del francese (si pensi a al *verban* o al *louchébem*).

¹¹ "Guarda non è l'unico gnolocampa che c'è". (118), "Rdame". (119), "Vedi. Ti ho detto che parli come un vecchio. Tipo, il pacco adesso vuol dire il pacco che hai nelle mutande o il pacco tipo un deka di baer". (159).

¹² In un intervista rilasciata al quotidiano Il Piccolo di Trieste, Özpetek afferma: "Lei, turco che vive da molti anni in Italia, in che cosa si sente italiano? Non lo so. Mi capita di sentirmi turco in Italia e italiano in Turchia. Io credo in quello che siamo in quel momento della nostra vita. Dappertutto mi sento straniero, ospite, e questa sensazione di vedermi 'dall'esterno' mi piace. Avere due culture, due lingue, due paesi, due di tutto, è un grande privilegio' (http://ilpiccolo.gelocal.it /trieste/cronaca/2013/12/05/news/ ferzan-ozpetek-racconta-il-suo-libro-rosso-istanbul-come-l-amore-1.8242091):

¹³ In un'intervista rilasciata a LibriBlog.com, Lilin afferma che scrivere è come parlare, non c'è nessuna differenza e ha scelto di scrivere in italiano perché il libro è destinato a lettori che condividono con lui la lingua che parla giornalmente (https://www.youtube.com/watch?v=vGONNpgFEn4).

tura narratologica dei testi, è proprio la lingua la componente di spicco di questa nuova espressione della letteratura italiana. Gnisci la definisce germinale perché vi nasce, si compone e si indirizza l'opera¹⁴, io la definisco anche una lingua straniante nel senso šklovskiano del termine: una lingua che provoca l'effetto dello straniamento¹⁵. La locuzione che provoca questo effetto è come si dice da noi¹⁶: noi chi? Da noi dove? Il personaggio di Savic, un ragazzo belgradese di diciassette anni, saluta gli amici dicendo bella, come butta, il ragazzino criminale protagonista del romanzo di Lilin, in Unione Sovietica alla fine degli anni '80 chiama ferro le armi che i banditi portano con sé, oppure il protagonista del libro di Özpetek che recita più volte le poesie di Hikmet in italiano. Sono questi alcuni dei momenti linguistici che provocano l'effetto dello straniamento in cui il lettore italiano si distanzia dalla non italianità dell'autore e accetta, subisce il suo racconto come reale, come proprio, appartenente al suo mondo, alla sua cultura; quindi il lettore italiano prima sveste l'autore della sua origine non italiana e, subito dopo, lo accoglie nella propria sfera culturale d'appartenenza, quella italiana appunto. Una dimostrazione del potere di questa lingua è stata una serie di reazioni dei lettori dell'opera di Lilin i quali lo hanno ferocemente criticato perché, dimenticandosi del diritto all'invenzione letteraria, hanno scoperto che il suo narrato ha degli elementi irreali: certi personaggi, certe storie, certi sfondi storici non sono mai esistiti e questa mancanza di realtà ha provocato delusione e irritazione¹⁷. La lingua italiana

¹⁴ Armando Gnisci, "Ventennio di italiani", *Affari sociali internazionali*, Anno I, No: 3-4 (2013), p. 20.

¹⁵ Viktor Šklovskij definisce lo straniamento come "procedimento che consiste nel cogliere gli effetti dei singoli avvenimenti cosi come si riflettono nella coscienza di uomini del tutto estranei ad essi: le azioni vengono narrate da chi ne resta al di fuori" (Viktor Šklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica. (Saggio su Guerra e Pace)*, Pratiche, Parma-Lucca, Pratiche, 1978, p. 127).

¹⁶ È una locuzione che ricorre molto spesso nel romanzo di Lilin.

¹⁷ È sufficiente dare un'occhiata ai commenti che i lettori di Lilin hanno lasciato in blog e riviste letterarie su Internet. A dare maggior voce e spunto a queste critiche, molto probabilmente, è stato un articolo del 2009 di Anna Zafesova, corrispondente dalla Russia per il quotidiano *La Stampa*. La Zafesova,

straniante dello scrittore non italiano esalta il nervo mimetico della stessa narrazione: in altre parole l'uso delle forme apocopate degli aggettivi dimostrativi, quello dei disfemismi tipici italiani e di interiezioni popolari, di gergalismi tipici delle regioni italiane porta a italianizzare il narrato, a rederlo nostro, appartenente alla sfera culturale italiana. La città di Bender in Transnistria, Belgrado e Istabul trascinando con sé i propri riferimenti culturali come kvas, kiifte e burek sono più vicine al lettore italiano, più italiane proprio grazie al potere straniante della lingua italiana usata. Lingua che travalica anche i registri linguistici che le appartengono, perché ottiene lo stesso effetto, sebbene Lilin e Savic usino un registro parlato da lingua d'uso, mentre Özpetek uno letterario standard.

Il percorso tecnico, dalla stesura alla pubblicazione, di uno scrittore straniero che scrive in italiano è molto simile, se non del tutto simile, a quello di uno scrittore italiano: diverse stesure, diverse revisioni e il lavoro finale dell'editor. L'approccio alla lingua italiana e la sua gestione durante la scrittura rappresenta l'apetto più saliente in questa nuova branca della letteratura italiana perché gli stessi scrittori affermano di scrivere per un pubblico italiano scegliendo come strumento veicolare lo stesso italiano attraverso il quale introducono i riferimenti culturali del mondo da cui provengono (la descrizione del funerale musulmano di Özpetek, la semiotica dei tatuaggi di Lilin e la pura chimica ossia gli spuntini di cui si rimpinzano gli adolescenti di Belgrado) per non parlare, naturalmente, dei riferimenti storici dell'oggi: il periodo post-sovietico, la guerra fratricida in Jugoslavia e i disordini in piazza Taksim. Un'ultima nota riguarda la prospettiva linguistica rovesciata di questi tre libri: fino a oggi non esiste una traduzione in russo del libro di Lilin, Özpetek ha scritto in turco (usare il verbo tradurre potrebbe essere azzardato in questo caso) il libro, mentre il libro

intitolando l'articolo Fantasie siberiane. Quando Lilin si è inventato tutto, smonta completamente i luoghi e i personaggi del romanza. L'articolo si può leggere presso il seguente sito: http://www.eastjournal.net/fantasie-siberiane-quando-lilin-si-e-inventato-tutto/30481

di Savic è stato tradotto in serbo, ma non dall'autore, che ha collaborato solo come consulente linguistico.

IV PER UNA POSTMODERNITA AL FEMMINILE

L'IDENTITÀ DI ELENA FERRANTE

Beatrice Collina

Chi è? Ultimamente l'algida e rarefatta atmosfera letteraria italiana brucia. Tra il 2011 e il 2014 sono usciti i volumi della quadrilogia L'amica geniale di Elena Ferrante, pseudonimo usato dall'autrice a partire dalla pubblicazione del suo primo romanzo, L'amore molesto, nel 1992¹. Per capire chi è bisogna abbandonare le ricerche sul mistero del suo vero nome e leggere le sue opere, in particolare la quadrilogia, dietro la quali Ferrante si vela, ma soprattutto si svela². Si potrebbe dire che il principio per il quale sono le opere a parlare per lo scrittore e non lo scrittore a parlare delle sue opere sia una tautologia. Quindi non sarebbe necessario che fosse la stessa Ferrante a dichiararlo: "Io credo che i miei libri, non abbiano bisogno del loro autore, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no."3 Questo ne Il dono della Befana (la mattina dell'Epifania "i doni c'erano, ma la Befana nessuno l'aveva vista"), la lettera che l'autrice spedisce all'editore l'anno prima della pubblicazione de L'amore molesto.

Verifichiamo allora cosa si dice dei suoi libri e soprattutto come essi sappiano camminare sulle loro gambe senza il sostegno dell'autrice, senza i salotti televisivi, senza il supporto mediatico. Il numero di novembre del "Foreign Policy" l'ha inserita nella lista dei cento Global Thinker 2014. Le vendite della sua quadrilogia sono salite alle stelle in molti paesi del globo. I più quotati e taglienti recensori statunitensi, dal "New York Times" al "New

¹ Elena Ferrante, L'amore molesto, Roma, edizioni e/o, 1992.

² Beatrice Collina, *Esserci e non esserci*, 2015, http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/352esserci-e-non-esserci-il-caso-elena-ferrante-3.html/ (29.4.2015)

³ Elena Ferrante, "Il dono della befana", in *La frantumaglia*, Roma, edizioni e/o, 2003, p. 10. Si tratta di una lettera inviata a Sandra Ozzola il 21.9.1991.

Yorker", dall"Economist" al "Boston Globe", dal "Los Angeles Review of Books" al "Sunday Morning Herald" si sono mostrati incredibilmente d'accordo nel parlare del suo lavoro come di un Bildungsroman⁴, romanzo di formazione che si attesta tra i più interessanti della letteratura contemporanea. I recensori hanno tuttavia condotto una linea di indagine dalla quale questo contributo si discosta nettamente. La definizione, per quanto restrittiva, si addice all'ambizioso progetto di Elena Ferrante: ripercorrere la storia degli ultimi sessanta anni, dal Dopoguerra ad oggi, raccontando le vicende di due donne originarie di Napoli, nate nel 1944, le cui vite si intrecciano e si separano, la cui influenza reciproca, a partire dagli albori della loro amicizia, finisce per avere un peso determinante su tutt'e due. Un lavoro imponente di 1630 pagine in quattro volumi⁵.

Si potrebbe dire che ne L'amica geniale c'è un forte radicamento alla terra d'origine: ci sono Napoli, l'Italia, la camorra, l'usura, il boom economico, le lotte operaie nelle fabbriche, la politica idealista delle riviste di sinistra del Sud e la politica collusa e trafficona prima della DC e poi del PSI, il berlusconismo, l'outing omosessuale, l'avvento del computer, il disagio psichico, le Brigate rosse, la strategia della tensione, il femminismo, le classi e le stratificazioni sociali, dal proletariato del rione di Napoli all'intellighenzia delle accademie del Nord. Ma non si renderebbe giustizia al romanzo. Perché Ferrante si è data una consegna precisa: non concedere nulla alle scontate analisi storiche, sociologiche, politiche e perfino psicologiche, dalle quali mantiene una

⁴ La definizione è di James Wood, *Women on the Verge*, "New Yorker", 21.1.2013.

⁵ Elena Ferrante, *L'amica geniale*, Infanzia e adolescenza, 2011 (pp. 327), vol. I; *Storia del nuovo cognome, L'amica geniale*. Giovinezza, 2012 (pp. 470), vol. II, *Storia di chi fugge e di chi resta, L'amica geniale*, Tempo di mezzo, 2013 (pp. 382), vol. III; *Storia della bambina perduta, L'amica geniale*, Maturità-Vecchiaia, 2014 (pp. 451), vol. IV. Tutti i volumi sono stati pubblicati a Roma dalle edizioni e/o. Ognuno di essi è preceduto da un "Indice dei Personaggi".

distanza coerente dalla prima all'ultima pagina. Il *focus* rimane costantemente puntato sulle vicende delle due protagoniste, Elena Greco (Elena), l'io narrante, e Raffaella Cerullo (Lila), due bambine nate e cresciute in un rione napoletano, a partire dal 1950, anno in cui si incontrano per la prima volta, fino ai giorni nostri.

1. Il fantasma del dialetto

Chi cercasse "Napule" e la napoletanità, il sole e il mare, la cucina e il folklore, la canzone e il dialetto, l'azzurro e il Vesuvio può fare a meno di leggerlo, perché, sorprendentemente, non li troverebbe. Non c'è, ad esempio, alcuna indulgenza al dialetto, un fantasma pervasivo che si aggira nel romanzo sotto forma di traduzione simultanea in italiano. Il dialetto (che secondo Ferrante esprime tutto ciò che è volgare, perfido, violento), di fatto compare solo tradotto in italiano. Dunque lo leggiamo in italiano, ma lo ascoltiamo in dialetto (per me, appartenente all'area linguistica padana, più che un ascolto è una vaga reminiscenza, un brusio dal quale emergono termini della canzone napoletana, del teatro di Eduardo de Filippo e della lingua di Gomorra, di Roberto Saviano⁶). C'è un desiderio di prendere le distanze, come se il dialetto fosse assimilato alla violenza e al disordine del luogo nel quale i fatti si svolgono. La stessa autrice racconta in una intervista a Paolo di Stefano: "Da bambina, da adolescente, il dialetto della mia città mi ha spaventata"7. Quando Ferrante fa parlare i personaggi del rione usa espressioni mediate e sintetiche, essi si servono di "brutte parole", dicono "brutte cose", usano un "napoletano sguaiato" e un "laido lessico dialettale", si urlano "insopportabili oscenità", in un corale "vocio, tutto sguaiatamente dialettale". Un "dialetto sanguinario"8, sempre nella traduzione italiana, turbina

⁶ Cfr. Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

⁷ Paolo di Stefano, "Ferrante: felice di non esserci", *Il Corriere della Sera*, 20.9.2014.

⁸ Ferrante, Storia di chi fugge e di chi resta, cit., p. 70.

nella testa e torna sulla bocca della coltissima Elena, laureata alla Normale di Pisa e scrittrice di discreta fama, nelle situazioni più emotivamente forti⁹.

Il dialetto si modula diversamente a seconda di chi lo parla: dalla moglie di Nino Sarratore, cresciuta nei quartieri alti, che sfodera "un accento da napoletana educata da giocatrici di canasta in una casa con vetrata sul golfo"10, al brigatista rosso Pasquale, nato e cresciuto nel rione, che fa il suo ingresso nella casa borghese di Elena a Firenze parlando provocatoriamente a "voce alta, quasi sempre in dialetto"11. È la lingua sarcastica nella quale si esprime il camorrista Michele Solara¹², ma anche quella elegante, ricca e ariosa del compagno di classe di Elena, l'omosessuale Alfonso. Non vengono trascurati i cambiamenti intervenuti nel parlato a Napoli nel corso del tempo. A partire dal 2000 l'affluenza a Napoli di africani e asiatici ne determina l'evoluzione: "Il vecchio dialetto aveva subito accolto, secondo una consolidata tradizione, lingue misteriose, e intanto stava facendo i conti con abilità fonatorie diverse, con sintassi e sentimenti una volta molto distanti"13.

La scrittrice Ferrante mette in Elena, la protagonista anch'essa scrittrice, gli stessi suoi dubbi sul delicato equilibrio fra italiano e dialetto. Elena Greco nella prima stesura del suo ultimo romanzo teme di aver "messo troppo dialetto. E cancellavo, rifacevo. Poi mi pareva di averne messo troppo poco e ne aggiungevo" 14. Il dialetto è dunque la lingua con la quale la scrittura viene

⁹ Elena Greco, apostrofata con l'epiteto di "zoccola" dalla moglie del suo amante, dice: "Ero carica d'odio, avevo in testa solo frasi tipo: sì, vieni, vieni subito, stronza, non aspetto altro, di dove cazzo sei, di via Tasso, di via Filangieri, di via Crespi, della Santarella, e te la vuoi prendere con me, 'sta cessa, 'sta loffa, non sai con chi hai a che fare, mappìna", ivi, p. 372.

¹⁰ Ivi, p. 336.

¹¹ Ivi, p. 259.

¹² Ferrante, Storia della bambina perduta, cit., p. 258.

¹³ Ivi, p. 438.

¹⁴ Ivi, p. 256.

pensata, ma proprio quando si fa parola scritta, deve essere mediato, depurato, reso emotivamente innocuo. In generale Ferrante preferisce servirsi di formule allusive e indirette. Nella strategia della costruzione dell'opera, la scelta decisa dell'italiano, con rarissime eccezioni, si innesta sulla propensione a prendere le distanze e appunto a non concedere nulla alla napoletanità, ma ci pare anche necessità di marketing, desiderio di presentare un prodotto traducibile nelle lingue di tutto il mondo.

In realtà non ci interessa quanto ci sia di autobiografico nell'opera di Ferrante. Sappiamo invece quanto c'è di autentico¹⁵. Una conoscenza profonda di una città e di chi la abita, una capacità di indagare un personaggio fino a renderlo ben più che verosimile, una coerenza e una dedizione nel riprodurre la genesi e l'evolversi di un'amicizia, una riflessione sulla scrittura che si fa saggio di alta rilevanza critica nel tessuto dell'intero romanzo. Un lavoro a scatole cinesi che, mimetizzati nella trama, contiene interi saggi sull'amicizia femminile e sul femminismo, sulla genesi della scrittura e sulla letteratura.

2. Poetica dell'amicizia

Il primo volume brilla di una luce che manca agli altri tre. Non perché la storia delle due protagoniste, prima bambine e poi adolescenti, sia felice. Non c'è la nostalgia dell'infanzia in Elena, la protagonista, semmai il ricordo della violenza, dei maltrattamenti familiari, della prepotenza, della soggezione ai maschi e ai padri, della follia dovuta alla disperazione e alla povertà, di un mondo

¹⁵ Per usare una felice definizione di Angelo Guglielmi: "La Ferrante non raccoglie fiori dai campi per aggiustarli in mazzetti profumati, ma tira su il secchio dal pozzo", *Limpido e oscuro: il filo di Elena*, "L'Unità", 16.12.2013, p. 24. L'acqua di quel pozzo è la memoria di un'epoca lontana 50 anni, di luoghi che non ci sono più, di persone, ragazzi soprattutto, senza la tv, che vivevano gran parte dell'infanzia e dell'adolescenza per strada.

nel quale "le donne sono più furiose dei maschi" 16. Ma in tanta buia miseria splende la storia di una straordinaria amicizia e del suo potere. L'amicizia fra pari, che, fin dall'età più precoce, aiuta a crescere, a sopportare le ingiustizie, a capire il mondo e a interpretarlo. Nella vita opaca e nella violenza onnipresente del rione napoletano germoglia con forza inaudita l'affinità elettiva fra Elena e Lila 17. Attraverso il gioco magico del dialogo le due bambine reinventano una realtà che in sé sarebbe insostenibile e Lila trascina Elena in alcune avventure infantili che ne segneranno tutta la vita.

Elena incontra Lila in prima elementare. La maestra Oliviero è la prima a capire la genialità di Lila. Scopre che sa già leggere (probabilmente ha imparato da sola a tre anni dall'Abbecedario del fratello maggiore), memorizza e capisce tutto in un lampo, sa fare calcoli e ragionamenti complicati: "già in prima elementare era al di là di ogni possibile competizione"18, "La sua prontezza mentale sapeva di sibilo, di guizzo, di morso letale"19. Elena, alla quale piace piacere e primeggiare, prende atto della supremazia di Lila e si rassegna all'idea di non essere la prima della classe. Lei è paziente, riflessiva, disciplinata, gentile. Invece Lila è una bambina cattiva. Ama procurarsi delle ferite²⁰, è sporca, stracciata e sgradevole, parla un dialetto duro. Anche i maschi temono la sua lingua tagliente e le stanno alla larga. Nessuno può starle dietro, anche Nino Sarratore, loro amico di infanzia e compagno di scuola, ammetterà che: "Era bravissima, non si riusciva a starle dietro, mi appannava la testa."21

Elena e Lila sono profondamente diverse fra loro. Lila fa tutto senza esitazioni, mentre Elena è insicura, si sente sempre

236

¹⁶ Ferrante, L'amica geniale, cit., p. 31.

¹⁷ Ivi, p. 30.

¹⁸ Ivi, p. 44.

¹⁹ Ivi, p. 40.

²⁰ "Vivevamo in un mondo in cui bambini e adulti si ferivano spesso", ivi, p. 28.

²¹ Ivi, p. 215.

poco convinta del suo agire "Lila sapeva far succedere le cose [...] io no"22. Elena crede a tutto ciò che Lila le dice, e da subito, insieme al senso di subalternità, ne avverte la fascinazione, sentimento che, nonostante i cambiamenti subentrati nei 50 anni successivi, rimarrà invariato. Ma l'"idillio è fragile"23. Tutto cambia quando Elena continua la scuola e Lila no, rimane impigliata nel rione, vittima della sua famiglia, delle attenzioni dei maschi, che la trattano come una preda. Marcello Solara (camorrista del rione) e Stefano Carracci (salumiere, figlio dell'usuraio don Alfonso) pensano di poterla avere attraverso i favori concessi alla sua famiglia. Per difendersi dalle avances di Marcello, Lila accetta le attenzioni di Stefano. Pensa che sia diverso e cade dalla padella nella brace²⁴. Invischiata nella logica interna al rione, sposa Stefano a 15 anni. Il bivio del matrimonio di Lila coincide con la fine del primo volume e con la prima forte cesura nel rapporto fra le protagoniste. Alla prima incrinatura ne seguiranno molte altre. Lila resta ed Elena fugge da Napoli, "solo per scoprire decenni dopo che il rione, Napoli, l'Italia, l'Europa, il pianeta erano anelli di una catena sempre più grandi. Lila aveva capito tutto fin da ragazzina."25 L'amicizia si trasforma nel tempo, ma rimane solida in un gioco di riconoscimento/disconoscimento reciproco, attraverso un dialogo che a volte è in presenza, altre a distanza.

Già in prima media Elena si rende conto che "senza Lila non avrebbe mai più provato il piacere di appartenere al gruppo ristrettissimo dei migliori"²⁶. Ma Lila continua a esercitare il suo influsso fatato. Studia il latino da autodidatta e aiuta Elena a supe-

²² Ivi, p. 248.

²³ Ivi, p.179.

²⁴ Elena percepisce che Lila ha preso un abbaglio, ivi, p. 239. Ma poi si immagina che a Stefano Carracci spetti il compito di proteggere l'amica "dal male nerissimo del mondo, da quello stesso male che avevamo sperimentato per la prima volta proprio salendo su per la scala che portava a casa loro, quando eravamo andate a riprenderci le bambole che ci aveva rubato il padre", ivi, p. 252.

²⁵ Ferrante, Storia di chi fugge e di chi resta, cit., p. 20.

²⁶ Ferrante, L'amica geniale, cit., p. 88.

rare brillantemente l'esame di riparazione. E, mentre Elena, grazie al forte impulso dato dall'amica, diventa la prima della classe, Lila, figlia dello *scarparo*, disegna modelli fantastici di scarpe, figure allegoriche della volontà di uscire dagli schemi di miseria e di ripetitività del rione²⁷.

3. Il fantastico

La prima parte del primo volume, "Infanzia. Storia di don Achille" è attraversata dal fantastico e dal fiabesco, che avvicinano Ferrante all'orizzonte semantico di Anna Maria Ortese. Elena e Lila interpretano la realtà attraverso un intreccio di schemi realistici e fantastici. Hanno sei anni e possiedono due bambole, Tina e Nu. Fra loro è in atto una sfida costante a fare cose pericolose, a dimostrare chi ha più coraggio. Un giorno Lila prende la bambola di Lenù e la fa cadere in una cantina. Elena allora fa lo stesso con la bambola di Lila. La cantina è un luogo spaventoso e per di più appartiene a un orco, don Achille, usuraio del rione. Le amiche, piene di paura, si recano in cantina per riprendere le bambole, si muovono al buio tra polvere, ragnatele e malodore, ma nel posto in cui dovrebbero essere cadute non le trovano. Pensano: le avrà prese don Achille, "un essere malvagio di incerta fisionomia animalminerale [...] che levava il sangue"28 alla povera gente del quartiere. Tra mille incertezze, col batticuore, salgono le scale fino all'ultimo piano per andarle a reclamare. Don Achille dice di non saperne niente, ma inaspettatamente dà loro del denaro. Le bam-

²⁷ "Una volta mi stava facendo vedere i disegni delle scarpe che voleva realizzare insieme al fratello [...]. Erano disegni bellissimi, fatti su fogli a quadretti, ricchi di dettagli colorati con precisione, come se avesse avuto modo di esaminare scarpe di quel tipo da vicino in qualche mondo parallelo al nostro e poi le avesse fissate sulla carta. In realtà le aveva inventate lei nel loro insieme e in ogni particolare, tanto che, pur essendo normalissime scarpe, non assomigliavano a quelle che si vedevano nel rione, e nemmeno a quelle delle attrici dei fotoromanzi", ivi, p. 112.

²⁸ Ferrante, *L'amica geniale*, cit., p. 32.

bole non si trovano più, ma con quei soldi Elena e Lila comprano *Piccole donne*, un libro destinato a dare una svolta alle loro vite. Alla fine della storia, nel quarto volume della quadrilogia, quando Lila è definitivamente scomparsa, Elena, ormai trasferita a Torino, riceve un pacco di carta di giornale che contiene le due bambole, perdute 60 anni prima.

Con la storia delle bambole irrompe nella narrazione il fantastico, il pensiero magico, quello che Piaget chiama "animismo infantile", un *sehnal* che percorre i quattro volumi, la microstoria e prima *spannung, incipit/ explicit* della quadrilogia. Due bambole fagocitate dalla cantina dell'orco, un'amica, Elena, in eterna fuga, l'altra, Lila, *smarginata* e volatilizzata, una bambina, la figlia di Lila, perduta. Solo le due bambole tornano per chiudere il cerchio.

Le bambole inanimate Tina e Nu sono lo specchio, il simbolo di Elena e Lila: la sfida di Lila, la cattiva, è ad andare oltre, in luoghi incogniti e pieni di imprevisti, con tutti i pericoli che questo comporta: Lila spinge giù la bambola di Elena, e sempre Lila per tutta la vita sarà il pungolo per l'amica a essere la più brava; Elena la imita e fa lo stesso con la bambola di Lila, poi per tutta la vita continuerà a stimolare l'amica a non dimenticare la sua identità eccezionale. Ciò che realizzeranno è il frutto del patto di fedeltà siglato quel giorno. Quell'episodio di perdita di un bene prezioso, come accade nello schema della fiaba analizzato da Propp²⁹, viene compensato da un evento che determinerà l'inizio della carriera di Elena Greco, l'acquisizione del libro *magico* di Alcott, *Piccole donne*, comprato coi soldi dell'orco, letto, riletto, imparato a memoria e poi interiorizzato fino al punto da far loro desiderare di diventare scrittrici, come la protagonista del romanzo.

Magica è la stessa amicizia fra Elena e Lila, basata sul comune sforzo di conoscere il mondo e di interpretarlo: "stavamo tutt'e due cercando di capire, e capire era una cosa che ci piaceva moltis-

²⁹ Cfr. Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966, cap. VII (I° ed. 1928).

simo"30; "io, io e Lila, noi due con quella capacità che insieme – solo insieme – avevamo di prendere la massa di colori, di rumori, di cose e persone, e raccontarcele e darle forza."31 Fantastica è la straordinaria creatività di Lila che crede nell'immaginazione ed è convinta che per merito suo le cose possano cambiare. Ma Lila ha anche sviluppatissimo il senso della realtà. Quando Elena le ricorda il loro antico progetto di diventare ricche scrivendo romanzi, al modo dell'autrice di *Piccole donne*, Lila non esita a risponderle: "Adesso [...] per diventare veramente ricche ci vuole un'attività economica."32 La qualità visionaria di Lila torna, oltre che nelle sue numerose *smarginature*, nella ricostruzione che fornisce del delitto di don Achille³³.

Quella fra Elena e Lila è la più bella amicizia fra donne che abbia trovato nella narrativa³⁴. Quando si conoscono a 6 anni, si scelgono immediatamente. L'amicizia precoce di Elena e di Lila fa crescere e maturare la loro intelligenza, la percezione di non essere sole, di condividere l'esistenza in modo non superficiale. Sono due specchi che si fronteggiano e moltiplicano all'infinito le loro possibili immagini, le esaltano, le migliorano. La costruzione della loro identità poggia saldamente sulla loro relazione. La conoscenza dell'amica serve ad approfondire la conoscenza di sé, è bisogno fondamentale di intimità, è accettazione delle rispettive fragilità. Non è esente dall'invidia e dalla competizione, né dal procurato senso di inferiorità o subalternità, che si affaccia continuamente nel confronto fra loro. Tuttavia è consapevolezza che né l'una né l'altra potrebbe essere ciò che è senza l'amica. L'una si nutre

³⁰ Ferrante, L'amica geniale, cit., p. 166.

³¹ Ivi, p. 134.

³² Ivi. p. 113.

³³ Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, cit., p. 239

³⁴ Come in uno specchio, proprio in *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen (I° ed. italiana, Lanciano, Carabba, 1908) troviamo l'amicizia delle sorelle Jane e Elisabeth Bennet, le quali ragionano fra loro, si capiscono al volo, si confidano, non riescono a rimanere lontane. Analoghe amicizie in *Piccole donne* di Louise May Alcott (I° ed. *Little Women*, Boston, Roberts Brothers, 1868) e nelle opere di Charlotte Brontë.

dell'essenza dell'altra. Elena osserva Lila e Lila osserva Elena, vigilano l'una sull'altra, nel reciproco sguardo si definisce la loro personalità. Il loro essere è in funzione di come una vede l'altra.

4. Il titolo

Ma chi è l'amica geniale, Elena o Lila? Il titolo, L'amica geniale, lo troviamo alla fine del primo volume, incastonato come una pietra preziosa e profetica in un dialogo intimo, un nodo di svolta della loro amicizia. È Lila che definisce Elena "amica geniale". Lila sta per sposarsi. Dotata di una straordinaria intuizione e di una rara capacità di sintesi, presagisce la sorte del proprio matrimonio ed esorta Elena a proseguire sulla retta via. Nell'intimità del rito dell'abluzione prima di indossare il vestito da sposa, dice: "Qualsiasi cosa succeda, tu continua a studiare [...] tu sei la mia amica geniale, devi diventare la più brava di tutti, maschi e femmine" de nialità à Lila.

Geniale può voler dire intelligente, brillante oltre la norma per una felice e inattesa inventiva (la traduzione americana del titolo, *My Brilliant Friend*, richiama esplicitamente solo questo significato), ma anche simpatico, conforme a noi, che ci va a genio. Se Lila lo usa in quella accezione, Elena, l'io narrante, lo usa nel senso più idiomatico: l'amica le va a genio e il sentimento è reciproco. Il titolo è la sintesi perfetta per il romanzo, omaggio a due parole latine ricche di storia e di filosofia. "Amicizia", che non ha bisogno di esegesi e *genio*, per la cui definizione prendo a prestito le illuminanti parole di Tommaseo: "*genio* è piacere geniale, cioè conforme alla natura di chi lo sente [...] *genio* dice di più e meglio che simpatia; *piacere* n'è un degli effetti [...] *Genio* è talvolta piacere elettivo [...], prendesi per inclinazione, buona o cattiva."³⁶

³⁵ Ferrante, L'amica geniale, cit., pp. 308-309.

³⁶ Nicolò Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Milano, Vallardi, 1949, voce 2726 (I ed. 1830).

Il romanzo oscilla fra le due nozioni e le riconcilia: le amiche sono geniali e anche congeniali, un amalgama che dà alla loro esistenza una connotazione speciale. Ma nel primo volume c'è decisamente anche il *genius loci*, il rione di Napoli, il luogo dove appunto *si genera* e cresce quell'entità magica che è l'amicizia fra Elena e Lila.

Forse Lila è il genio cattivo, forse Elena il buono. Non a caso l'epigrafe che precede il primo volume è tratta dal *Faust* di Goethe. Dio nel *Prologo in cielo* dice a Mefistofile: "[...] L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo". La parte del diavolo è apparentemente affidata a Lila, che, per tutto il romanzo, che sia presente o assente, costituisce il *pungolo* dell'esistenza di Elena.

Nel secondo volume, *Storia del nuovo cognome*, l'amicizia comincia a configurarsi come un paradiso perduto. Durante una vacanza a Ischia Elena e Nino, compagni di liceo, parlano di politica e di cultura, ma il dialogo fra loro non è paragonabile a quello con Lila: "Ma capii presto che non c'era confronto con gli scambi che anni prima avevo avuto con Lila, quelli che mi accendevano la testa, quelli nel corso dei quali ci strappavamo l'un l'altra le parole di bocca e intanto sorgeva un'eccitazione che pareva una tempesta tutte scariche elettriche" on compagni del nuovo cognome, l'amicizia comincia in accendevanza e di politica e di cultura, ma il dialogo fra loro non è paragonabile a quello con Lila:

Lila impara a nuotare, come impara ogni cosa, magistralmente: "Aveva la capacità di memorizzare subito ogni gesto. Grazie a quella capacità aveva imparato a essere ciabattina, ad afferrare con destrezza salami e provoloni, a imbrogliare sul peso. Era nata così, sarebbe stata capace di acquisire l'arte del cesello solo studiando le mosse di un orafo, e dopo avrebbe lavorato l'oro meglio di lui"38.

³⁷ Ferrante, Storia del nuovo cognome, cit., p. 195.

³⁸ Ivi, p. 199.

5. La fucina della scrittura

Dentro al libro c'è un altro libro costituito da una complessa riflessione dell'autrice sulla scrittura. Dentro alla scrittura del personaggio Elena c'è la scrittura del personaggio Lila. L'amicizia di Elena e Lila è fortemente determinata dal loro essere femmine. A scrivere il romanzo non è solo una protagonista, ma anche l'altra, che con la sua diversità, con la sua scrittura, con la sua creatività si sostituisce e si sovrappone alla prima in un gioco di rimandi che costituiscono una sorta di sguardo femminile potenziato.

Abbiamo detto che in Ferrante non compaiono mai enunciazioni teoriche esplicite. Questo non significa che, dietro alle parole, le teorie non ci siano. Per quanto riguarda il femminismo il pensiero della differenza è un leit-motif. Elena e Lila nascono in un rione di Napoli dove la separazione e la distinzione fra uomini e donne è un dato di fatto. Quindi è diverso il loro modo di crescere, di giocare, di pensare. Dice Elena: "Non capivo niente di certi fondi oscuri dei maschi"³⁹. Ferrante sperimenta una scrittura femminile come la intendono donne appartenenti a epoche diverse come Virginia Wolf e Luce Irigaray? Il quesito, cui è difficile rispondere, verrà affrontato in altra sede. Una cosa è certa: nel romanzo il femminile è inquieto.

Il terzo scritto rilevante nella quadrilogia è una lunga lettera di Lila, che Elena riceve durante una vacanza a Ischia. La scrittura contiene "la voce di Lila":

Lila sapeva parlare attraverso la scrittura [...] lei si esprimeva con frasi sì curate, sì senza un errore pur non avendo continuato a studiare, ma [...] non lasciava traccia di innaturalezza, non si sentiva l'artificio della parola scritta. Leggevo e intanto vedevo, sentivo lei. La voce incastonata nella scrittura mi travolse [...] era del tutto depurata dalle scorie di quando si parla, dalla confusione dell'orale; aveva l'ordine vivo che mi immaginavo dovesse toccare al discorso se si era stati così fortunati da nascere dalla testa di

³⁹ Ivi, p. 365.

Zeus e non dai Greco o dai Cerullo [...]. Quella lettera ebbe come primo effetto di farmi sentire, a quindici anni, nel giorno del mio compleanno, un'imbrogliona. La scuola, su di me, aveva preso un abbaglio e la prova era lì, nella lettera di Lila⁴⁰.

Chi legge un testo e conosce la voce dell'autore, legge con la sua voce. Se non *sente* la sua voce, vuol dire che ciò che legge è poco autentico. Pirandello ne *La ragione degli altri* fa dire a Livia: "Non sento più come mia la mia voce [...] un tono che mi sembri giusto"⁴¹. Invece Elena quando legge la prima lettera di Lila dice immediatamente di riconoscerne la voce. Che cosa è la voce di chi scrive nella sua stessa scrittura? Certamente è una parte del suo corpo vivo, della sua individualità. La voce nella scrittura è la persona intera di chi scrive che investe direttamente chi legge. Elena ne è posseduta e incontra il testo della lettera come presenza che presuppone il corpo dell'amica e la relazione con lei.

La lettera di Lila la turba: "Tutto ciò che le avevo scritto tra luglio e agosto mi sembrò banale [...] provai subito a risponderle con una lettera seria, che avesse l'andamento essenziale, netto e insieme colloquiale della sua"⁴². "Tornai a sentirmi umiliata dalla capacità di scrittura di Lila, da ciò che lei sapeva plasmare e io no [...] Ero felice, certo, che lei fosse così brava anche senza scuola, senza i libri della biblioteca, ma quella felicità mi rendeva colpevolmente infelice"⁴³. Grazie a quella lettera la scrittura di Elena migliora, tanto che la professoressa di Lettere legge alla commissione un passo del tema d'esame di fine ginnasio, nel quale Elena si libera "dei suoi toni artificiosi, delle frasi troppo rigide; e tenta una scrittura fluida e trascinante, appunto come quella di Lila nella lettera di Ischia"⁴⁴.

⁴⁰ Ivi, p. 227.

⁴¹ Luigi Pirandello, *La ragione degli altri*, Firenze, Bemporad, 1925, atto III.

⁴² Ferrante, Storia del nuovo cognome, cit., p. 227.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

L'amica geniale è un romanzo mondo concepito per competere con la letteratura del pianeta, nel solco di una tendenza espressa da molta letteratura contemporanea a staccare l'opera dalla sua identità nazionale per convogliarla nella circolazione globale. I temi trattati sono universali e i lettori ai quali Elena Ferrante si rivolge non sono solo napoletani, italiani o europei, ma sono cittadini del globo. Operazione riuscita, se si tiene conto del boom delle vendite, tanto che sta accadendo l'opposto di quanto normalmente avviene: il successo internazionale ha risvegliato l'interesse nazionale. Ne è prova la recentissima polemica sui giornali italiani intorno al Premio Strega 2015, al quale Roberto Saviano aveva candidato l'ultimo volume della quadrilogia. Un'opera che colloca Elena Ferrante al centro del panorama letterario globale, anche per la tensione affilata e geniale verso la sensibilità di genere e verso il dibattito italiano e internazionale sulla questione femminile.

Nessuno può impedire a lettori e critici di continuare a indagare sull'identità dell'autrice, si tratta di una curiosità legittima, così come è legittimo che Elena Ferrante cerchi a tutti i costi di proteggerla. Ma noi, che abbiamo letto *L'amica geniale*, sappiamo chi è. Sappiamo che, come Elizabeth Strout, anche Ferrante in ogni sua pagina afferma con forza: "la mia vita è tutto ciò che possiedo". Sappiamo che come Gustave Flaubert per la sua Emma Bovary, Ferrante ci suggerisce "Elena Greco c'est moi".

RITORNO AL SACRO: LA POESIA VISIONARIA DI ALDA MERINI

Antonella Staiano

a tensione spirituale dell'uomo postmoderno, generalmente svincolata dalle istituzioni e non strutturata, assume spesso i caratteri di una religiosità individualistica che crea nuovi volti di Dio ambigui e tangibili. In *Orme del sacro* di Umberto Galimberti, si può leggere: "Dio è presente in quanto negato, smentito, bestemmiato, ma solo nella negazione, nella smentita,nella bestemmia si dà all'uomo la presenza di Dio"¹. Se Dio è presente nell'alienazione, l'incontro con lui è possibile solo attraverso il richiamo di chi, seppure nel dubbio, lo invoca. Nel momento in cui Dio è morto per l'umanità, riemerge in tutti gli aspetti dell'esistente, anche se ormai non ci si interroga sulla sua presenza nella storia.

Qual è allora il Dio che ritorna? Si può ancora fare riferimento al *Deus absconditus*²? Cercare Dio significa inseguire se stessi per potersi riconoscere in un'alterità e parlare a un Dio che assume il volto del domani, il volto dell'altro e di se stessi. L'esperienza religiosa postmoderna, seppure marginale, fa riemergere le radici di un profondo senso di solitudine al cospetto della crisi delle ideologie e delle certezze della ragione. Grazie alla rivalutazione della sfera privata, le molteplici componenti dell'*io* diventano l'eco dell'identità collettiva e le voci deboli devono misurarsi con una nuova dimensione di universalità.

La ricerca del divino cambia anche attraverso la letteratura "perché lo sguardo non tende più a un cielo irraggiungibile, ma a

¹ Umberto Galimberti, Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 83.

² Cfr. Isaia 45, 15: «vere tu es *Deus absconditus* Deus Israhel salvator»; Blaise Pascal, *Pensieri*, a cura di Paolo Serini, Einaudi, Torino, 1967, pp. 39-41.

un abisso che si è toccato. Ed è in tale abisso che ora Dio abita nella poesia"³. E da questa dimora affiora una delle voci più originali del Novecento italiano, quella di Alda Merini, poetessa milanese, nata nel 1931. La sua esperienza poetica è un'intensa e indocile testimonianza spirituale che può essere ricondotta alla nuova fenomenologia del sacro dell'era postmoderna.

Quell'incrinatura dell'esistenza, che è la parola, mostra il poeta in dialogo con una divinità poliedrica che si manifesta sovente nella mancanza e nel delitto. Soltanto nella notte oscura dell'anima si possono cercare la salvezza e la luce. E, se per Juan de la Cruz l'oscurità rappresenta un'ascesi verso la sua preda conquistata, che avviene mentre lo sguardo si offusca, per la Merini il cammino è verso gli inferi e passa per il peccato. Come suggerisce Giorgio Agamben, nell'introduzione alle poesie del mistico spagnolo, esiste una notte dei sensi, una privazione e mortificazione di tutti gli appetiti che da essi nascono, perché all'anima possa essere restituita la sua nudità originale e, in tal modo, essa possa ricongiungersi al suo amato4. Per la Merini la nudità viene dal peccato, che è una forma d'arte: solo nel peccato la poetessa milanese riconosce la sua identità di credente, mentre i suoi sensi e il suo corpo le raccontano il divino⁵. Quando vuole vedere Dio, i suoi occhi si rivolgono alla materia e al vortice oscuro che la fa trasalire generando poesia.

Secondo la Merini l'opera poetica nasce grazie all'intervento divino: "Il libro prima di nascere Dio lo deposita in te come una manciata di fango che diventa luce. Domandano tutti come si fa a scrivere un libro. Si va vicino a Dio e gli si dice: feconda la mia

³ Valentina Calista, "Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio", *Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, anno XXXIV No: 1 (2010), p. 85.

⁴ Giorgio Agamben, introduzione a Juan de La Cruz, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1974, p. VIII.

⁵ Cfr. Carla Gubert, "La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (dal 1947 al 1961)", *Gradiva. International Journal of Italian Literature*, vol. 7, No 1 (1999), pp. 24-43; E. Donzella, *Alda Merini. L'amore di un Dio lontano*, Catania, Prova d'autore, 2013.

mente, mettiti nel mio cuore e portami via dagli altri, rapiscimi. Così nascono i libri, così nascono i poeti⁶".

I versi della poetessa accolgono come un giaciglio il suo Dio, anche se sembra lontano o addirittura assente. Come si legge nell'introduzione a *L'uomo che mangiava i poeti*, "Alda Merini è una profetessa a cui hanno ammazzato Dio, ma nonostante tutto lei continua nella sua religione", perché Dio è sostanza amorosa.

Le prime esperienze poetiche lasciano intravedere una rigida educazione monoteista e cattolica che obbligano la giovanissima Merini a confrontarsi con il peccato e con la colpa. Il suo corpo esuberante di donna e la scoperta della sensualità collidono con la propensione alla mortificazione dei piaceri, con la sovranità di un Dio che non può essere giudicato o avvicinato. Presto si apre docilmente ad un paganesimo che lei stessa definisce artificiale, funzionale alla sua arte e alla sua natura. Negli anni il divino, che da sempre visita la sua poesia, prende forma nonostante la sua mutevolezza. Quando si ispessisce il contatto con il mondo, il contrasto tra il corpo e la fede cristiana si allevia ed è allora che, nella libertà, la confusione diventa una scelta.

Nelle sue prime poesie pubblicate da Giacinto Spagnoletti nell'*Antologia della poesia italiana 1909-1949*8, la Merini si mostra come una redenta Psiche timorosa di innalzare la sua lanterna che è la parola. L'anima canta una presenza ancora inafferrabile, una luce divina che risiede nell'*io* e può essere solo intuita:

Chi ti descriverà, luce divina che procedi immutata ed immutabile dal mio sguardo redento? Io no: perché l'essenza del possesso di te è "segreto" eterno e inafferabile;

⁶ Alda Merini, *Corpo d'amore: Un incontro con Gesù*, Milano, Frassinelli, 2001, p. 69.

⁷ Giuseppe D'Ambrosio Angelillo, "Introduzione a Alda Merini", L'uomo che mangiava i poeti, Acquaviva delle fonti, Piccola Casa Editrice Acquaviva, 2003, p. 5.

⁸ Giacinto Spagnoletti (a cura di), Antologia della poesia italiana 1909-1949, Parma, Guanda, 1950.

io no perché col solo nominarti ti nego e ti smarrisco; tu, strana verità che mi richiami il vagheggiato tono del mio essere⁹.

Il suo confronto con la divinità è ancora sfumato, anche se già preludio del bisogno di unificare se stessa, di conciliare la dolcezza e lo sgomento dinanzi allo smarrimento che accompagna una sempre viva attesa.

In occasione della pubblicazione della raccolta *La presenza di Orfeo*, Pier Paolo Pasolini scrive: "La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una agiografia da santino sacrilego. È soltanto la mancanza del senso dell'identità, per cui essa si espande nel mondo intorno, che configura nella Merini un dato mistico: ma l'intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino"¹⁰. Eppure negli anni la *ragazzetta milanese*, come la definisce lo stesso Pasolini, matura il suo senso religioso e lo indaga come quando nel suo libro su san Francesco scrive: "Anch'io ho avuto / un'annunciazione, / anch'io ho avuto / una lunga gravidanza di fede, / anch'io devo partorire il mio vero Dio"¹¹.

Il divino da espediente poetico diventa sostanza della scrittura, in grado di ritrarre la verità della visione. Allora, chi è il *vero Dio* e dove può essere ascoltata la sua voce? "La parola Dio [scrive la Merini] è composta da tre lettere, che indicano l'eterna terna della perfezione. [...] una triade di dei che poi sono carne, spirito e materia"¹². Il suo desiderio di Dio la conduce verso tutto ciò che è corporeo, palpabile, le mostra i sentieri del Paradiso che "non esiste se non comincia da questa povertà naturale che sono i nostri occhi, le nostre mani, il nostro sguardo, la nostra viltà"¹³.

.

⁹ Pubblicata nell'*Antologia della poesia italiana* poi in *Poetesse del Novecento*, Milano, Scheiwiller, 1951. Maria Corti l'ha inserita in *Fiore di poesia* Torino, Einaudi, 1998 pp. 6-7.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, "Una linea orfica", Paragone, No: 60 (1954), p. 87.

¹¹ Alda Merini, Francesco: canto di una creatura, Milano, Frassinelli, 2007, p. 54.

¹² Alda Merini, L'anima innamorata, Milano, Frassinelli, 2007, p. 28.

¹³ Ivi, p. 23.

I versi di Alda Merini raccontano un Dio umano, che entra nella pelle, seduce, mortifica, svilisce e compie continui atti di salvezza. La sua visione dell'amore è tenera, senza difese, eppure violenta tanto da marchiare indelebilmente il corpo e l'anima, che diviene destinataria di un ininterrotto e contraddittorio colloquio interiore. Eppure Dio, superbo e redentore, ha mangiato l'anima dell'uomo e ha lasciato nell'oblio i corpi straziati. E questo amore incrudelito, cantato da un anima ancora innamorata, confonde Dio con i demoni:

E ti dirò che per anni io ti ho scambiato per il demonio perché eri così perentorio, così avido. così insinuante come il peggiore degli amanti, e difatti mi hai fatta soffrire, talmente soffrire che non potevo fare a meno di te¹⁴.

Il canto diviene una sublime protesta che si scioglie lasciando il pensiero disarmato e Dio diviene l'amante, il padre assente, la madre gelida, il crudele carnefice e l'unico amore possibile. Come Proserpina, rapita nell'atto di cogliere i fiori, la Merini, nata in Primavera, è condotta negli inferi della sua solitudine, nel labirinto della sua follia.

Le parole dell'autrice sono come i grani di un rosario che scandiscono i passi della sua esistenza. La poesia la trasforma in un personaggio letterario, in un'eroina mitica che alza le zolle della sua esistenza, penetra nella sua interiorità. Così, quel suo Dio orfico diventa reale nell'isteria che tormenta la sua mente. Il suo misticismo, pungente e sarcastico, lascia intravedere il suo corpo che anela al divino, le sue membra che recitano come Cristo sul Golgota: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" 15

¹⁴ Merini, Corpo d'amore, cit., p. 51.

¹⁵ Mt 27,46; Mc 15,34.

Nell'assenza e nell'abbandono la Merini inizia a costruire la sua relazione amorosa, mentre l'anima attende e veglia le derive delle membra per poi sentire il calore dei sensi. Nella raccolta *Tu sei Pietro* del 1962, alla quale segue un ventennio di silenzio, diventa sempre più forte il confronto tra impulsi erotici e mistici, tra cristianesimo e paganesimo. In *Rinnovate ho per te*, scrive infatti: "Ché cristiana son io ma non ricordo / dove o quando finì dentro il mio cuore / tutto quel paganesimo che vivo"¹⁶.

Il lettore si confonde e vive con l'autrice la sua stessa indifferenziazione tra sacro e profano: le varie tipologie amorose da lei esperite convergono nel desiderio di segni divini. La dizione "amore mio" si riferisce indistintamente alle categorie dell'umano e del divino; la dimora di Dio sembra non lontana dall'Olimpo che, insieme agli dei sempiterni, non è mai tramontato.

Mentre nascono modi alternativi per comunicare con il divino e anche la spiritualità risente della cosiddetta *morte* del ruolo paterno nella società, lo spirito religioso postmoderno si volge verso una ricerca esperienziale e nel disorientamento ritorna la cultura della madre, cui la Merini attinge.

Come suggerisce un articolo dal titolo *Alda Merini e il mito della Grande Madre: l'identità ribell*e, la poetessa si serve del "mito matriarcale e ribelle per eccellenza" per allontanare i prototipi sociali, scegliendo il *Caos*. La parola esce dal silenzio e si fa *corpo di donna*, che fonde immagini pagane e sensuali e le accosta all'iconografia cristiana.

L'estasi mistica, carica di sensualità nell'incontro con Dio, è descritta attraverso i caratteri sessuali: gli inguini diventano sacri, sono il luogo pronto ad accogliere il divino. Il luogo sporcato dal peccato e dall'abbandono che pure genera e infonde la vita: "Gli inguini sono la forza dell'anima, / tacita, oscura, / un germoglio di

¹⁶ Alda Merini, *Tu sei Pietro*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962, ora anche in Alda Merini, *Fiore di Poesie*. 1951-1997, Torino, Einaudi, 1998, pag. 55.

¹⁷ Daniele Cerrato, "Alda Merini e il mito della Grande Madre: l'identità ribelle", in *Rebeldes literarias*, Sevilla, Estela González de Sande, Angeles Cruzado Rodríguez, 2010, p.182.

foglie / da cui esce il seme del vivere. / Gli inguini sono tormento, / sono poesia e paranoia, delirio di uomini. [...] ma dagli inguini può germogliare Dio e sant'Agostino e Abelardo, / allora il miscuglio di voci scenderà fino alle nostre carni"18.

La poesia non è solo uno strumento di salvezza è anche un modo per parlare con Dio, quando non si può parlare di Dio. I suoi versi sono una preghiera sussurrata, ma non sono indenni dal tono crudo e talvolta violento del suo carattere e soprattutto rispecchiano la sua conoscenza del dolore fisico e mentale. La vita ha senso solo se si apre all'amore e al dolore; esiste un pensiero che può essere baciato da Dio e nell'immaginazione poetica di Alda Merini questi pensieri sono gli angeli: presenze nella mente che rigenerano il cuore nello strazio del corpo¹⁹. Essi baciano sulla fronte, con tenerezza, come le madri che in silenzio assistono alle sofferenze dei figli, divorate dall'assenza. Eppure queste presenze estatiche, questi geni universali del bene, come ne Il Cielo sopra Berlino di Wim Wenders²⁰, non liberano dal dolore, fecondano le mani in attesa del giudizio e la sofferenza e la solitudine divengono per loro grazia la copula migliore con l'amore di Dio. Ma l'anima è un cane fedele, è la mente malata e folle che prova a sopravvivere, che prova a cantare furiosa e tormentata: "Così l'angelo che si fa demone, / il demone che si fa angelo, / il male oscuro, / la paura del male/ diventano l'inferno vivo della mente."21

La follia ha accompagnato il percorso esistenziale della Merini e ha sicuramente contribuito all'intensità della sua versificazione in cui irrompe una realtà tragica e allucinatoria: "Laggiù nel manicomio / facile era traslare / toccare il paradiso / [...] / laggiù tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande

¹⁸ Alda Merini, *La terra santa*,in *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi, 1991, p. 99.

¹⁹ Si fa riferimento in particolare al seguente testo: Alda Merini, *La carne degli angeli*, Milano, Frassinelli, 2003.

²⁰ Wim Wenders, Il cielo sopra Berlino, Westdeutscher Rundfunk, Road Movies Filmproduktion, Argos Films, 1987.

²¹ Merini, *La carne*, cit., p. 8.

follia"²². Il suo canto è come la *cantilena dei Salmi*, una testimonianza che percuote con il suo ritmo anaforico, che grida portando con sé tutti i fantasmi del passato. Il parallelismo dei membri, il chiasmo e l'ossimoro, tipici della sua versificazione sono riconducibili alla poesia biblica²³. Frequentemente i testi possono essere smembrati di periodo in periodo, sono frammenti e respiri che contribuiscono a donare alla scrittura intima della poetessa una veste profetica.

Nel 1965, ha inizio il periodo dell'internamento che dura circa 15 anni con sporadici ritorni in famiglia. Per la poetessa si spalanca un universo fatto di umiliazioni e violenze, subisce diverse decine di elettroshock, le vengono somministrati psicofarmaci e a 39 anni le viene imposta la sterilizzazione dopo aver partorito quattro figlie di cui non poteva occuparsi. Lei stessa dichiara di amare le sue figlie, ma di non essere mai stata una buona madre, una madre comune perché, scrive: "sono una madre morale, mentale, custode dei figli" e ancora "sono la ninnananna che fa piangere i figli"24. La maternità è sicuramente un ulteriore abisso di dolore. Nel suo diario racconta di aver assistito ad alcune gravidanze isteriche e di aver potuto ascoltare, con stupore, il battito di quei feti inesistenti. Le sue stesse figlie in quel luogo di oblio le sembrano lontane, come estranee a cui ha saputo offrire solo la malattia. E l'idea di Dio è forse la gravidanza isterica che abita la sua mente: sa che non può esistere nella realtà, eppure non smette di ascoltarlo.

²² Ivi, p. 111.

²³ Per approfondire il rapporto tra la poesia della Merini e le Sacre Scritture si veda: Silvia Assenza, "Alda Merini. E la carne si fece canto" in Gibellini, Pietro; Di Nino Nicola (a cura di), La Bibbia nella letteratura italiana. Vol. II: L'età contemporanea, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 453-47; Daria Dibitonto, "L'estasi di un amore senza difese. La poesia religiosa di Alda Merini" in Arte e esperienza religiosa, a cura di S. Sorrentino e M. Iiritano, Fridericiana Editrice Universitaria 2011, pp. 153-162; Chiara Saletti, Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini, Torino, Effatà, 2008.

²⁴ Alda Merini, *Sono nata il ventuno a primavera: diario e nuove poesie*, Lecce, Manni, 2005, p. 15.

Negli anni di permanenza in manicomio raccoglie in sé tutti i silenzi, gli abusi e il dolore, si nutre dei semi della follia. Se l'uomo postmoderno è un ibrido che ha perso la sua identità nella frammentarietà del presente, per la Merini lo è anche Dio che si infrange sull'umanità. Allora, la follia che disgiunge ulteriormente l'io è un accesso al divino e alla rivelazione mistica: "Il delirio dà alla luce le figure, visioni, realtà sommerse. La follia è un capitale enorme, estremamente prolifico, però la può amministrare soltanto un poeta"25.

La realtà resta ancorata alla sofferenza e allo stesso tempo tutto diventa onirico. Nell'universo poetico di Alda Merini, salvezza e dannazione sono intimamente legate, i malati salgono verso il Paradiso per poi scendere nell'Inferno più nero e ricominciare all'infinito questo stesso percorso.

La quotidianità è descritta con continui rimandi all'Antico e al Nuovo Testamento, "il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta." Le anime perdute si muovono "su e giù per quelle barriere / inferocite dai fiori [...] laggiù vicino al Giordano, ma il Cristo non c'era: / dal mondo ci aveva divelti come erbaccia obbrobriosa." Tra quelle mura fioriscono i giardini incontaminati della salvezza eppure, scrive la Merini: "eravamo come gli uccelli e ogni tanto una rete oscura ci imprigionava"²⁶.

I malati sono come Cristo, sono Cristo, il figlio di Maria, per lei simbolo vero della fede in Dio amore, e sono asceti perché privati della dignità e della loro identità sessuale. Sono lavati e sepolti, sono come il grillo, la lucciola e la cicala, e qualcuno li schiaccia non sapendo che anche nel grillo vive presente un'anima, come

²⁵ Alda Merini, La pazza della porta accanto, Milano, Bompiani, 1995, p. 143. A proposito del rapporto tra follia e poesia cfr. Andrea Cortellessa, "Alda Merini. La felicità mentale", in La fisica del senso, Fazi, Roma 2006, pp. 158-163; Cadierine O'Brien, "Alda Merini: Poetry and Psychosis." The Italianist No: 3 (1997), pp. 195-207; Giorgio Manganelli, "Nel manicomio tutto è sacro", Alfabeta No: 52 (1983), 11.

²⁶ La cit. si riferisce alla versione inserita in Alda Merini, VdA, cit., p. 116.

scrive in *L'anima*²⁷, anche se ormai, quest'anima è devastata e incapace di parlare. La luce che emanano spaventa come un demone e allora si attenua la differenza tra bene e male, tra angeli e demoni.

L'ospedale psichiatrico è il luogo della creazione, dell'ultraterreno e del sub-umano dove il sacro e trionfa la legge dell'interiorità, mentre la società sacrifica all'altare le sue vittime. Nell'abisso che non conosce Dio, la sua assenza incombe e il corpo di Cristo fiorisce come un ramo di pesco. I versi della Merini sono brandelli di carne e i corpi torturati e sviliti dei suoi compagni e compagne di manicomio sono le immagini divine. Nei loro occhi spenti, nelle loro allucinate esistenze la scrittrice incontra la parola di Dio e la ascolta, la vive in se stessa, lasciandosi consumare. E ogni giorno muore, regalando la sua morte a quell'amore fatto di mille volti, di infinite espressioni di beatitudine e di afflizione. Alda Merini si sente violentata continuamente eppure continua a bere dal calice divino, assetata di bellezza e a proprio agio nella confusione sensoriale. Lei stessa dichiara di aver avuto tanti amanti, di aver peccato così tanto da essere riuscita ad oltrepassare il confine tra sanità e malattia.

Se i temi delle sue opere diventano sempre più intensi, la lirica e la prosa negli ultimi anni si mescolano. L'oralità e la spontaneità sono la nuova misura del reale e del visionario, la nuova possibilità di un rapporto con Dio che, come un compagno di viaggio, le siede accanto o forse l'ascolta dall'altro capo del telefono.

Ciò che rende estremamente appassionante il personaggio Merini è l'impossibilità di scindere la sua biografia e il suo privato dalle sue opere letterarie, la modalità attraverso cui si assottiglia il confine tra la realtà e la visione, e la sua capacità di passare dalla voglia di riservatezza al bisogno di essere letta. A partire dagli anni '80 diviene un personaggio mediatico. Sono numerose le sue incursioni televisive e le interviste rilasciate. Nella cultura dello spettacolo ciò che affascina è la sua vita e, nonostante le sue in-

256

²⁷ Alda Merini, *La clinica dell'abbandono*, Torino, Einaudi, 2003, p. 91.

tense parole siano lette con diffidenza dagli studiosi della letteratura²⁸, arrivano al cuore degli spettatori e la rendono poeta del popolo, poeta del dolore e della diversità.

Nell'introduzione²⁹ a *Vuoto d'amore* nel 1991 Maria Corti esordisce con un invito a non fomentare le leggende sulla pazzia della scrittrice, che rischiano di relegare in un'ombra di marginalità la scrittura e la poesia. La Merini non rinnega mai il suo destino di poeta e scrive con una speciale lucidità tenendo per mano i fantasmi che albergano nella sua mente, colorata grazie al desiderio che qualcosa o qualcuno possa visitarla.

La collaborazione con l'editore, illustratore e aforista Alberto Casiraghi e con il musicista Giovanni Nuti permettono alla visione profetica della Merini di espandersi mentre si muove, con cruda eleganza, tra erotismo e sacralità, tra scandalo e tenerezza. I disegni e la musica sostengono i versi della poetessa, accompagnano il suo viaggio interiore rendendo universale e tangibile la sua esperienza intima: "poiché [se] Dio muta nei secoli, molte generazioni ci vorranno a dar l'idea di ciò che Dio è stato e che sarà"³⁰.

La Merini crea insieme a Casiraghi, che considera "uno dei più originali pastellisti del Novecento", oltre 500 libri esposti al Castello Sforzesco nel 1998, frutto di un amicizia e di una sintonia rinnovata e consolidata "sul filo del telefono"³¹. In un delizioso libriccino di aforismi la Merini scrive: "È pur vero che in un secolo come il nostro Dio ci ha lasciati soli"³², e Casiraghi risponde: "Dio è un uomo solo"³³ e ancora "Solo nelle guerre interiori Dio ha senso di esistere"³⁴. Nella sua subìta e ricercata solitudine la

²⁸ Tra i contributi sulla scrittrice si segnalano: Franca Pellegrini, *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*, Franco Cesati, Firenze, 2006, e Roberta Alunni, *Alda Merini. L'"Io" in scena*, Firenze, SEF, 2008.

²⁹ Merini, *VdA*, cit., *pp. V-X*.

³⁰ Merini, L'anima, cit. p. 28.

³¹ Alda Merini, *Aforismi e magie*, Milano, BUR, 2004, p. VIII.

³² Alda Merini, Alberto Casiraghi, *Se gli angeli sono inquieti: aforismi*, Firenze, Shakespeare and Company, 1993, p. 30.

³³ Ivi, p. 85.

³⁴ Ivi, p. 88.

poetessa riceve i lettori e li circuisce con le sue visioni. Mostra la sua nudità imperfetta e canta la sua salmodia.

Grazie al sodalizio con Giovanni Nuti, la sua poesia trova un ulteriore canale comunicativo. Alcuni testi di carattere spirituale come *Amore*, hanno un forte impatto emotivo e raccontano al pubblico la sua folle nostalgia di Dio:

Ti ho perso lungo i solchi della via, o mio unico amore, Dio di giacenza e di dubbio Dio delle mitiche forze Dio, Dio sempre Dio che sei più forte degli amplessi e dei teneri amori. Che fai crescere le fontane, che appari e dispari come un luogotenente del destino. Perderti è come perdere la speranza ed io ti ho perduto non una ma un milione di volte e ritrovarti è come sorgere dall'eterno peccato per vedere le falle della vita ma anche le tue mobili stelle: TU SEI UN DIO DI AMORE35

Questo plurivoco volto di Dio, creato ad immagine dell'uomo, può compiere atti di salvezza. Solo il folle forse può parlare di lui al mondo, l'innamorato, colui che l'ha perso un milione di volte per poi scovarlo nel proprio peccato e nel dolore degli altri che non si è capaci di salvare.

Dopotutto, "il racconto dell'anima è così lontano da ciò che noi vogliamo dire. In fondo parlando di multiforme ingegno vorremmo significare una grande quantità di parole che l'anima ammette solo in presenza di Dio. L'arte è preghiera, o perlomeno il tentativo di farsi intendere da Colui che è e non è"³⁶.

_

 $^{^{35}}$ Merini, VdA, cit., p. 75. Tratta da *Poesie per Marina (1987-1990)*. La poesia è contenuta nell'album di Giovanni Nuti, *Rasoi di seta* del 2007. La collaborazione con la Merini iniziata nel 1996 dà vita a diversi singoli, album e spettacoli teatrali, che vedono Nuti nel ruolo di esecutore e compositore.

³⁶ Merini, *L'anima*, cit., pp. 21-22.

L'ARTE DELLA GIOIA DI GOLIARDA SAPIENZA TRA ANARCHIA E FEMMINISMO POSTMODERNO

Barbara Dell'Abate-Çelebi

uesto saggio si incentra su uno dei romanzi a mio avviso più belli e interessanti pubblicati negli ultimi decenni, uno di quei libri "che ti cambia la vita", come affermato da Monica Farnetti¹. Sebbene il romanzo offra molteplici spunti di critica e riflessione di tipo letterario, storico, culturale, psicologico, ecc., e sia stato oggetto di molteplici studi in tali direzioni nel corso degli ultimi anni, in questo articolo si intende concentrarsi su di un particolare aspetto dell'opera: la forte affinità tra il messaggio anarchico e anti-istituzionale di cui si fa portavoce l'autrice, Goliarda Sapienza, e il discorso femminista postmoderno di stampo nord-europeo e statunitense che proprio durante gli anni '70 e primi anni '80 comincia a diffondersi negli Stati Uniti e in Europa, anni in cui L'arte della Gioia vede la propria lenta genesi durata circa dieci anni dal 1967 al 1976. Per comprendere tale legame, la prima parte del saggio porrà l'accento su alcuni elementi chiave legati alla teoria femminista postmoderna di lingua inglese, rispetto alla filosofia femminista italiana che ha risentito meno dell'influenza postmoderna. Nella seconda parte si passerà ad una analisi delle affinità tra tali tesi femministe postmoderne e il romanzo di Goliarda Sapienza.

1. La letteratura femminista postmoderna

Il femminismo teorico in lingua inglese, soprattutto sul suolo statunitense ma con larga diffusione nel nord dell'Europa, parla la lingua della decostruzione, del poststrutturalismo e del

¹ Monica Farnetti, *Tutte signore di mio gusto*, *Profili di scrittrici contemporanee*, Milano, LaTartaruga, 2008, p.237.

postmodernismo che, provenendo dalla Francia, ha conquistato le aree più radicali della comunità intellettuale americana. Altrettanto non si può dire invece per la teoria femminista italiana e mediterranea in genere che, pur rivolgendo una certa attenzione alla Francia, risente dell'influenza di Luce Irigaray piuttosto che di quella di Foucault e Derrida e pur condividendo con il femminismo americano un'attenzione per le categorie della psicanalisi le condivide assai meno per quelle del postmoderno. Come affermato dalla teorica femminista statunitense Jane Flax, "Feminist theorists enter into and echo postmodernist discourses as we have begun to deconstruct notions of reasons, knowledge, or self and to reveal the effect of the gender arrangement that lay beneath their neutral and universalizing facades"².

A differenza del femminismo italiano, il femminismo anglofono statunitense ha da subito trovato delle forti affinità con il
postmodernismo, anche in seguito alla particolare eterogeneità
culturale ed etnica della società americana rispetto all'omogeneità
di quella italiana, mostrandosi, anche per questo, più attenta alle
esigenze e richieste delle minoranze. Il postmodernismo, infatti,
con il suo accento sulla polverizzazione del soggetto cartesiano,
uno, reale, razionale e universale in molti frammenti, instabili e
senza centro, ha trovato nelle teoriche femministe nordamericane
un naturale punto di sviluppo nell'ambito di una soggettività multipla, mobile che, attraverso varie identità, segnala diverse sfere di
appartenenza: donna e/o di colore e/o lesbica e/o povera, ecc. Le
filosofie postmoderne cercano di porre in dubbio in modo radicale le credenze ancora prevalenti nella cultura e risalenti al pensiero razionalista illuminista. Esse rigettano quindi tesi quali:

- l'esistenza di un io stabile e coerente;
- la ragione quale base affidabile e universale della conoscenza;

² Jane Flax, "Postmodernism and Gender Relations" in *Feminism/Postmodernism*, edited and with an introduction by Linda J. Nicholson, New York/London, Routledge, Chapman & Hall, 1990, p. 42.

- la veridicità della conoscenza acquisita attraverso il giusto uso della ragione;
- la ragione avente qualità trascendentale e universale;
- la stretta connessione tra ragione e libertà;
- la trasparenza del linguaggio con una corrispondenza diretta tra la parola e l'oggetto.

La decostruzione, quindi, di tali certezze ereditate dal razionalismo illuminista è condivisa sia dai teorici del postmoderno sia dalle filosofe femministe statunitensi. Come sottolineato dalla Flax, "Feminists, like other postmodernists, have begun to suspect that all such transcendental claims reflect and reify the experience of a few persons – mostly white, Western males. These transhistoric claims seem plausible to us in part because they reflect important aspects of the experience of those who dominate our social world"3.

Per comprendere lo sviluppo a livello globale delle teorie femministe potremmo dire che mentre negli anni '70 il femminismo radicale ha affermato l'esistenza di un'essenza femminile, il femminismo liberale ha perseguito l'uguaglianza tra uomo e donna e il femminismo marxista ha ricercato una vera natura universale umana, con il femminismo postmoderno degli anni '80, soprattutto in ambito nordeuropeo e nordamericano, l'idea di un'essenza femminile è stata del tutto negata e si è affermata la morte del soggetto universale umano cui è stata sostituita un'identità fluida e frammentaria. Secondo la critica Chris Weedon le scuole femministe radicale, liberale e marxista sono essenzialiste in quanto si basano su di una essenza umana. Il femminismo postmoderno rigetta tale essenza e allo stesso tempo rigetta l'idea di una persona costruita socialmente, incapace di cambiare e di decidere di se stessa. L'io postmoderno è fluido e continuamente modificabile⁴.

_

³ Ivi, p. 43.

⁴ Chris Weedon, Feminist Practice and Poststructuralist theory, Oxford, New York, B. Blackwell, 1987, p.127.

Secondo la prospettiva postmoderna viene così attuata la sostituzione del concetto di dialettica – hegeliana o marxista – finalizzata a offrire una visione netta di una realtà che può essere compresa dal soggetto, con quello d'infinite differenze in molteplici aspetti del reale che porta avanti un'offensiva all'interpretazione dominante.

Così in modo analogo, in ambito femminista postmoderno, l'identità di genere non è considerata fissa, né fissata una volta per sempre, bensì transitoria e molteplice. Se prima ci si domandava cosa fosse il genere, con il femminismo postmoderno ci si chiede se questo esista. Dal dualismo del genere si è, infatti, passati alla molteplicità. Mascolinità e femminilità non sono più entità omogenee immutabili ma diverse internamente, discontinue, culturalmente determinate e contingenti nella loro dimensione storica. Anche riguardo alla soggettività individuale, secondo la prospettiva postmoderna, la soggettività è divisa, decentrata. Dall'interno di una categoria che appare univoca, la categoria donna, emerge una molteplicità. La French Theory, rappresentata da pensatori e filosofi francesi quali Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Hélène Cixous si è integrata nel corso degli anni '80 e '90 al pensiero postcoloniale ed etnico di scrittrici quali Gayatri Spivak, Chandra Mohanty, Barbara Smith, Trinh T.Minh-ha e Bell Hooks, denunciando l'etnocentrismo delle teorie femministe 'bianche'.

Per quanto riguarda invece il versante italiano, il femminismo in Italia nasce intorno agli anni '70 sullo stimolo delle grandi lotte sociali – legalizzazione dell'aborto, divorzio, servizi sociali, pari opportunità – e si basa inizialmente soprattutto sulla creazione di gruppi di autocoscienza, dove si procede a un'elaborazione teorica e operativa del movimento. A questi primi gruppi segue l'istituzione di librerie, archivi e centri di documentazione come la Libreria delle Donne di Milano. Principale teorica del primo femminismo è Carla Lonzi cui farà seguito, nel corso degli anni '80, un'elaborazione teorica di tipo filosofico che si riconduce in primo luogo alla pensatrice francese Luce Irigaray e che vede nelle filo-

sofe Luisa Muraro e Adriana Cavarero le esponenti di punta di un femminismo denominato della differenza sessuale. Alla critica del sistema patriarcale e denuncia dell'oppressione storica delle donne, proprie del primo femminismo, si sostituisce l'accento sulle potenzialità bloccate delle donne e sul bisogno di modificare l'ordine simbolico dell'uomo - secondo la terminologia di Lacan - dato per universale con un nuovo ordine simbolico in cui la donna non sia più considerata Altro in rispetto all'universale maschile. Il discorso teorico femminista italiano basa quindi la propria epistemologia sulla filosofia e la psicanalisi francesi, in particolare Irigaray, Cixous, Kristeva, Lacan. L'Italia, infatti, ha percepito già dalla fine degli anni '70, in anticipo sugli Stati Uniti, l'influsso della teoria francese, mentre in ambito anglofono solo nel 1985 si è cominciato a tradurre in inglese le opere della filosofa Luce Irigaray. Come ben noto, il femminismo italiano non ha ottenuto ad oggi una piena visibilità nell'ambito degli studi di genere ma continua ad occupare un ruolo marginale⁵. Cio è dovuto a vari fattori, tra cui uno dei più importanti è la mancanza di uno sviluppo autoctono del pensiero femminista postmoderno, avvertito come lontano dal "partire da sé" che caratterizza la teoria femminista italiana. Come sottolineato da Adriana Cavarero, "[...] la teoria medesima [la teoria femminista] non assume quindi il punto di vista distaccato e oggettivo, tipico tanto della filosofia tradizionale quanto della decostruzione postmoderna. È piuttosto una teoria nel cui linguaggio ne va del sé di chi lo parla. Tale linguaggio è appunto contestuale e relazionale: risponde al senso che si materializza nel contesto e nella relazione"7.

⁵ Per un approfondimento cfr. Barbara Dell'Abate-Celebi, "Italian Feminist Thought at the Periphery of the Empire", *Litera*, Vol.22, No:1 (2009), pp.17-35.

⁶ Adriana Cavarero, Franco Restaino, Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 97.

⁷ Ivi, pp. 97-98.

Tale mancanza di sviluppo della filosofia postmoderna in ambito italiano ha impedito alle filosofie femministe italiane di agganciarsi e circolare in ambito internazionale. Due importanti eccezioni sono l'italiana ma naturalizzata americana, Teresa de Lauretis, docente all'università di Santa Cruz in California e la filosofa italiana Rosi Braidotti, docente di Filosofie di Genere all'università di Utrecht. Le due studiose italiane insieme ad altre teoriche femministe quali Donna Haraway, Sandra Harding, Judith Butler hanno proposto configurazioni alternative della soggettività femminile: il concetto Oueer di De Lauretis8, il concetto di performances (atti recitati), dei ruoli e delle differenze sessuali di Judith Butler9, il modello dell'organismo cyborg, metà vivente e metà macchina descritto da Haraway10 sono alcuni esempi del tentativo di produrre rappresentazioni di nuove forme di soggettività femminile. Nell'ambito del femminismo postmoderno anglofono statunitense, pur lavorando in ambito nordeuropeo, si inserisce anche il lavoro di Rosi Braidotti che partendo dal femminismo della differenza sessuale, di stampo italiano, l'ha rielaborato inserendovi gli sviluppi teorici più recenti di natura anglofona, concentrandosi sulle tematiche relative al corpo, prevalentemente nell'ambito del concetto deleuziano di nomadismo, a indicare il carattere non "naturale" ma "costruito", "variabile" e "mobile" del corpo e della sua sessualità¹¹. Il concetto postmoderno di donna inteso quale identità frammentaria, transitoria, molteplice si traduce in Braidotti, De Lauretis, Butler in nuove forme identitarie come la transessualità, l'ibridismo, l'indefinito, la cyberdonna. Per le teoriche

⁸ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press,1987.

⁹ Judith Butler, Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity, New York/ London, Routledge, 1990.

¹⁰ Donna Haraway, A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, New York, Routledge, 1991.

¹¹ Rosi Braidotti, Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory

New York, Columbia University Press, 1994.

femministe postmoderne è indispensabile pensare la donna in modo diverso, inventare nuove rappresentazioni, ridefinire modelli e codificazioni di appartenenza.

2. L'arte della Gioia

Ritornando ora al romanzo L'arte della Gioia, pur non essendovi stato un contatto diretto tra l'autrice Goliarda Sapienza, deceduta nel 1996, e le teoriche femministe postmoderne statunitensi o europee è possibile, a mio avviso, ritrovare nel libro e nella filosofia di vita della protagonista, Modesta, molte delle caratteristiche sopramenzionate, proprie del femminismo postmoderno statunitense e nordeuropeo. Caratteristiche che rendono il romanzo precorritore dei tempi e inseriscono la scrittrice italiana in un ambito che va ben al di là dei confini nazionali. Il romanzo di Goliarda Sapienza non è un romanzo facile da leggere, considerate anche le sue circa 600 pagine, e soprattutto impossibile da classificare. Esso, infatti, non rientra in nessuna categoria prefissata. Nella volontà della scrittrice, l'Arte della gioia è "tentare la scommessa di una narrativa popolare di sinistra"12. Il romanzo è guidato da una perspettiva anarchica e anti-istituzionale ed è incentrato sulla ricerca da parte della protagonista di autonomia individuale, libertà e autenticità. E questo è possibile ponendo il desiderio, e specificamente il desiderio erotico, al centro dell'agire individuale. La sua filosofia si basa su un'unità armonica tra individui, su una base di eguaglianza che, nell'ambito di una perspettiva anarchica, unisce il superamento del dominio del potere all'idea di una comunità di uguali. Il romanzo, in questa direzione può essere considerato un'utopia storica, mai completamente realizzata ma non di meno valida in quanto considerabile quale traguardo finale.

¹² Adele, Cambria, "Goliarda Sapienza, la terribile arte della gioia", L'Unità, 26 settembre 2006. <u>adele-cambria.blogspot.com.tr/2009/07/goliarda-sapienza-la-terribile-arte.html</u> (visitato il 10 giugno 2015).

La vera e propria odissea che ha portato alla pubblicazione del romanzo e al suo definitivo riconoscimento, dopo quasi vent'anni dalla scrittura, rappresenta tutt'oggi l'argomento di diversi studi ed è un segnale chiaro del suo precorrere i tempi. Il romanzo è stato, infatti, marginalizzato, accusato di essere amorale, osceno, nichilista. La sua pubblicazione è stata rifiutata da tutti i maggiori editori a cui è stato presentato. Cominciato nel 1967 e terminato nel 1976, sarà pubblicato in Italia solo nel 1994, in estratti per la collana Mille Lire e poi nel 1998 in versione integrale in un migliaio di esemplari per i Tipi di Stampa Alternativa, passando letteralmente sotto silenzio. La vera scoperta del libro avviene in Francia, grazie alla traduzione e pubblicazione del libro da parte della piccola casa editrice Viviane Hamy nel 200513. La stampa francese dal Nouvel Observateur a Le Figaro, da Lire a Le monde des livres a Marie Claire nell'autunno del 2005, periodo della rentrée letteraria in Francia, ne sono entusiasta: "éblouissant, étonnant, saissant, tourbillonant" o ancora " 'meglio del Prozac' afferma Agnes Severin su Valeurs"14. Così come per la Coscienza di Zeno del nostro Svevo o per l'Ulisse di Joyce è la fortuna in Francia che rappresenta l'atto di nascita di questo 'roman maudit' che sarà pubblicato in Germania¹⁵ e Spagna¹⁶, prima di essere finalmente lanciato al grande pubblico dall'Einaudi nel 2008¹⁷.

L'arte della gioia racconta l'avventurosa vita di Modesta, nata poverissima il primo gennaio del 1900 e fin dall'infanzia guidata

¹³ L'Art de la joie, traduzione francese di Nathalie Castagné, Paris, Editions Viviane Hamy, 2005.

¹⁴ Citato da Domenico Scarpa, "Postfazione: Senza alterare niente", *L'Arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 534.

¹⁵ In den Himmel stürzen, traduzione tedesca di Constanze Neumann, Berlin, Aufbau Verlag GmbH, 2005.

¹⁶ El arte del placer, traduzione in castigliano di José Ramon Monreal, Ernesto Montequin, Barcelona, Lumen, 2007.

¹⁷ Sapienza, Goliarda, L'arte della Gioia, prefazione di Angelo Pellegrino, postfazione di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2008. (Viterbo, Nuovi Equilibri-Stampa Alternativa, 2003; prima ed. parziale ivi, 1994; prima edizione integrale ivi, 1998)

dall'infallibile e amorale volontà di ascoltare ed esaudire la richiesta di piacere che sale dal suo corpo e dalla sua anima. Modesta lotta contro tutto ciò che potrebbe, socialmente e intimamente bloccare la sua vitalità e con essa la sua libertà e la sua esistenza di donna e di individuo. Tale volontà di autodeterminazione si traduce, nella prima parte del libro, nell'eliminazione fisica della madre e della sorella, affetta dalla sindrome down, morte in un incendio procurato dalla stessa protagonista, poi di Suor Eleonora a cui viene affidata e infine della principessa Gaia, madre di Suor Eleonora. Alla morte di quest'ultima, Modesta ne prenderà il posto, sposandone il figlio Ippolito, malato anch'egli di sindrome down e che Modesta, grazie alla previa conoscenza della malattia, riesce a gestire senza paura o difficoltà. A soli diciannove anni, partendo da una situazione di povertà e degradazione assoluta, grazie ad un'intelligenza machiavellica, a una continua analisi critica di se stessa e degli altri, a una totale mancanza di scrupoli nell'eliminare gli ostacoli alla propria libertà, Modesta si ritrova principessa, in un paesino della Sicilia, nei primi anni venti del Novecento.

Altri e più sottili ostacoli però s'interporranno sul suo cammino, sulla sua crescita e maturità. Ostacoli che hanno il volto delle convenzioni, del conformismo, dell'accettazione cieca di dogmi imposti in tutti gli ambiti: intellettuale, sessuale, etico, politico, religioso, familiare, sociale. Dogmi contro cui Modesta lotta durante tutta la vita trasformando in tale percorso se stessa e gli altri. Nel corso del romanzo Modesta oltre che narrare le proprie vicende personali, attraversa la storia del Novecento, dal fascismo al comunismo, alla repubblica. Circondata da uno stuolo di amici e da numerosi figli adottivi e biologici, Modesta fonda una specie di comunità di uguali che riesce a fare a meno dell'atavica e apparentemente inestirpabile successione patri o matrilineare. Fonda, cioè, una comunità di fratelli e sorelle, che persegue l'arte dell'esistenza, cioè la pratica della libertà, sulla base del concetto che solo la piena espressione dell'individuo permetta l'armonia

sociale e la felicità. L'elemento chiave del romanzo è il suo rimettere in questione l'attendibilità della ragione universale astratta, confrontandola sul campo della politica con una prospettiva anarchica e anti-istituzionale. A livello della costruzione dell'identità e della libertà di azione, l'autrice esplora i margini della razionalità attraverso il coraggio della protagonista di affrontare il rischio di mantenere la propria posizione, contro ogni certezza precostruita e guidata unicamente dalla volontà di sapere, di conoscere. Ciò le permette di riconoscere e opporsi ai meccanismi di dominazione e a non scivolare facilmente in ruoli e relazioni culturalmente determinati. L'unica certezza di Modesta, infatti, è la certezza del dubbio: la consapevolezza cioè che i saperi, i poteri, i nostri modi di costruzione di noi stessi sono delle invenzioni, delle costruzioni che noi possiamo modificare. Tali elementi, oggi riconducibili alle tesi della filosofia postmoderna, sono imprescindibili dalla perspettiva anarchica dell'autrice, trasmessale durante l'infanzia e la giovinezza dai propri genitori: la madre Maria Giudice, grande attivista politica e sindacalista, che ha lottato e pagato duramente per le proprie idee di giustizia sociale, di parità tra i generi e di libertà e il padre, l'avvocato socialista Giuseppe Sapienza. Cresciuta durante gli anni del fascismo, il padre Giuseppe, per evitare un indottrinamento fascista, ha, infatti, impedito alla figlia di frequentare le scuole pubbliche dandole un'educazione privata. La giovane Goliarda è stata sempre vicina agli ambienti della sinistra, abbracciando un approccio anarchico e svincolato da alcuna certezza. Ed è proprio la ricerca della gioia, l'arte della gioia, come afferma il titolo stesso, al centro del romanzo. Un titolo che incarna, prima di tutto la sua protagonista Modesta che si caratterizza per un potere di autodeterminazione eccezionale nella ricerca di una gioia che deriva dalla libertà di vivere secondo i dettami che lei stessa si dà, senza determinismi, preconcetti o dogmi.

Pur essendo un personaggio inquadrabile nell'ambito del pensiero femminista, Modesta si oppone al femminismo italiano militante degli anni settanta, rifiutato perché basato sull'odio verso gli uomini e sull'eventuale repressione degli istinti sessuali verso il maschio. Per la protagonista mettere in questione l'amore con l'altro sesso, la maternità, le funzioni sociali convenzionalmente assegnate alla donna sarebbe percorrere una strada senza gioia, porterebbe le nuove donne a una posizione egualmente violenta. Per non tradire la natura sentimentale delle donne, esse devono imparare dall'altro sesso e comprenderlo dall'intimità carnale. Per Modesta gli insegnamenti della vita in libertà sono la porta d'uscita dall'odio dell'infanzia e sono anche l'uscita dall'odio verso il femminismo come dottrina. La nuova forza della donna consiste nella scoperta dei segreti della vita grazie allo sviluppo della propria sensibilità critica. Modesta capisce che i ruoli di genere non sono altro che delle posizioni arbitrarie che possono essere scambiati, accresciuti, condivisi per questo motivo rileva la necessità di educare le nuove generazioni di donne fuori dalle convenzioni e al di là del significato consueto delle parole. Il personaggio di Modesta nel superare le complicazioni dell'esistenza impara a usare le strategie degli uomini senza per quello rinunciare a essere donna. Durante tutto il romanzo Modesta si trasforma e forgia se stessa in una vertiginosa trasfigurazione con l'aiuto dei valori solitamente attribuiti ai maschi: intelligenza, audacia e coraggio. Gli ostacoli che troverà Modesta sono gli stessi della condizione femminile in una società dominata da logiche irrazionali i cui costrutti ideologici producono crudeli sofferenze tanto agli uomini che alle donne. Nell'Arte della gioia la sapienza raffigura sia donne che sacrificano la mascolinità femminile che donne che appartengono al discorso patriarcale ma il panorama di biografie diventa plurale in coerenza con la moltiplicità osservata nel mondo. Ciononostante il personaggio di Modesta nel superare le complicazioni dell'esistenza impara a usare le strategie degli uomini senza per quello rinunciare a essere donna. Modesta può essere considerata la funzione utopica di una ibridazione sessuale non solo dovuta ai rapporti amorosi che ella ha con uomini e donne ma anche dalla voglia di annullare la separazione culturale tra i due sessi e rifiutare quei costrutti ideologici che producono crudeli sofferenze tanto agli uomini che alle donne.

Per terminare possiamo dire che, affrancata dai pesi della morale, delle remore ancestrali e culturali, del teleologismo delle ideologie dominanti – capitalismo, marxismo, cristianesimo, psicanalisi – è possibile intravedere nella libertà assoluta, anarchica, decostruttiva di Modesta le tesi espresse dalle teoriche del femminismo postmoderno di cui a mio avviso Goliarda Sapienza è una lucida e originalissima precorritrice.

QUANDO LE DONNE CANTANO: VOCE, CORPO E SCRITTURA NEI ROMANZI DI CLARICE LISPECTOR E DACIA MARAINI

Maria Gloria Vinci

'è stato un tempo, ai primordi della storia umana, in cui gli dei erano canti, come ci ricorda l'etnomusicologo Marius Schneider¹. Prima di essere figure e volti, gli dei furono un ritmo e una melodia, perché l'origine è sonora, una vibrazione. La voce e il respiro, segnali inequivocabili – nel primo vagito – di una vita che nasce, stanno alla base di molte cosmologie e cosmogonie del mondo antico, che riconducono la presenza del divino alla sfera acustica e sonora. Nella religione greca, ad esempio, prima della nascita degli dei olimpici, la volontà della divinità si esprimeva come un soffio o vapore proveniente dalla terra, per farsi, mediante la voce roca della Pizia, parola.

Ma è nella antica cultura ebraica che Dio crea e si manifesta attraverso il suono: nella Bibbia vengono usati due termini per indicare questo processo di creazione e rivelazione, *ruah*, respiro e *qol*, voce potente e tonante di Jahvè, che precede ed eccede la parola vera e propria dotata di significato (*amar* in ebraico): si tratta di pura vibrazione, indipendente dalla funzione semantica della lingua, che secondo Walter Benjamin², costituisce la matrice sonora e divina di ogni lingua.

Il tema della vocalità era ancora decisamente presente nei racconti della mitologia greca. Le Sirene, innanzitutto, che Ulisse vuole ascoltare, anche se sa che la fascinazione del loro canto lo può condurre a morte; oppure Circe che accoglie Ulisse e i suoi compagni cantando dall'interno della sua casa, ed è per gli sparuti naufraghi prima una voce che un volto; mentre alla ninfa Eco

¹ Mario Schneider, La musica primitiva, Milano, Adelphi, 1992.

² Walter Benjamin, "Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", in *Angelus Norus*, Einaudi, Torino, 1981.

tocca un destino puramente vocale, in quanto ciò che ripete non ha più contenuto semantico. Anche le Muse ispiratrici dei poeti sono in origine divinità oracolari la cui funzione è cantare i giorni mitici, e sono fonte di verità perché hanno assistito e rivivono continuamente gli avvenimenti che raccontano, mentre le tre Moire cantano e, cantando, muovono e regolano il movimento delle sfere celesti.

È in questa fase arcaica della cultura greca, quando ancora predomina l'oralità e gli aedi narrano le imprese degli eroi e degli dei con la malia della loro parola poetica e la seduzione del canto, che emergono, come tracce di un pensiero selvaggio, precedente la nascita della filosofia, figure femminili cui è affidato il compito di preservare la dimensione vocalica, vitale, materica e materna del linguaggio. Esse alludono ad un cammino differente della nostra storia culturale, contrapposto al sistema logocentrico e videocentrico della parola, prevalso a partire da Platone e da Aristotele, a un sistema, cioè, che astrae dalle differenze individuali per poter "teorizzare", per poter "vedere", come indica la radice greca del verbo theorein e del verbo idein, che rimandano alla sfera della visione.

Tutta la cultura occidentale, infatti, come ci ricorda la filosofa italiana Adriana Cavarero³, appare caratterizzata da uno sbilanciamento della ragione sulla voce, ovvero da un primato accordato da sempre alla sfera visiva che subordina il parlare al pensare.

La strategia basilare, atto inaugurale della metafisica, consiste nel doppio gesto che separa la parola dai parlanti e la fonda nel pensiero, o, se si vuole, nel significato mentale. [...] Catturando la phonè nel sistema della significazione, la filosofia non solo rende inconcepibile un primato della voce rispetto alla parola, ma non concede al vocalico alcun valore che sia indipendente dal semantico⁴.

³ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2005.

⁴ Ivi, p.15, 45.

La devocalizzazione del *logos* inaugurata dal pensiero greco, oltre a decidere del privilegio ontologico del pensiero sulla parola, del semantico sul vocalico, tende soprattutto a deprivare la voce della sua materialità sonora, libidinale e pre-semantica, relegandola nell'ambito dell'insignificanza. La voce finisce, così, per essere ascritta alla sfera secondaria e inessenziale del corporeo, pericolosamente vicina all'animalità, al primitivo e all'irrazionale, e, soprattutto, nella forma del canto, prerogativa e ambito privilegiato del femminile. Relegando la vocalità ad un ruolo ancillare, la tradizione filosofica e culturale, fino a tempi più recenti, ha volutamente dimenticato un dato veritativo evidente e incontrovertibile: l'unicità di ogni essere umano incarnato in una singolarità, unicità che si manifesta, appunto, attraverso la voce.

A partire da queste riflessioni, filosofe del pensiero della differenza femminile, in Italia principalmente Adriana Cavarero, rileggono la tradizione culturale occidentale, filosofica e letteraria, alla luce dell'ontologia dell'unicità del vocalico e della sua fondamentale valenza relazionale. "La voce è unica e irripetibile" 5 dice Calvino nel racconto Un re inascolto: "Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente". Quando vibra la voce umana c'è qualcuno in carne ed ossa che la emette e prova piacere "nel dare una propria forma alle onde sonore", così come c'è qualcuno che ascolta e prova a sua volta piacere nell'ascoltare la "vibrazione di una gola di carne"8: una reciprocità di godimento legata alla voce e alla dimensione corporea che la rende possibile. Ecco che, di contro alle verità astratte della ragione, la voce e il vocalico si autoaffermano

⁵ Italo Calvino, "Un re in ascolto", in *Sotto il sole giuguaro*, Milano, Mondadori, 2001, p. 68.

⁶ Ivi, p. 68-69.

⁷ Ibidem

⁸ Ihidem

nella loro semplice ed ineludibile evidenza legata alla fisicità del corpo e a ciò che esso ha di più proprio: "ogni essere umano è un essere unico ed è capace di manifestarlo con la voce, chiamando e contagiando l'altro, e godendo, per di più, di una tale reciproca manifestazione"⁹.

Alla luce di queste considerazioni, vorremmo proporre qui due scrittrici, Clarice Lispector e Dacia Maraini, che nelle loro opere hanno tematizzato la voce, ne hanno evidenziato la portata dirompente ed eversiva nei confronti di un prevalente ordine videocentrico e logocentrico legato alla parola scritta, costruendo testi insieme leggibili ed udibili, nei quali la dimensione acustica e sonora acquista una centralità inedita ed eversiva.

È la scrittrice e critica femminista francese Hélène Cixous a inserire l'opera della Lispector nel solco di quella che lei chiama écriture féminine, una pratica di scrittura che, rifiutando le astrazioni di un linguaggio incentrato sulla razionalità dei significati, si riconnette piuttosto alle risonanze musicali dei suoi significanti, ai suoi echi sonori interni, alle ecolalie di quella voce infantile, non ancora irreggimentata dalla Legge del Padre, che precede ed eccede il sistema simbolico del linguaggio e ne costituisce il substrato pulsionale e libidinale: "la voix-Clarice nous donne les voies. [...] Nous fait entendre l'appel des choses. L'appel qu'il y a dans les choses: elle le recueille. La voix-Clarice cueille. Et nous tend l'orange. Nous rend la chose" 10.

All'opposto di quella "mummificazione" della parola che sarebbe la scrittura¹¹, la Lispector recupera, infatti, la voce come sostanza viva, lingua che liberamente fluisce, deborda e si fa materia, corpo narrante, generando il paradosso di una scrittura, che costitutivamente legata al mutismo dei segni grafici, al dominio della

⁹ Cavarero, *op.cit.*, p. 13.

¹⁰ Hélène Cixous, "L'approche de Clarice Lispector", in *Entre l'écriture*, Parigi, Des Femmes, 1986, pp. 117-118.

¹¹ Roland Barthes, "Dalla parola alla scrittura", in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 3.

vista sull'udito, alla collocazione immobile delle parole nello spazio, riesce a sintonizzarsi sulla sonorità della parola e sottolinearne il godimento corporeo, il canto della carne, la pulsione ritmica da cui sgorga.

Clarice Lispector¹² è una scrittrice che sfida il lettore fin dalle prime righe: come un'enigmatica sfinge posta sulla soglia dei suoi romanzi, essa pone il tragico dilemma all'incauto lettore che osa affrontarla: "Deciframi o ti divorerò". Ma quando attraversiamo la soglia e ci poniamo a decifrare le sue storie, siamo inevitabilmente "risucchiati" dalla forza centripeta della sua narrativa che ci divora e ci costringe a inabissarci in una sorta di descensus ad inferos. Le discese agli inferi della Lispector sono quel cedimento del racconto a un tema-grido che – scrive Kristeva – "quando tende a coincidere con gli stati incandescenti di una soggettività-limite, è il tema-grido del dolore-dell'orrore"¹³.

L'ora della stella è l'ultimo romanzo della scrittrice brasiliana, pubblicato nel 1977, quando lei muore di cancro a 57 anni. Nello spazio breve di un romanzo-racconto organizzato secondo una partitura musicale, il narratore-personaggio di nome Rodrigo, che si definisce anche come l'autore del romanzo, comincia la propria storia, dicendo che lui canta "a voce alta, acuta, una melodia sincopata e stridente" "14, "perché c'è il diritto al grido. Allora io grido. Grido puro e senza chiedere la carità" 15.

Lo scrittore Rodrigo – che si confonde con l'altra scrittrice, quel personaggio di se stessa che è Clarice Lispector – lancia il

¹² Nata nel 1920, di origine ucraina e di famiglia ebrea, Clarice Lispector si trasferì con la famiglia in Brasile, dove visse la maggior parte della vita e dove, nel 1943, pubblicò il suo primo romanzo, scritto a 19 anni: *Vicino al cuore selvaggio*. Dopo una brillante carriera come scrittrice, giornalista e traduttrice, la Lispector morì a Rio de Janeiro nel 1977. È riconosciuta come una delle più grandi scrittrici della letteratura brasiliana del XX secolo.

¹³ Julia Kristeva, La rivoluzione del linguaggio poetico, Venezia, Marsilio, 1979, p.163.

¹⁴ Clarice Lispector, *L'ora della stella*, traduzione di Adelina Aletti, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 9.

¹⁵ Ivi, p.11.

proprio grido violento al mondo, rivendicando per sé e per l'infelice protagonista Macabéa, la necessità e l'impellenza che la parola, non ancora raggelata dall'ordine del logos e dal suo sistema di significati, si riveli nella sua forma originaria di pura emissione sonora, si faccia voce di carne, viva e urlante, pulsione di vita e urgenza basilare dell'esistere. Ed è Rodrigo a raccontarci di come lui scrittore inventa Macabéa, spiegando di continuo come si compie il difficile lavoro di creare il proprio personaggio e di scrivere il romanzo. Sotto la superficie ancora fluida e magmatica della narrazione le parole stentano a prendere una forma stabile e definitiva, c'è qualcosa che batte e cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio: "non si tratta di una semplice narrazione, è innanzitutto vita primaria che respira, respira, respira"16.

Nata nelle regioni miserabili del Nord-est del Brasile, Macabéa, che troppo presto ha perso i genitori, si trasferisce a Rio de Janeiro negli anni '60, dove viene allevata da una zia che la maltratta; la ragazza, che vive in una città, secondo Rodrigo, "costruita contro di lei"17, ha imparato a dattilografare, per l'insistenza della zia. Con questa conoscenza, riesce ad avere un lavoro in un ufficio, ma a causa della sua incompetenza viene presto licenziata dal capo, il Signor Raimundo.

Un giorno Macabéa conosce un uomo, Olímpico de Jesus, di cui si innamora. Il loro rapporto è freddo e senza affetto, ma Macabéa lo vede come l'uomo perfetto della sua vita. Dopo un po' di tempo, Olímpico, uomo ambizioso e senza scrupoli, che vuole diventare un politico e fare soldi, intrattiene una relazione con l'amica di Macabéa, Glória, figlia di un piccolo negoziante, che secondo i meschini disegni di Olímpico, può ben servirgli per raggiungere i suoi scopi. Per indicazione della stessa Glória, la quale si sente in colpa con Macabéa per averle sottratto il fidan-

¹⁶ Ihidem

¹⁷ Ivi, p. 13.

zato, la povera nordestina si reca da Madame Carlota, una cartomante ciarliera e imbrogliona, che le predice la sorte facendole credere che presto si sposerà con uno straniero bello e ricco e avrà una vita felice. Macabéa va via piena di speranza. Ma proprio uscendo dalla casa della cartomante viene investita da una grande Mercedes gialla. "Stesa per terra, come perforata da una stella con mille punte che le fa esplodere le viscere, cerca di vomitare, rigurgitando solo un po' di sangue"¹⁸.

Macabéa muore senza venire soccorsa da nessuno, sola, emarginata, dimenticata e senza identità. A questo punto della storia, il narratore non può più fare a meno di annunciare: "Silenzio. Se un giorno Dio verrà sulla terra ci sarà un profondo silenzio"¹⁹. Il grido di dolore/orrore di Macabéa rimane soffocato, condannando all'afasia anche il suo narratore Rodrigo, al quale mancano le parole per terminare il racconto.

Il linguaggio, quando deprivato della linfa vitale e corporea della voce, tradisce e non solo perché, generalizzando, rende astratti e perciò incomunicabili gli aspetti concreti di un'esperienza soggettiva, ma anche perché, così come codificato nelle tassonomie logiche della grammatica e della sintassi, esso tradisce, appunto, nel senso di *tradere*, "tramandare", esso tramanda, cioè, un ordine simbolico e di pensiero che appartiene all'ambito del *logos*, del maschile, del razionale, di segni e significati già dati. Un mondo sclerotizzato di parole, in cui i personaggi lispectoriani, che sono per la maggior parte femminili, si sentono prigionieri, o a cui, come nel caso di Macabéa, si sentono assolutamente estranei.

Una volta, per esempio, durante una passeggiata con Olímpico, Macabéa chiede al fidanzato: "alla radio Relógio hanno detto una parola che ho trovato un po' strana: mimetismo"²⁰. Olímpico, pur non conoscendo affatto il significato della parola,

¹⁸ Battella Gotlib, Nádia, "Macabéa e le mille punte di una stella", *Rivista di Cultura Brasiliana*, No: 2 (2013), p.57.

¹⁹ Lispector, op.cit., p. 84.

²⁰ Ivi, p.60.

non solo la zittisce, ribadendo il celebre adagio che "alle donne si addice meglio il silenzio", ma le impone le regole violente di una società patriarcale e primitiva, stabilendo "quale deve essere la moralità della donna (ci sono cose che non può fare), il suo livello di ignoranza (non ha bisogno di sapere troppe cose) e le rivolge una minaccia (il castigo per la donna disobbediente è fare la vita al Mangue, un posto per soli uomini)"²¹.

Macabéa intuisce la complessità del mondo attraverso la radio che sente quotidianamente; la radio non è sua, ma delle sue compagne di stanza, con le quali non riesce ad instaurare nessun dialogo: essa semplicemente ascolta, sente, senza capire, la voce della radio. Sente il piacere che le dà pronunciare la parola *effemeridi*, di cui non intende il significato e la cosa più bella che le capita nella vita è ascoltare una *Furtiva lacrima* cantata da Caruso.

Non c'è bisogno di capire il nome''22, risponde più volte Macabéa ad Olímpico, che non capisce l'universo muto in cui vive Macabéa. "E la stessa Macabéa, allora, diventa il nome – o la parola – che non c'è bisogno di capire: bensì di percepire. [...] Per questo Macabéa [...] va oltre la fisicità della parola. Da questo punto di vista è come un suono che si somma ad altri²³.

Nel mondo instabile e inquieto della Lispector, infranta l'armonia prestabilita tra essere e linguaggio, quest'ultimo diviene una barriera insormontabile che impedisce un contatto diretto con il mondo, con la nudità delle cose, con la loro ovvietà e il loro diritto ad essere semplicemente se stesse.

Per questo, in tutti i suoi romanzi, i personaggi si pongono sempre in uno stato di problematizzazione con la parola, "in un bombardamento del linguaggio che inaugura un nuovo assetto di fronte al processo di senso e significato"²⁴.

²¹ Battella Gotlib, op. cit., p. 68.

²² Lispector, op.cit., p.48.

²³ Battella Gotlib, op.cit., p.79.

²⁴ Ibidem

Il sistema dell'io, come ogni altro sistema culturale o sociale, incluso il linguaggio, viene disorganizzato da una pulsione inconscia che ne fluidifica i confini, i bordi, le sbarre, ossia la rigidità dell'impianto [...] i codici che organizzano l'io e il discorso si rompono sotto l'onda di un flusso vocale nel quale qualcuno ride, piange, grida e respira, cantando nella scrittura l'avvento della sua disorganizzazione²⁵.

"Obbedendo a quella seduzione fonica che la cultura androcentrica stessa lega al principio femminile"²⁶, la scrittura lispectoriana compie un percorso a ritroso verso qualcosa di più originario, rintracciando nel pensiero la lingua, nella lingua la parola, nella parola la voce e, al di là di essa, il silenzio di uno spazio aurorale in cui il gesto si fa evento e la parola mette a nudo la sua carne, la sua vibrazione, il ritmo da cui prende origine.

Io non sono un intellettuale, scrivo con il corpo. E ciò che scrivo è nebbia umida. Le parole sono suoni diffusi di ombre che si incrociano disuguali, stalattiti, trina, musica trasfigurata di organo. A stento oso definire parole quella rete vibrante e ricca, languida e oscura, che ha come contrappunto il basso ostinato del dolore. *Allegro con brio*. [...] Giuro che questo libro è fatto senza parole. È una fotografia muta. Questo libro è un silenzio²⁷.

Per questo L'ora della stella è un testo musicale, insieme leggibile ed udibile, in quanto intessuto di suoni, ritmi, silenzi, pulsioni canore.

Il narratore Rodrigo ci dice che la sua scrittura obbedisce ad un impulso ritmico interno come il "rullio enfatico di un tamburo suonato da un soldato"²⁸, così come, senza imbellettare di retorica la storia triste della protagonista, egli vuole avvicinarsi alla "voce del trombone più grosso e basso, grave e terrestre"²⁹; a volte, mentre narra di Macabéa, Rodrigo sente gli accordi di un piano

²⁵ Cavarero, *op.cit.*, p. 158.

²⁶ Ivi, p.157.

²⁷ Lispector, op.cit., p.14.

²⁸ Ivi, p.21.

²⁹ Ivi, p.19.

"alegre", a volte la melodia di un flauto dolce, mentre tutta la storia di Macabéa è accompagnata da "un violino piangente suonato da un uomo magro all'angolo della strada"³⁰. E c'è un suonatore di violino anche al momento della sua morte, quando le campane rintoccano senza suono. "I fatti sono sonori e fra di essi c'è un sussurro"³¹, come il respiro di Macabéa prima di morire.

Ma veniamo al romanzo di Dacia Maraini, *Voci*, pubblicato nel 1994. Anche qui è la protagonista femminile a costituire l'asse intorno al quale si muove la trama e intorno al quale ruotano gli altri personaggi. Michela, tuttavia, a differenza di Macabéa, narra la propria storia in prima persona, ha una propria voce, anzi, in quanto giornalista radiofonica, la sua voce affascina con il proprio timbro sonoro che assomiglia "ad un paniere pieno di chiocciole"³². Mentre sta preparando un programma radiofonico sui delitti contro le donne, rimane coinvolta in un caso di omicidio, quello di Angela Bari, la sua vicina di casa, brutalmente assassinata con venti coltellate. "Michela diventa detective, deve far 'parlare' a tutti i costi la vicina di casa, prima che la sua morte diventi per sempre un numero muto fra tanti in un freddo elenco di decessi"³³.

È la dimensione corporea della voce, marchio inconfondibile della sua unicità, la sua intonazione, il suo registro sonoro, a guidare la protagonista nell'interpretazione della realtà, e, addirittura, a orientarla nella risoluzione del caso di omicidio nel quale è coinvolta, scardinando così una modalità di approccio alla realtà e di conoscenza del mondo basata sugli astratti e universalistici principi di induzione e deduzione propri della logica occidentale che, lungo il corso della sua storia, si è preoccupata di estromettere

³⁰ Ivi, p.23.

280

³¹ Ibidem

³² Dacia Maraini, Voci, Milano, Bur Rizzoli, 2014, p.36.

³³ Barbara Kornacka, *La scrittura udibile. Alcune osservazioni sul romanzo Voci di Dacia Maraini*, p. 71, <u>www.eer.cz/files/eer II-2-07-Kornacka.pdf</u> (visitato il 3 marzo 2015).

sistematicamente come qualcosa di superfluo, se non imbarazzante, nonché epistemologicamente improprio, il corpo e la sua singolarità.

Ciò risulta tanto più vero, se si pensa che *Voci* è un romanzo poliziesco, genere letterario, che, soprattutto nella sua forma classica, segna il trionfo del rigore logico e della capacità deduttiva, mentre Michela, improvvisata detective, muovendosi in un labirinto di fatti sonori, in un universo acustico di voci, suoni, rumori, si affida, nel corso della sua investigazione, alla verità che la *grana*, il *proprio* di ogni voce possiede e che non sempre coincide con quella logica delle cause e degli effetti.

Ma c'è dell'altro. "Michela ascolta le voci con tutto il corpo, con la carne, con tutti i sensi all'erta, con tutta se stessa"³⁴:

Mi accorgo che giro intorno al telefono cercando un pretesto per chiamare qualcuno e ascoltare una voce. Sono avida di voci, che siano leggere o pesanti, scure o chiare, le amo per la loro straordinaria capacità di farsi corpo. Mi innamoro di una voce, io, prima che di una persona; forse per questo lavoro alla radio; o è il mio lavoro alla radio che mi porta a dare corpo alle voci, ascoltandole con carnale attenzione ?35.

Siamo qui nell'ambito di quel godimento legato alla sfera acustica, di cui si è parlato all'inizio del nostro intervento: nell'emissione della voce e nel suo ascolto, che mette in gioco, polmoni, gola, bocca, lingua e orecchie, è presente una dimensione erotica e libidinale, che "l'ordine semantico sfrutta e insieme limita, e tuttavia, stenta a controllare"36. La voce/le voci acquistano una loro autonomia rispetto alla parola e ai significati che quest'ultima veicola, hanno la capacità di farsi corpo, di solidificarsi, di sollecitare sinestesicamente sensazioni diverse legate all'udito,

35 Maraini, op.cit., p.64.

³⁴ Ivi, p. 74.

³⁶ Cavarero, *op.cit.*, p. 149.

ma anche al tatto, perché esse sono *leggere* o *pesanti*, oppure alla vista in quanto sono *chiare* e *scure*, mettendo in gioco una dimensione di desiderio e di piacere ("sono avida di voci", "mi innamoro di una voce, io, prima che di una persona"), un'attenzione *carnale* per esse, che addirittura diventa, nella protagonista, insaziabilità bulimica e divoratrice:

Mi piacerebbe dimenticarle, ma il mio orecchio ha una voracità animalesca, e come un maiale, grufola cacciando il naso fra i rifiuti sonori, mandando giù con disinvoltura frasi fatte, luoghi comuni, giudizi preziosi e citazioni dotte così come mi arrivano dai microfoni, aspettando poi che lo stomaco faccia le sue drastiche selezioni³⁷.

Rovesciando la logica videocentrica che imprigiona la voce in un sistema di significazione in cui la sfera acustica è subordinata a quella visiva, la Maraini, in questo romanzo, tenta di costruire una narrativa in cui la realtà è interpretata principalmente attraverso il filtro dell'udito. Michela ha una percettibilità acustica acuita e estremamente sensibile nei confronti dei suoni che provengono dal mondo esterno; sono innanzitutto sensazioni uditive quelle che lei sperimenta e con cui interpreta e descrive la realtà che la circonda:

Dal fondo dell'appartamento sento arrivare delle voci e subito dopo vedo arrivare la faccia di Stefana dai grandi occhi dolenti [...] La sento scendere i gradini rapida, con le scarpe di pezza, che emettono appena un leggero tonfo smorzato. [...] Vengo investita da altre voci, più vicine più vive. Fermo il registratore. Nella camera accanto stanno litigando rabbiosamente un uomo e una donna; un uomo e una donna dalle molte abitudini in comune; lo si capisce dal tono sciatto e rancoroso delle voci.[...] Appena chiusa la porta, sento dei passi per le scale...I passi si fanno più vi-

³⁷ Maraini, *op.cit.*, p. 13.

cini, stanno raggiungendo l'ultimo piano. Sento i passi fermarsi davanti alla porta...³⁸.

Si tratta, allora, della scelta di privilegiare il mondo in quanto offrentesi attraverso il vaglio del sonoro e di accettare, dunque, che a differenza della vista legata ad una dimensione spaziale che garantisce un mondo stabile e oggettivo, di fronte a noi, l'udito, al contario, legato alla sola dimensione temporale, ci consegni "al mondo e alla sua contingenza"³⁹. Senza la possibilità di prevederli o di controllarli, nell'universo sonoro della protagonista, lo spettro acustico dei suoni, dei rumori e delle voci, irrompe, interferisce, sorprende, stordisce. Persino gli oggetti e le cose inanimate prendono vita e parlano:

Gli oggetti stamattina parlano, parlano e sembrano tutti spinti da una urgenza gregaria. Anche il sapone sembra avere una voce, rauca e soffiata. [...] Quelle scarpe da tennis, leggere [...] anche loro dicono qualcosa, ma cosa? [...]E mi sembra di sentire un mormorio alle mie spalle. Le testine appese sono scosse da risatine sinistre, singulti e squittii. Le voci in questi giorni si sono moltiplicate pericolosamente [...]⁴⁰.

Ma sono anche voci interne quelle che Michela sente, quelle che crede di sentire, voci che parlano in noi, voci dell'infanzia, voci delle persone che Michela ha amato durante la sua vita, voci di morti... "Ma qui siamo nel regno degli *acúsmata*, essere in stato acusmatico o d'incantamento, è percepire qualcosa che dipende dall'allucinazione sonora. [...] Il regno dell'*acúsmaton* è vietato all'estraneo. Appartiene soltanto a chi può ascoltare le sue voci mentali''⁴¹.

³⁸ Ivi, p.8, 9, 104, 143.

³⁹ Cavarero, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁰ Maraini, op.cit., p.12, 21.

⁴¹ Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 35-36.

Spengo la luce, mi giro su un fianco, ma il sonno fatica a chiudermi gli occhi. Sento la voce di mio padre che, tornando la notte, si chinava sul mio letto dicendo: Ancora gli occhi spalancati, Michela? [...] Non ho più quindici anni papà. Ma sei una ragazzina! Vuoi che ti dia il bacio della buonanotte? No, papà, ricordati che sei morto e le tue mani non possono toccarmi⁴².

Un'ultima riflessione in forma d'interrogazione viene sollecitata dalla stessa Maraini alla fine del romanzo e riguarda la problematica relazione tra voce e scrittura.

Le voci sono corpi in moto e hanno ciascuna l'ambiguità e la complessità degli organismi viventi; belli o brutti, deboli o forti che siano[...] ed è difficile metterle a tacere come si fa con le parole cartacee di un libro. Uscire dalla malia delle voci [...] ed entrare nella logica geometrica dei segni scritti? Sarà un atto di saviezza o una scappatoia per eludere i corpi occhiuti e chiacchierini delle voci?⁴³.

Le voci in sé, paradossalmente, non possono dire se stesse, non si danno mai come tali nel mondo dei significati, se non come già sottomesse ad un vedere, ad un visibile, ad un grafo da cui vengano articolate e proiettate nell'orizzonte dell'articolabile. Nel passaggio alla forma scritta la parola, da evento sonoro dinamico, si cristallizza in immagine fissa, le voci perdono la tangibilità e la concretezza dei loro corpi sonori, la loro suggestione puramente musicale ed entrano in un campo visivo che le imprigiona in un sistema logico di discorso organizzato secondo un processo spaziale, geometrico, lineare, rivedibile e caratterizzato da un ordine stabile e coerente. Siamo sul piano dell'astrazione e l'astrazione non è traducibile.

⁴² Maraini, op.cit., p. 28.

⁴³ Ivi, p. 287.

Forse, però, – per rispondere al quesito finale della Maraini–, si può scrivere e, nello stesso tempo, non uscire dalla *malia delle voci*. Forse, come fanno la Maraini e la Lispector, è possibile, lasciandosi andare alla seduzione della *phonè* e obbedendo al richiamo segreto della vibrazione ritmica da cui ha origine, aprire varchi nella scrittura e lasciare affiorare, tra le crepe del linguaggio e della sintassi, come indizi nascosti di un'esperienza ineffabile, le tracce di quella *chora semiotica*, di quella materialità sonora e preverbale, non ancora abitata dalla legge del semantico, dove la voce è ancora tutt'uno con il battito e il respiro di quel corpo unico, vivo e pulsante che la fa vibrare e la rende possibile. "Vicino al cuore selvaggio", come scriveva Clarice Lispector, citando James Joyce, "vicino al cuore selvaggio della vita"⁴⁴, il cui unico suono è il suo pulsare.

⁴⁴ Clarice Lispector, Vicino al cuore selvaggio, Milano, Adelphi, 2014.

$\label{eq:V} \textbf{IL GIALLO E NOIR ITALIANO NELL'ERA DEL ROMANZO} \\ MONDO$

UNA LETTERATURA IMPREGNATA DI ITALIANITÀ: IL CASO CAMILLERI

Diana Kastrati

ei primi mesi del lontano 1960, Montanelli sul *Le Figaro litteraire* si esprimeva così: "Ah! La Sicilia! Voi avete l'Algeria, noi abbiamo la Sicilia. Ma voi non siete obbligati a dire agli algerini che sono francesi. Noi, circostanza aggravante, siamo obbligati ad accordare ai siciliani la qualità degli italiani". Alle proteste della Federazione dei giornalisti di Palermo si unirono gli sforzi e le mozioni parlamentari. Al mirino del toscano Montanelli fu "Il gattopardo" che all'epoca stava ottenendo un enorme successo del pubblico internazionale. I siciliani andavano fieri ed orgogliosi della loro isola, ma non potevano ancora immaginare che tutto questo sarebbe diventato un *boomerang* per quella comunità: ogni qualvolta si nominasse la Sicilia, ci si sarebbe assocciata immediatamente al gruppo dei termini come mafia, associanismo, italianità, sicilianità.

"Forse tutta l'Italia sta diventando la Sicilia", diceva Leonardo Sciascia dimostrando grandi doti di saper interpretare i tempi in continua evoluzione, mentre Enzo Biagi scriveva: "La Sicilia è un isola abitata da italiani esagerati. Ci sono sempre due facce da decifrare, due possibilità"². Il giornalista piemontese rimproveva a questa terra di non saper coltivare la regola filosofica del giusto mezzo. Lui fece un ritratto alquanto intrigante, ma anche provocante dell'italianità dei siciliani che sicuramente provoca tuttora accese discussioni. Però, si può andare ancora indietro nel tempo e

¹ Ufficio Stampa, L'Altra Sicilia-Antudo, Sull'Identità nazionale, 3 settembre 2006. www.laltrasicilia.org/782/sullidentita-nazionale-siciliana/

² Valerio Morabito, *Sicilia*, La Sicilia secondo Enzo Biagi e Leonardo Sciascia, http://www.blogtaormina.it/

^{2015/02/27/}la-sicilia-secondo-enzo-biagi-e-leonardo-sciascia/197240) (visitato il 27 febbraio 2015)

scoprire nell'articolo di Biagi un altro intrigante personaggio del XVI secolo, il messinese Scipio di Castro il quale si pronunciava così in merito ai siciliani: "La loro natura è composta da due estremi, perché sono sommamente timidi mentre trattano gli affari propri e, di una incredibile temerarietà dove si tratta del maneggio pubblico". Quella pelle alla Sicilia non gliel'hanno mai tolta tutt'oggi.

Alle opinioni di questi importanti nomi finora esposte della cultura italiana, ci si presenta un altrettanto importante nome che riuscì in modo naturale e con tanta arte a riportare l'attenzione non solo del pubblico italiano, ma anche di quello mondiale verso una terra che sembrava avesse fatto terra bruciata attorno a sé, la Sicilia, e verso i siciliani. Infatti colui che forse più degli altri allacciò i due cosiddetti mondi, italiano e siciliano, fu proprio Andrea Camilleri con la sua produzione letteraria nel campo del giallo postmoderno, datata agli inizi degli anni '90 del secolo scorso. Si tratta pertanto di un genere fortemente codificato, disciplinato da una fitta serie di regole formali. Proprio a causa di tale codificazione, che rende il giallo disponibile al gioco metaletterario, dagli anni '40 in poi esso inizia ad interessare scrittori europei di alto livello: Borges, Robbe-Grillet, Dürrenmatt³, ed in Italia Gadda, Sciascia, Eco e Camilleri.

Camilleri riuscì con tanta maestria e cacciare via i tanti pregiudizi sia sul genere del giallo come paraletteratura, sia quello sulla sua isola, la Sicilia. E lo fece attraverso uno strumento che seppe adoperarlo meglio forse di chiunque altro: il dialetto o meglio un miscuglio di lingue. Alla complessa domanda del perché del successo camilleriano pluridecennale in Italia e nel mondo intero e, allo sforzo di sintetizzarlo in poche righe, ci appare molto esauriente un paragrafo estratto dal libro scritto dallo stesso Ca-

³ Romano Luperini, *La scrittura e l'interpretazione*, Palermo, Palumbo, 1998, pg. 56.

milleri assieme al linguista Tullio De Mauro La lingua batte dove il dente duole:

Dal mio punto di vista la lingua è tutto...., è il miracolo compiuto dal comune ideale... ciò che ci fa raggiungere degli scopi comuni. Ecco perché tengo sempre a dichiararmi uno scrittore italiano nato in Sicilia, e quando leggo scrittore siciliano mi arrabbio un poco, perché io sono uno scrittore italiano che fa uso di un dialetto che è compreso nella naziona italiana, un dialetto che ha arricchito la nostra lingua. Se l'albero è la lingua, i dialetti sono stati nel tempo la linfa di questo albero. Io ho scelto di ingrossare questa vena del mio albero della lingua italiana col dialetto, e penso che la perdita dei dialetti sia un danno anche per l'albero4.

Il suo tema preferito è l'isola, la Sicilia, anche perché egli dice "non saprei raccontare d'altro" e, aggiunge: "con quelli che camminano sulle mie strade, io nel novantanove per cento dei casi sbaglio, credendo di aver capito, ma l'uno per cento mi basta per scrivere una storia". A nostro avviso, il Camilleri ha sfidato tanti e persino se stesso: ha sperimentato in un terreno molto fragile come il giallo, il quale "mischiato con la letteratura rischia di creare un compromesso stilistico ed un prodotto narrativo insod-disfacente", come si scriveva a metà del secolo scorso. Questa polarizzazione che tanto aveva danneggiato e discriminato questo genere, si sfumò appunto pian piano con l'entrata in scena di Camilleri e Lucarelli.

Dall'altro canto ha sperimentato la scrittura dello switchcode (ovvero la mescolanza dei codici linguistici). E tutto questo si può spiegare solo riferendosi all'universo postmoderno letterario che ha trasformato in modo evidente le strutture narrative e temporali, ha trasformato il linguaggio. Camilleri ha portato l'italiano accademico di Sciascia denso di sintassi complessa, ad un linguaggio accessibile a tutti. Quando diciamo tutti intendiamo sia ceti sociali

⁴ Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, La lingua batte dove il dente duole, Editori laterza, 2014, pgg. 22-23.

⁵ Massimo Carloni, L'Italia in Giallo, Reggio Emilia, Diabasis, 1994, pg. 43.

che appartenenze regionali, dal Sud al Nord d'Italia, dall'Italia al mondo intero.

In Italia, così come in Europa, il giallo (che riprende il nome dal colore della copertina della prima collana editoriale dedicata a questo tipo di letteratura, "I Libri Gialli" della Mondadori, inaugurata nel 1929), presentava una serie di caratteristiche fisse: l'esistenza di un crimine quale incipit della storia; l'evolversi dell'intreccio nella direzione della risoluzione del mistero; l'uso della detection per arrivare alla soluzione; la presenza di un investigatore (che a volte ritorna in testi diversi) che solitamente conduce l'indagine con serrato rigore logico, l'uso della tecnica della suspense, la destinazione commerciale dell'opera.

A differenza del giallo europeo, il giallo camilleriano, cosi come quello degli altri romanzieri come Gadda, Sciascia, Tabucchi ed Eco, immerge le sue radici anche in altre tradizioni letterarie. Nella realtà frammentata e caotica di un'Italia che stenta a ritrovare un'identità comune, la produzione di Camilleri tenta di fare proprio questo: cercarla ed evidenziarla tramite una narrativa che capta l'attenzione del lettore sin dall'inizio. Si tratta di uno stratagemma o meglio di un veicolo da parte dell'autore che fa conto appunto della tradizione italiana letteraria almeno degli ultimi due secoli. Spesso ci troviamo di fronte agli ipertesti come nel caso del suo Commissario Salvo Montalabano il quale legge i gialli di Simenon. E se vogliamo azzardare ulteriormente, troviamo un autore, Camilleri, che rimanda all'altro autore belga Simenon, il Maestro per eccellenza del giallo europeo del secolo scorso, ma contemporaneamente il suo mentore in questo campo.

Dunque, in questo tipico giallo camilleriano troviamo appunto tanti elementi propri del postmodernismo in letteratura. La narrativa di Camilleri comprende sia romanzi storici, caratterizzati spesso da un *plot* giallistico, sia romanzi gialli *tout court*. In particolare, lo scrittore riprende da Sciascia l'idea del giallo come struttura chiusa, codificata, e il concetto di "giallo mafioso"; se ne distanzia, però, per l'assenza della forte volontà di denuncia e di un mora-

lismo risentito e, in ultima analisi, drammaticamente rinunciatario. Notevole è anche la differenza linguistica che intercorre fra loro, della quale i due ebbero anche modo di discutere: Sciascia, ricorda Camilleri, "pur apprezzandomi, non è che fosse felice che io scrivessi come scrivevo. Criticava soprattutto l'uso che io faccio dei termini dialettali. E mi aveva anche suggerito di rinunciarvi".

Invece, è stato sicuramente il singolarissimo impasto linguistico dei romanzi di Camilleri a richiamare l'attenzione del pubblico e della critica su di lui, impasto sul quale sono cominciati ad apparire alcuni studi. Per il massimo specialista accademico su questo argomento, Ugo Vignuzzi, Camilleri

rappresenta il primo vero scrittore nel neo-italiano, lingua che tutti parliamo ma non scriviamo. Io lo definirei un *classico siciliano modernissimo*, di certo il fenomeno più interessante dal punto di vista linguistico dell'ultimo ventennio. In altre parole, è il testimone privilegiato del cambiamento di attitudini degli italiani (e degli intellettuali) verso il dialetto, l'interprete di quella cosiddetta *seconda dialettalizzazione* già intuita da Gadda negli anni '30 (ma poi resa monumento letterario) e invece ripresa ora da Camilleri con artifici di altissima retorica da parte di uno che non a caso nasce come grande autore televisivo, riuscendo così a riprodurrelarealtà vera anche attraverso sperimentalismi letterari con una forte metrica interna e un uso ambivalente del dialetto localistico⁷.

Ma questa centralità della Storia in un'ottica critica è giocata su un tono lontano da quell'impegno politico e sociale troppo scoperto che la narrativa poliziesca italiana aveva fatto suo negli anni Settanta, in cui la denuncia aveva intenti didascalici ed era spesso sorretta dall'ideologia marxista. Nei gialli storici di Camilleri, l'accento è posto sulla problematicità del giudizio storico.

⁶ Marcello Sorgi, *La testa ci fa dire*. Dialogo con Andrea Camilleri, Sellerio Editore Palermo, 2000, pg. 117: "Quando Sciascia lesse *Un filo di fumo*, di Camilleri, commentò: "Bello, bello [...] ma ci metti certe parole!".

⁷ Chiara Aranci, Reporter Nuovo, "Una lingua è un dialetto che ha fatto carriera l'unificazione è stata un scelta politica", (http://www.reporternuovo.it/2011/01/15/una-lingua-e-un-dialetto-che-ha-fatto-carriera-lunificazione-e-stata-un-scelta-politica/) visitato il15 gennaio 2011

Spesso nel testo ci sono date precise e inserzioni di articoli di giornale per dare maggior realismo, come in una sorta di romanzo-documento, ma anche perché si è capito che la Storia va indagata con gli stessi mezzi di un'indagine gialla - è un puzzle in cui ogni dettaglio va scrutinato attentamente - ed è anche immagine della realtà frammentaria che ci circonda. Se la pagina scritta è specchio che aiuta a riflettere attraverso la riproduzione del disordine contraddittorio della realtà contemporanea e delle incertezze epistemologiche dell'esperienza moderna, lo strumento migliore per questa analisi è proprio il giallo grazie al suo rigore logico, vero o presunto che sia. A nostro avviso, non è esclusivamente il fatto che i suoi romanzi nella maggior parte hanno trovato una trasposizione televisiva a condizionare la netta sensazione che si ha quando si leggono i suoi libri, cioè quella di trovarsi di fronte a una sertie di riprese cinematografiche. La sua forma narrativa molto potente, si intreccia con un sottile gusto per l'ironia che ha le reminescenze della sua terra sicula, con il gusto per i minimi dettagli come in un ricamo artigianale, con la premura di riportare un dialogo quanto più vicino a quello parlato. Come sostiene lo scrittore:

Il dialetto è sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo, familiare. Come diceva Pirandello, la parola del dialetto è la cosa stessa, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre la lingua di quella stessa cosa esprime il concetto. A me con il dialetto, con la lingua del cuore, che non è soltanto del cuore ma qualcosa di ancora più complesso, succede una cosa appassionante. Lo dico da persona che scrive. Mi capita di usare parole dialettali che esprimono compiutamente, rotondamente, come un sasso, quello che io volevo dire, e non trovo l'equivalente nella lingua italiana. Non è solo una questione di cuore, è anche di testa. Testa e cuore8.

Un mosaico il suo che cela la passione innata di raccontare, ma con un'ottica postmoderna. A volte ci troviamo di fronte ad

⁸ Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, op. Citata, pgg.5-6.

un caos di lingue, soprattutto ne *La mossa del cavallo* in cui l'impenetrabile dialetto genovese sembra avere anche un risvolto ironico-polemico sul pregiudizio italiano nei confronti dei dialetti meridionali e del siciliano in particolare che qui risulta essere il solo *toscano* comprensibile, culture, tradizioni diverse e presenti tutte contemporaneamente.

A differenza della tradizione del giallo anglosassone che preferisce il colpo di scena o il punto drammatico alla fine del romanzo, e che optano per l'intrigo, nel giallo europeo di Simenon "l'intrigo c'è ma non è così importante". A tal proposito, lo stesso Camilleri si esprime dicendo che quello che più lo affascina di Simenon, è mettersi immediatamente dalla parte del morto, cioè tentare di vedere con gli occhi del morto chi può averlo ucciso. Questo è un classico in Maigret, mentre, quello che non gli piace di Simenon è l'immobilità del personaggio, cioé dal primo romanzo scritto nel 1927 fino all'ultimo del '60, il personaggio non subisce evoluzione né per quanto riguarda l'età, né in relazione alle sue convinzioni. A differenza del suo mentore Simenon, Camilleri riesce a presentare il suo Montalbano in tutte le sue fasi - titubanze personali, timidezze, insicurezze - e nel suo progressivo invecchiamento romanzo dopo romanzo. Di conseguenza, la sua immagine ormai disegnata e incisa nell'immaginario collettivo come il giusto e lo spavaldo, diventa molto più naturale e umana. In altri termini, varca la soglia del ritratto chiuso di un commissario per eccellenza.

Un altro suo tratto distintivo, è il motivo della scelta del titolo dei romanzi che viene compreso semplicemente nelle ultime pagine: una decifrazione esatta dell'intento, dopo vari tortuosi labirinti interiori del commissario e dell'indagine. Secondo lui, è l'investigatore che guida per mano il lettore e non viceversa. E, chi la pensa diversamente, dice lo scrittore, si sbaglia.

Degna di nota la conclusione dell'intervento di Vignuzzi: "Come Pirandello prefigurò negli anni '30 l'Italia del futuro, così lui potrebbe anticipare quel che saremo fra 20-30 anni. Perché

all'interno della non popolarità della letteratura italiana - per dirla con Gramsci, Camilleri riesce ad essere popolare eppure colto"⁹.

I romanzi di Camilleri si offrono come un ottimo spunto ed una valida occasione per un'indagine sul Postmoderno: la mescolanza di generi alti e di consumo, l'uso del giallo in termini sui generis, il pastiche, il continuo citazionismo sono tutti tratti caratterizzanti dell'epoca, e che si prestano a valide riflessioni. Con ciò si potrebbe spiegare il fascino del giallo per uno scrittore postmoderno, il quale può ancora indagare la realtà attraverso una delle caratteristiche del giallo: l'importanza di ogni minimo dettaglio.

Al termine di questo saggio, nell'intento di porre la nostra convinzione sulla riuscita straordinaria dell'opera camilleriana, vorremmo inserire un elemento inerente alla traduzione. L'autrice di questo scritto ha avuto la fortuna di comprere la traduzione delle opere di Camilleri nella sua lingua materna, cioè albanese. Non dimentichiamoci che il Maestro (o il Sommo, come lo chiamano i suoi fan del club), è stato tradotto nella maggior parte delle lingue del mondo. Sono anni ormai che i suoi libri vengono accolti con calore anche dai lettori albanesi. La freschezza della sua scrittura consiste proprio nella sua capacità di offrire un panoramo seducente ed intrigante della Sicilia, della sua terra nativa. In questa rete di ammiratori italiani e stranieri, i quali sono fedelissimi, lui riesce ad incantare il lettore con i sapori, i gusti di quest'isola interessantissima, stimola i sensi in modo naturale e senza sforzi. La sua lingua complessa e stratificata, è tutta impregnata di connotazioni regionali. La fusione dei due sistemi linguistici, conosciuto con il termine ibridazione, evidenzia il suo aspetto creativo. Questa tecnica linguistica include alcune parole nelle quali gli elementi linguistici vengono combinati nei modi più imprevedibili, creando delle parole nuove e facendo si che le bar-

⁹Chiara Aranci, Reporter Nuovo, "Una lingua è un dialetto che ha fatto camiera l'unificazione è stata un scelta politica", 15 gennaio 2011.

riere linguistiche dell'italiano standard e del dialetto si abbattano¹⁰. L'italiano popolare viene messo in bocca a quei personaggi nel romanzo che non possiedono bene lo standard, i quali grazie alle modificazioni esposte in precedenza, agli errori ortografici, all'uso improprio dei verbi, pronomi e articoli, diventano estremamente simpatici.

Grazie a questo uso abbastanza personale della lingua, Camilleri riesce ad evidenziare tutte le varie sfumature spirtituali e sociali dei siciliani, a cominciare dalla loro proverbiale tragicità, dall'ironia, dalla teatralità nell'assumere diverse maschere conteporaneamente, dal loro senso dell'umorismo, fino all'aspetto erotico. Questo aspetto dialettale costituisce la vera essenza dei personaggi. Tradurre Camilleri è stata una battaglia. Mantenere la ricca densità della stratificazione dei registri e degli stili, richiedeva da parte della traduttrice un espediente: l'uso del suo dialetto solo nei dialoghi (non la voce narrante). Lo standard le era insufficiente.

Comunque, a differenza degli altri traduttori di Camilleri sparsi nel mondo, la traduzione in albanese non risultò ugualmente difficile. Secondo il parere del filosofo e linguista tedesco Wilhelm von Humboldt¹¹, ogni lingua è causa e riflessione del Weltanschaung, cioè della sua visione relativo al mondo dove sta e alla base della sua cultura. Dunque, la diversità culturale è la discordanza delle diverse visioni del mondo. Humboldt dice, a proposito della traduzione che, il suo obiettivo è proprio quello di captare la visione diversa del mondo così come lo spirito della cultura presso cui è tessuto il testo originale dell'opera. In altri termini, captare il respiro, oppure l'esprit. Nel caso di Camilleri con l'albanese, per fatti indipendenti da noi, questo esprit era molto più captabile, toccabile, vicino.

¹⁰ Per es.: fatigazza –prodotto di faticaccia (termine dello standard); travaglio – la parola travagghiu incrociata col lavoro; quanno – quannu incrociato con quando; vrigognuse – vrigognusi incrociato con vergognose.

¹¹ Wilhelm von Humboldt, *La diversità delle lingue*, Traduzione e Introduzione a cura di Donatella Di Cesare, Einaudi Laterza, 1993, pg. 32.

I motivi:

- Ero favoreggiata da una circostanza extralinguistica: si tratta, infatti, della dimensione socio-culturale-antropologica dei siciliani che trova punti in comune con la dimensione antropologica albanese. Di conseguenza, le circostanze che per un tedesco o un altro traduttore nordeuropeo sono del tutto sconosciute e spesso anche inconcepibili, per me erano (purtroppo) familiari. Il comune denominatore consisteva nel sistema della corruzione che costituisce la legge in Sicilia, ma altrettanto in Albania. Questo fatto mi aiutava a decifrare e captare persino le più sottili sfumature dei trucchi politici, gli invisibili meccanismi di un milione di fili del non funzionamento mediterraneo dello Stato, i quali hanno un territorio comune nella costituzione mentale e sociale dei nostri rispettivi paesi. La traduzione in questo caso si trasformava in un dejà mu.
- Il dialetto adoperato nella traduzione che è quello della mia città nativa, è stata la chiave per permettermi di fondermi miracolosamente con la realtà della comunità urbana d'origine che coincideva e somigliava abbastanza a quella siciliana tradizionale nella sua rigida gerarchia sociale, nelle tradizioni familiari, nell'evidenziarsi della mentalità del centro e altrettanto della periferia.
- Pure dal punto di vista della sintassi, spesso c'erano coincidenze, come: mettere il verbo alla fine della frase: "Cca' sugno", in albanese dialettale: "Këtu jam", oppure "Troppo presto venisti"; in albanese dialettale: "Si shumë heret ke ardhë!". Questa forma di conversazione occupa forse il settanta per cento del romanzo, rendendo l'opera divertente, viva, quasi cinematografica, questo è un tratto peculiare della scrittura camilleriana che viene a completarsi con il passaggio delle immagini-

- scene con le quali Camilleri muove la sua penna che funge quasi da telecamera.
- L'elemento erotico, presente frequentemente nell'opera di Camilleri, essendo un riflesso della costituzione mediterranea e balcanica degli albanesi, è stato reso facilmente trovando degli equivalenti dignitosi ai termini siciliani (a differenza del tedesco Moshe Kahn)¹².

E il mondo ha conosciuto per la prima volta la *Vigata* immaginaria di Camilleri. I siciliani, ai quali si è negata persino l'identità, come si è visto nelle parole di Montanelli ed altri, perfino il tratto antropologico dell'italianità, hanno goduto forse per la prima volta de l vantaggio d'essere siciliani e italiani contemporaneamente senza sforzarsi di spiegarlo. Ne è causa un Camilleri che parla al mondo nella sua lingua senza il timore di essere incompreso. Ne sono testimone.

¹² Diana Kastrati, *Përkthimi, akti i kompromistë mes 'italishteve' të skajshme dhe shqipes: Makiaveli dhe Kamileri,* (studim): "Kontakte gjuhësore dhe kulturore mes shqipes dhe gjuhëve të huaja në 100 vjet (1912-2012)", GEER, Tiranë, 2013, pg.70-82.

IL GIALLO COLONIALE DEGLI ANNI ZERO: CONTRORACCONTO DELLA MEMORIA STORICA RIMOSSA E/O SCRITTURA DELL'ESTREMO?

Maria Grazia Negro

ridosso degli anni Zero molti scrittori "italianissimi"¹, anche penne note, hanno cominciato a scrivere testi letterari legati a diverso titolo all'esperienza coloniale italiana e ai suoi effetti sul presente sia dell'ex madrepatria, sia delle ex colonie. Alessandro Triulzi chiama questa produzione letteraria "letteratura d'azione"². È un insieme composito di opere che spazia dal recupero memoriale e giornalistico al riaffiorare di narrazioni mediate o dirette dei parenti coloni, al romanzo autobiografico e di *fiction*, spesso di genere giallo basato però sulla fedele ricostruzione storica dello sfondo; fino agli scenari pensati per un pubblico giovanile, le invenzioni grottesche della fantapolitica e quelle visive del fumetto³. Il genere giallo con le sue sfumature di genere⁴ oc-

¹ Mi richiamo qui al felice titolo del penultimo romanzo di Amara Lakhous, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, Edizioni e/o, 2013, ma l'autore aveva già usato l'efficace aggettivo in *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, Edizioni e/o, 2010.

² Alessandro Triulzi, "Insegnare l'Africa. Messaggerie orientali. Memorie d'Africa", *La Corte in Rete*, 15 novembre 2015, <u>www.federica.unina.it/lacorteinrete/alessandro-triulzi/</u> (visitato il 7 marzo 2016).

³ Per una disamina approfondita dei nomi, dei titoli e delle tematiche affrontate si veda Maria Grazia Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, pp. 37-42.

⁴ Non c'è spazio in questa sede per analizzare le varie distinzioni del genere giallo, che creano un'infinità di definizioni opache (come giallo mediterraneo, esogiallo ecc.). La questione tassonomica appare più chiara nel mondo anglosassone: si vedano a questo proposito Martin Priestman, *Crime Fiction from Poe to the Present*, Plymouth, Nothcote House, 1988 e Stephen Knight, Form and Ideology in Crime Fiction, Bloomington, Indiana University Press, 1980. Resta per me salda la particolarità del *noir*, che rompe la linearità dell'indagine poliziesca tradizionale con il moltiplicarsi dei punti di vista, con la problematizzazione della verità e con l'adozione frequente del "punto di vista di Caino" (espressione usata

cupa una parte importante in questa produzione letteraria contemporanea. Attraverso i gialli di Luciano Marrocu (*Debrà Libanòs*) e di Giorgio Ballario (la trilogia del maggiore Aldo Morosini nell'Africa Italiana) e attraverso i *noir* di Davide Longo (*Una mattina a Irgalem*), di Carlo Lucarelli (*L'ottava vibrazione*) e di Roberto Costantini (la trilogia del commissario Mike Balisteri) il lettore ha modo di confrontarsi con la dominazione coloniale italiana, un periodo rimosso della storia nazionale e trasfigurato ancora oggi nel mito de "gli italiani brava gente"⁵.

Già il regime fascista, negli anni '30, aveva sfruttato l'ambientazione esotica del Corno d'Africa per mettere in atto la sua campagna ideologica propedeutica all'impresa imperialista, scegliendo non a caso un genere, come quello del giallo allora nascente in Italia, per raggiungere un pubblico più vasto e meno colto rispetto a quello dei drammi storici (i libri Mondadori dalla copertina verde) e della narrativa (i libri Mondadori dalla copertina azzurra) allora in voga. Sulla rivista settimanale *Il Cerchio Verde*,6 edita tra il 1935 e il 1937 da Mondadori, Gastone Tanzi pubblica infatti nel 3 ottobre 1935 un racconto dal titolo *Un delitto a Addis Abeba*, dal sottotitolo molto eloquente *Gli errori e gli orrori di una*

da Fabio Giovannini e da Antonio Testori, teorici del gruppo Neonoir di Roma: cfr. Fabio Giovannini, *Il noir contemporaneo e la tradizione*, 2005,

www.romanoir.it/pdf/Giovannini Il%20noir%20contemporaneo%20e%2 0la%20tradizione.pdf (visitato il 7 marzo 2016).

⁵ Monumentale è l'opera degli storici Giorgio Rochat, Angelo Del Boca, Alberto Sbacchi, Tekeste Negash, Yemane Mesghenna, Mumin Ali Ahad, Haile Larebo, Nicola Labanca, Alessandro Triulzi, Antonio Maria Morone, Giulietta Stefani e di altri, che già dagli anni '70, con le loro ricerche, hanno dimostrato la non fondatezza di questo mito autoassolutorio e la natura efferata della dominazione coloniale italiana. Una sintesi efficace, adatta a un pubblico anche non specialista, è rappresentata dal libro di Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente*?, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

⁶ Per l'importanza della rivista *Il Cerchio Verde*, che ha contribuito a introdurre il poliziesco e il fantastico nella cultura italiana, si vedano Gisella Padovani, Rita Verdirame (a cura di), *L'almanacco del delitto. I racconti polizieschi del «Cerchio Verde»*, Palermo, Sellerio, 1996 e Giulia Iannuzzi, "Giorgio Monicelli e l'alba della fantascienza in Italia. Vuoti critici nella storia dell'editoria", in Edoardo Barbieri, Lodovica Braida, Alberto Cadioli (a cura di), *Officina dei libri 2012*, Milano, Unicopli, 2013, pp. 23-61.

società incivile, a sfondo di una storia d'amore e di sangue. L'omicidio di un amico del Negus che traffica in armi e in schiavi serve a Tanzi per evidenziare la corruzione e la barbarie del governo etiope, lanciando così l'urgente campagna di civilizzazione di un mondo selvaggio. Sempre sulla stessa rivista e sempre nel 1935 viene inaugurata una rubrica dal titolo Giallo abissino.

Dopo il periodo fascista il giallo di ambientazione coloniale sembra non interessare più né gli scrittori né il pubblico fino alla sua ripresa considerevole con il Nuovo Giallo Italiano (NGI)⁷, che a partire dagli anni '90 diventa veicolo privilegiato per indagare la complessità della società contemporanea. La vocazione al reale, alla denuncia, all'esplorazione delle pieghe nascoste della storia italiana è ben riassunta da Massimo Carlotto, uno dei maggiori rappresentanti di questa rinascita del giallo, in un intervento del 2002: "[Il giallo è] strumento di controinformazione [utile a] creare coscienza nei lettori e soprattutto a dare voce a chi non ce l'ha. [...] Raccontare una storia criminale, ambientata in un determinato luogo e in un determinato momento, significa descrivere, radiografandola, la realtà politica, sociale ed economica che ci circonda''8.

Lo scopo del mio intervento è di analizzare, sulla scia delle parole di Carlotto, se i recenti gialli di ambientazione coloniale centrino l'obiettivo di fornire un controracconto di un passato storico controverso e di dare voce ai subalterni, o se piuttosto non vadano a collocarsi nei territori della scrittura dell'estremo, che Daniele Giglioli ritiene essere una tensione di tanta parte della letteratura italiana contemporanea⁹. Guidano la mia analisi da una parte la centralità del paesaggio, che, come sostiene Walter Geerts,

⁷ Definizione data dal critico Filippo La Porta, "Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)", in Giulio Ferroni, Massimo Onofri, Filippo La Porta, Alfonso Berardinelli, Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda, Roma, Donzelli Editore, 2006, pp. 55-75.

⁸Massimo Carlotto, "Il lato oscuro del giallo", in *Il Manifesto*, 8 marzo 2002.

⁹ Daniele Giglioli, Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio, Macerata, Quodlibet, 2011.

rappresenta una componente costitutiva della scrittura *noir* in quanto elemento di lettura e di rispecchiamento della contemporaneità¹⁰ e dall'altra la relazione dei protagonisti italiani con gli indigeni, i subalterni del passato, che non hanno avuto appunto voce nel periodo coloniale.

Cominciando con il paesaggio, notiamo subito come l'ambientazione privilegiata di questi gialli sono l'Etiopia e l'Eritrea, e in misura minore la Libia (solo Costantini vi ambienta i suoi romanzi) e la Somalia (sfondo della seconda indagine del Maggiore Morosini, *Una donna di troppo*). L'assenza dell'Albania e del Dodecaneso si può spiegare non tanto per la brevità dell'occupazione italiana, che caratterizza anche l'Etiopia, quanto per lo scarso efficiente esotico di quelle terre, troppo "europee" e troppo vicine alla sensibilità del lettore.

Due sono sostanzialmente i modi di rapportarsi dei personaggi italiani al paesaggio africano, sia naturale sia urbano, percepito in ogni caso come un'alterità assoluta che condiziona la loro vita in colonia. Sulla linea di Lucarelli, il paesaggio viene svilito nella sua desolazione e riportato ai materiali più ributtanti come la merda¹¹, personificato in ruoli degradati come quello della prostituta,¹² colto nella sua immobilità e nel suo calore soffocanti¹³ o nella sua spettralità e desolazione totali (come nel caso di Marrocu

¹⁰ Walter Geerts, "Un paesaggio dipinto di noir", in Dieter Vermandere, Monica Jansen, Inge Lanslots (a cura di), *Noir de Noir. Un'indagine pluridisciplinare*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 177-189.

¹¹ Carlo Lucarelli, L'ottava vibrazione, Torino, Einaudi, 2008, p. 34.

¹² Ivi, p. 131.

¹³ Queste descrizioni sono ripetute in maniera ossessiva: ivi, pp. 6; 15; 25; 34; 46; 55; 61; 63; 76; 78; 87; 97-98; 200; 204; 210; 225; 274; 407; 417. La ripetizione di altri elementi, come il gracchiare dei corvi (ivi, pp. 51, 324), il colore nero dell'orizzonte e della terra (ivi, pp. 57, 451), la virulenza delle piogge (ivi, pp. 18, 197, 371) contribuisce a creare un'atmosfera infernale. Silvia Camilotti, Cartoline d'Africa. Le colonie italiane nelle rappresentazioni letterarie, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014, pp. 34-35, individua in questo testo una visione semplificata del clima dai tratti iperbolici che contribuisce al soffocamento della coscienza e allo scatenamento degli istinti più irrazionali.

e di Longo)¹⁴. Oppure, sulla linea di Ballario, il paesaggio può diventare elemento rassicurante di ammirazione e mantiene la sua fascinazione anche se talvolta mostra dei tratti ostili¹⁵. Interessante, in chiave contrastiva con Lucarelli, è la presenza discreta del paesaggio libico che fa da sfondo al protagonista di Costantini, Mike Balistreri, nato come l'autore a Tripoli: il caldo intenso e il forte vento del ghibli sempre unito agli spostamenti di sabbia ricorrono in minura molto minore nei suoi lunghi romanzi (3 volumi di ca. 2000 pagine complessive!)¹⁶. E poi i coloni italiani quando vanno in visita a Roma ritrovano lo stesso caldo africano¹⁷.

Per concludere l'analisi della presenza del paesaggio nei gialli contemporanei di argomento coloniale, non bisogna dimenticare l'insistenza di Marrocu sulla sessualizzazione della natura africana attraverso metafore legate al mondo della caccia e della penetrazione¹⁸. A livello onirico, l'Africa diventa infatti nel suo romanzo un paesaggio da cartolina su cui si staglia una "donna [...] nera, morbida e nuda" che si offre al protagonista con il rischio però di essere decapitato dal marito della stessa¹⁹.

¹⁴ Luciano Marrocu, *Debrà Libanòs*, Nuoro, Il Maestrale, 2002, p. 140; Davide Longo, *Un mattino a Irgalem*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, pp. 12; 14; 16; 18; 36-37; 56; 63; 81; 82; 160.

¹⁵ Giorgio Ballario, Una donna di troppo. La seconda indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Africa italiana, Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2009, pp. 143; 172; 241; Giorgio Ballario, Morire è un attimo. L'indagine del maggiore Aldo Morosini nell'Eritrea italiana, Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2008, pp. 74; 193.

¹⁶ Roberto Costantini, *Alle radici del male*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 136; 139; 219; 267; 364.

¹⁷ Ivi, p. 170.

¹⁸ Marrocu, *op. cit.*, pp. 144-145: "Sono molto gli italiani che come Bellassai scambiano l'Africa per una riserva di caccia. E che sono capaci di comportarsi come lui, quando la preda è riottosa. […] Vedete, la mia vita è stato un progressivo penetrare dentro l'Africa. […] Voglio essere inghiottito dall'Africa, sparire dentro di lei".

¹⁹ Ivi, p. 131: "L'Africa come un'oasi, un'oasi di palme e datteri. Ora era in una piccola radura sabbiosa dentro l'oasi. Sullo sfondo si scorgeva il profilo delle dune, e l'ombra di un uomo con in testa un turbante e in mano una scimitarra. C'era una donna con Serra, che gli si offriva, nera, morbida e nuda. 'Stai attento, però', diceva 'se ci vede mio marito ti taglierà la testa.' Perché tuo marito do-

Anche per quanto riguarda la rappresentazione degli indigeni assistiamo a due scelte contrapposte, in assoluta continuità con quelle svolte a proposito del paesaggio. Si delinea quindi una linea Lucarelli che privilegia la rappresentazione di personaggi secondari indigeni privi di nome, muti o al massimo pronuncianti qualche parola/interiezione isolata. Si tratta in Lucarelli di un'umanità degradata, accomunata dalla sporcizia, dalla povertà e dalla disponibilità a soddisfare le voglie sessuali degli italiani, anche quelle più perverse²⁰. Anche in Marrocu e in Longo ci sono diversi personaggi indigeni minori con le stesse caratteristiche d'invisibilità (individui senza nome e senza parola), anche se molto meno numerosi rispetto a Lucarelli: si tratta per la maggioranza di donne, o prostitute o selvagge²¹. In alcuni di questi autori poi (Lucarelli e

vrebbe vederci?"É là', rispondeva la donna e indicava l'uomo con la scimitarra. Si svegliò sudato e nel pieno di un'erezione".

²⁰ Lucarelli, *op. cit.*, ecco in dettaglio i personaggi muti: pp. 6 e 445: una bambina sporca e scalza che balla all'inizio e alla fine della narrazione, a cui conferisce così un andamento circolare; p. 53: una ragazzina dalle dita sudicie che tocca la protagonista italiana Cristina; p. 88: un gruppo di donne seminude che vivono in capanne luride e che si muovono come gatti; p. 99: un bambino nudo con la pancia rotonda; p. 121: una ragazza con una futa sudicia e il seno nudo; p. 148: un ragazzetto magro, timoniere, con una futa sudicia; p.154: un gruppo di ascari senza scarpe, chiamati "negrètti" da un caporale; p. 181: una bambina cameriera, scacciata come una mosca; p. 205: un gruppo di prigionieri mezzi nudi; p. 227: una ragazzina magrissima e nuda che spazzola con le mani i calzoni del soldato italiano; p. 231: un bambino molto piccolo con la pancia "rotonda come un melone" comprato dall'ufficiale italiano Flaminio per soddisfare le sue turbe sadiche; pp. 242-246 e pp. 282-286: una contadina, col seno nudo, dal "suono mugolato in gola, senza le parole", incontrata dal disertore Sciortino; p. 253: le servette abissine del bordello. Ci sono poi due personaggi con nome, ma comunque muti, che soddisfano le voglie sessuali degli italiani: pp. 10-11: Aicha "la cagna nera", di cui viene sottolineata l'incapacità di parlare qualsiasi lingua conosciuta e pp. 67-69: il ragazzo Berè, anche lui accarezzato come un cane, dalla pelle sudicia, che squittisce come un topo. Solo una donna parla bene l'italiano (Sabà: pp. 344-348) o lo vuole imparare (Asmareth: ibidem), ma sono subordinate agli italiani e sono descritte come degli animali: pp. 136-38: la madama Sabà s'inginocchia davanti al capitano Branciamore, gli slaccia le scarpe e gli si aggrappa come una scimmia e p. 275: la ragazza Asmareth, con la voce da gattino, slaccia le scarpe al carabiniere Serra.

²¹ Marrocu, *op. cit.*, p. 62: un gruppo di donne intorno a una vecchia strega; Longo, *op. cit.*, p. 36: un bambino senza pantaloni; p. 67: una giovane donna muta; p. 95: due donne con vasi d'acqua sulla testa e un vecchio; p. 115: un Longo)²² appaiono personaggi indigeni secondari che parlano un italiano stentato; se poi i personaggi colonizzati possiedono bene la lingua destano curiosità nell'uditorio italiano (Marrocu)²³.

Bisogna invece riconoscere all'altro gruppo di autori, Ballario e Costantini, il merito di aver attribuito a diversi protagonisti indigeni minori un nome, la capacità di parlare un italiano fluido, talvolta anche corretto, e un rilievo importante nel plot narrativo. È questo il caso in Ballario, dove lo scium-basci Tesfaghì, un maresciallo delle truppe coloniali italiane, parla italiano fluidamente, anche se con qualche imperfezione e risulta essere un aiuto essenziale nelle indagini del maggiore Aldo Morosini, a causa della sua conoscenza della realtà locale e della lealtà nei confronti del suo capo italiano. Ancora più importante il ruolo rivestito da Ahmed e Karim Al Bakri, compagni inseparabili di giochi infantili e poi di affari giovanili del protagonista Mike Balistreri che parlano un italiano perfetto, per quanto lavorino a servizio della sua famiglia e vivano in una baracca contrapposta alla lussuosa villa dove abitano i coloniali. Anzi, l'italiano per questo gruppo di amici sia libici, sia italiani (oltre al ricco Mike c'è pure il povero Nico, figlio di un benzinaio e di una sarta) diventa lingua segreta di comunicazione e codice cifrato per non farsi capire dagli egiziani al Cairo, dove si recano nel giugno del 1967 per combattere la guerra dei sei giorni contro Israele a fianco delle truppe arabe²⁴. Anche in Ballario, pochissimo in Costantini, appare una galleria di indigeni senza nome nelle descrizioni dei vari luoghi che fanno da sfondo all'azione²⁵, ma raramente vengono rappresentati in modo svilente

gruppo di mendicanti e di storpi "che trascinavano parole italiane imparate per chiedere"; p. 136: un gruppo di ribelli etiopi catturati; p. 176: due prostitute con "l'aria instupidita".

²² Lucarelli, *op. cit.*, pp. 344-348: Asmareth dice qualche parola isolata in italiano; Longo, *op. cit.*, pp. 96-98 e sgg.: il protagonista Pietro ha una relazione sessuale con un'indigena di nome Tesferi che parla un italiano stentato.

²³ Marrocu, *op. cit.*, p. 73.

²⁴ Costantini, op. cit., p. 97.

²⁵ Ballario, *Morire è un attimo*, cit.: p. 16: ragazzini eritrei che portano le valigie dei bianchi; p. 42: una servetta porge un fazzoletto pulito alla padrona italiana; p. 60: cameriere eritreo silenzioso e impassabile; p. 247: prostitute locali molto

e al limite dell'animalesco, come in Lucarelli particolarmente, ma in qualche caso anche in Marrocu e in Longo come abbiamo precedentemente analizzato. In Ballario prevale un linguaggio paternalista puntellato da diminutivi nelle descrizioni degli indigeni ("ragazzini", "servetta", "orfanelle", "ragazzine più grandicelle") e comunque un certo esotismo nella rappresentazione delle donne locali, delle quali viene spesso sottolineata la carica erotica e sensuale, anche se non vengono mai consumati rapporti sessuali tra colonizzate e colonizzatori, come accade invece nei testi di Lucarelli, di Longo e di Marrocu (per quest'ultimo a livello onirico). L'autore sicuramente più lontano da una rappresentazione eurocentrica degli indigeni è Costantini, l'unico ad aver avuto un'esperienza diretta di vita in una ex-colonia, anche se i suoi protagonisti locali per quanto dotati di parola e di individualità, spesso amati e ben inseriti nella famiglia italiana, occupano lo spazio dicotomico coloniale dominato dai privilegi dei bianchi.

In tutti i romanzi presi in considerazione ci sono delle spie narrative, più o meno manifeste a seconda dei casi, che evidenziano la distanza ideologica degli autori dal progetto di dominazione coloniale e dai suoi valori sottesi, testimoniata anche dalla condanna risoluta della violenza perpetrata dagli italiani a danno delle popolazioni locali presente in ogni testo. Nel caso di Longo compare Viale, un medico omosessuale e fervente antifascista, amico dell'avvocato protagonista Pietro, inviato in Etiopia per indagare sul caso di un sergente italiano che ha sgozzato e squartato diversi indigeni, tra i quali dei bambini: il suo quadro

belle, ma non troppo pulite e non troppo brave nell'arte della seduzione; Ballario, *Una donna di troppo*, cit.: p. 71: tratti fini e occhi nerissimi delle belle donne somale; p. 299: orfanelle somale presso un istituto religioso italiano; p. 325: vecchio sorridente che vende sigarette in un italiano stentato; pp. 358-361: donna di servizio masai, dall'odore felino, ma non sgradevole, molto sensuale (seno scoperto, occhi nerissimi); Costantini: *op. cit.*, p.15: le due mogli di Mohamed vivono relegate nella baracca; p. 206: ragazzini arabi in qualità di camerieri e donne arabe in veste di cuoche durante le feste di casa Balistreri.

dell'impresa coloniale italiana e di Mussolini è impietoso²⁶. Altrettanto in Lucarelli la continua sottolineatura della depravazione morale degli italiani in colonia e dell'impreparazione militare complessiva delle truppe italiane, oltre che delle loro atrocità compiute, non lascia dubbi sulla posizione dello scrittore. Nel caso di Ballario il carattere del protagonista Aldo Morosini, sempre ai margini delle gerarchie militari fascisti a cui pure appartiene e il paratesto dei romanzi sono molto eloquenti: la prefazione di Domenico Quirico a Morire è un attimo rievoca infatti "un imperialismo straccione incompetente, velleitario. In una parola fascista [...]"27 quale fu quello italiano e la Nota dell'autore stesso a una Donna di troppo ci ricorda gli studi compiutie le fonti consultate prima di redigere i testi. Marrocu è sulla stessa linea di Ballario, affidando ai caratteri il compito di convogliare la sua posizione: la dialettica tra i due funzionari dell'OVRA mandati in colonia a indagare, Caruezzo e Serra, il primo fascista convinto, mentre il secondo più scettico, osservatore più fine e mai superficiale e più lontano dal fascista "classico", tanto che al rientro in Italia si licenzia rinunciando a compiti operativi, è finalizzata proprio a insinuare delle crepe nell'interpretazione del lettore. Infine anche Costantini affida il suo messaggio sia al paratesto (con una dedica "al popolo della Libia" nel I volume e con le due successive dediche "al popolo libero della Libia"), sia ai ricordi delle violenze perpetrate da Graziani in colonia, anche se in questo autore prevale l'idealizzazione di una colonizzazione buona della Libia, effettuata dal nonno del protagonista nel 1932 prima di quella di massa, un uomo non affascinato dal fascismo, gran lavoratore, che tratta con giustizia i libici i quali lo ricambiano con grande affetto.²⁸

²⁶ Longo, *op.cit.*, p. 54: "Beh qui è uno schifo Pietro. Uno schifo sai" e p. 53: Mussolini è chiamato "il pelato".

²⁷ Ballario, Morire è un attimo, cit., p. 7.

²⁸ Costantini, *op. cit.*, p. 23: "Amo quest'odore di terra, eucalipti, olive. Sono molto orgoglioso dell'uliveto del nonno. Dopo la fine della Prima guerra mondiale lui si sposò e si diplomò geometra. Arrivò in Libia nel 1932, sei anni prima della colonizzazione di massa della Quarta Sponda, con la moglie e i due figli [...]"; p.. 314: "La Libia è casa nostra, papà. L'hanno costruita migliaia di brave

A conferma della volontà degli autori di voler veicolare una contronarrazione dell'impresa coloniale italiana appare anche, nella maggioranza di loro, il collegamento di questo periodo storico con l'altro grande capitolo rimosso dell'identità italiana, quello dell'emigrazione. In Lucarelli appaiono infatti soldati del Sud Italia, inviati a forza nelle colonie al soldo di uno stato nel quale non si identificano, fra i quali spicca il sardo Sciortino che, non a caso, diserterà l'esercito fascista per rimanere a fare il contadino con una donna indigena; in Ballario (*Una donna di troppo*) nella Torino del maggiore Morosini vengono citati i napuli, nome con cui si indicavano appunto in maniera dispregiativa gli emigrati del Sud Italia costretti a spostarsi al Nord per trovare lavoro; in Costantini la figura del nonno del protagonista è proprio quella di un contadino veneto, giunto in colonia per quel lavoro che in patria non trovava.

Eppure, la volontà di informare in maniera critica il lettore non può dirsi completamente riuscita, a mio avviso, proprio per rappresentazione troppo in linea con i parametri italo/eurocentrici degli indigeni e per una lettura distorta del paesaggio, eccessivamente amplificata e piegata a specchio della torbidezza d'animo tipica dei personaggi di un noir. Certo, il discorso non può essere generalizzato e devono essere fatti i necessari distinguo per i vari autori visto che alcuni di essi, specialmente Ballario e Costantini, si avvicinano a una delineazione equilibrata del paesaggio e a una raffigurazione dignitosa degli indigeni, anche se nel primo permane ancora un fastidioso quoziente esotico ed erotico delle donne indigene e nel secondo una strenua difesa della fase iniziale del colonialismo italiano valutata come positiva, oltre alla netta separazione tra spazi e prerogative dei colonizzatori contrapposti agli spazi e ai servizi dei colonizzati. Chinua Achebe già nel 1977 muoveva l'accusa di razzismo al monumento del canone letterario inglese, il romanzo di Joseph Conrad Hearth of

persone come il nonno, senza petrolio, senza joint venture e put and call. Io non mi muoverò mai da Tripoli".

Darkness, proprio sulla base dell'enfatizzazione della sensualità selvaggia della donna africana contrapposta alla fidanzata inglese (situazione che si ripete ovviamente con una fidanzata italiana in Lucarelli e in Ballario) e sulla scelta del tratto più disumanizzante per gli indigeni, la loro incapacità di parola e l'emissione di suoni incomprensibili²⁹. Mi sembra quindi che il giallo coloniale italiano degli Anni Zero nella maggioranza dei suoi rappresentanti si muova nei territori della letteratura dell'estremo, che per Giglioli è il corrispettivo letterario di una società senza traumi reali come la nostra, in cui "la realtà si dissolve tra le dita di chiunque voglia raccontarla, stretta com'è tra la Scilla del relativismo (a ciascuno la sua realtà) e la Carridi del cliché, del luogo comune e della ripetizione."30 In questo senso la predilezione per la violenza gratuita, per il sangue, per la morte tipica della scrittura noir contemporanea intercetta un terreno favorevole di dispiegamento in un capitolo così cruento della storia nazionale come è stato quello coloniale, senza riuscire a decostruirne però fino in fondo il razzismo soggiacente. Anzi, in alcuni casi i gialli coloniali degli anni Zero arrivano addirittura a riproporlo in maniera bieca, confidando così troppo in una presunta maturità di giudizio del lettore.

_

²⁹ Chinua Achebe, "An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness", in *Massachusetts Review*, 18, 1977, pp. 782-794.

³⁰ Giglioli, *op. cit.*, p. 15.

TRATTI POSTMODERNI NEL NEO-NOIR ITALIANO:ANDREA G. PINKETTS E LA SAGA DI LAZZARO SANT'ANDREA

Carla Maria Cristina Obino

1. I colori del crimine: nero e giallo

In Francia particolarmente attivo negli anni '30 e '40, ad usare per primo il termine *noir* nel 1946, per indicare i film americani di tipo *hard-boiled* che a quel tempo andavano molto di moda oltralpe. Il concetto di *noir* come libro o film a tinte fosche arrivò quindi in Italia dalla Francia, ma portava con se' l'atmosfera delle metropoli americane degli anni '40. In Italia intanto, grazie ad una storica serie della casa editrice Mondadori che cominciò ad uscire nel 1929 e che venne pubblicata per decenni a cadenza settimanale, si usava un altro colore per connotare il sottogenere poliziesco, il giallo¹.

Nell'arco di alcune decadi si è assistito ad un'evoluzione del giallo come semplice sottogenere incentrato sull'inchiesta ed al suo graduale passaggio al noir, genere incentrato sul crimine e sull'oscurità, che "non accetta i confini fra Bene e Male"² e che non cerca di rassicurare il lettore accompagnandolo "per mano verso lo scioglimento dell'enigma delittuoso"³, ma rivela un "universo orrorifico, disturbante e angoscioso di un reale che è nella società, malgrado si tenda ad esorcizzarlo"⁴.

¹ Il termine "giallo" nella lingua italiana era ed è tuttora comunemente usato non solo per indicare un'opera letteraria o cinematografica che narra di fatti delittuosi ma anche molto più in generale per riferirsi ad un qualsiasi mistero insoluto.

² Elisabetta Mondello, "Il noir 'made in Italy'. Oltre il 'genere", in Elisabetta Mondello (a cura di), Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America, Roma, Robin Edizioni, 2006, p. 23

³ Ibidem

⁴ Ibidem

2. Il boom del neo-noir italiano

A partire dalla metà degli anni '80 c'è stata una vera e propria invasione del genere noir nel mercato letterario italiano e tra la fine degli anni '90 e i primi anni duemila, è diventato innegabile il successo esponenziale del *romanzo nero*.

Mentre prima la critica si disinteressava completamente al genere, relegando il noir a paraletteratura, a *trivialliterature*, ossia storie da leggere per passare il tempo in treno o in spiaggia sotto l'ombrellone, ormai nei primi anni duemila è risultato chiaro che era nato un nuovo genere, il neo-noir italiano appunto, e che la nuova letteratura nera era diventata un fortunatissimo ed indiscusso caso letterario.

Diversi autori hanno contribuito a questo grande successo⁵ ed ognuno di loro si è dedicato al genere alla propria maniera, con il proprio stile, il proprio dialetto ed il proprio background, allargando così le possibili realizzazioni del noir; a volte contaminandolo con altri generi, come il romanzo storico, l'horror, la fantascienza, a volte addirittura oltrepassando la distinzione primaria tra prosa e poesia e creando 'crossover', libri cioè che trasgrediscono i generi e contengono elementi extraletterari, come frammenti caratteristici del cinema, della televisione e di internet. Diversi libri neo-noir italiani sono così diventati non solo dei long sellers, titoli venduti non per due o tre stagioni ma per anni, ma addirittura dei nuovi classici, che "sembrano avere agli occhi del pubblico le caratteristiche di un modello 'alto' di narrativa"⁶.

⁵ Primi fra tutti Umberto Eco, che con il suo Il nome della rosa ha 'sdoganato' il genere, i 'pionieri' Giorgio Scerbanenco, Fruttero e Lucentini, il padre del commissario Montalbano, ossia Andrea Camilleri, e poi naturalmente alcuni degli ex-cannibali, Niccolò Ammaniti e Andrea G. Pinketts, ed ancora Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli e Marcello Fois, per citarne solo alcuni.

⁶ Mondello, op. cit., p. 31.

3. Andrea G. Pinketts e il noir Milan's Style

In questo quadro composito del neo-noir italiano spiccano alcuni autori, sia per fecondità e notorietà, sia appunto per le particolarità che li distinguono nettamente l'uno dall'altro. Il più accattivante ed il più surreale, il meno crudele, il più bonario è, a nostro parere, Andrea G. Pinketts, che si è creato un alter-ego a sua immagine e somiglianza, Lazzaro Sant'Andrea, e su Lazzaro ed i suoi amici ha scritto nove libri, il primo pubblicato per la prima volta nel 1992, Lazzaro, vieni fuori⁷, l'ultimo, probabilmente il più post-moderno, pubblicato nel 2011, Depilando Pilar⁸.

È proprio attorno a Pinketts che nel 1993 si è formata la scuola dei duri, un gruppo letterario rimasto attivo per una decina d'anni che si proponeva di ritrarre, attraverso il noir, la realtà sociale italiana del dopo Tangentopoli. Pinketts è comunque tuttora molto attivo e, quasi ogni settimana, di giovedì, presenta un libro diverso (un horror, un libro d'avventura, un fumetto, solitamente opere di giovani scrittori, qualche volta un suo libro) nel sotterraneo di un bar ristorante, il Balubà. La vita di questo scrittore si svolge tra due, tre bar: oltre al Balubà, lo si può trovare di pomeriggio mentre sorseggia birra e cerca di scrivere qualche riga del suo nuovo libro con una delle sue Montblanc (non usa il computer e si fa vanto del fatto di saper usare a malapena un vecchio modello di cellulare) allo Smooth di via Bonarroti e la sera al nuovo Trottoir, di cui è più o meno direttore artistico. Soprattutto il Trottoir ed il suo singolare proprietario vengono celebrati nei romanzi della saga; bisogna dire comunque che tutte le avventure di Lazzaro hanno un elevato tasso alcolico: il protagonista e gli amici non fanno altro che bighellonare da un locale all'altro e bere fino allo sfinimento ed il lettore si trova davanti ad un vero e proprio culto della Milano da bere e della vita da bar. Non a caso Pinketts ha espresso il suo amore per questo tipo di vita pubblicando nel 2013

⁷ Andrea G. Pinketts, *Lazzaro, vieni fuori*, Milano, Feltrinelli, 2009.

⁸ Pinketts, Depilando Pilar, Milano, Mondadori, 2012.

Mi piace il bar⁹, un libro a metà strada tra l'autobiografia ed una storia sociale dei locali milanesi degli anni '80, '90 e Zero. È in questo divertente libretto che lo scrittore, nello spiegare la sua concezione di bar come fonte d'ispirazione, fa anche un'acuta analisi sociale attraverso la figura dell'impiegato, figura notoriamente invisa a Pinketts, il quale rifugge da sempre dalla normalità e dal grigiore della vita impiegatizia:

Qualsiasi bar può trasformarsi nell'humus ideale per una storia. Anche i bar anonimi, quelli che odio, i bar degli impiegati, quelli che aprono alle sei e mezza del mattino e chiudono alle otto di sera, possono essere affascinanti dal punto di vista antropologico. I locali da ticket, quelli da dipendenti kafkiani che si dicono "Offro io?". "No no, se permette, offro io". E parlano di un caffè, non di una Magnum di Champagne, e fingono di farne una questione di principio per chi paga ed offre il caffè al collega. (...) Parlano di macchine, sono quasi delle parodie di playboy. Vorrebbero essere in quel posto a dirigere multinazionali e invece si ritrovano a millantare sogni a portata di mano in una sorta di squallore generazionale.

Perché se è vero che l'impiegato degli anni Ottanta aveva comunque qualcosa di inevitabilmente yuppesco, quello degli anni Novanta faceva i conti con Tangentopoli, quindi era preoccupato per il proprio futuro, e quello degli anni Zero sembrava avere un futuro da ricostruire, da zero appunto. Quello degli anni Dieci è effettivamente il 'vorrei ma non posso' e quindi raccontare queste cose è altrettanto interessante del raccontare un locale con caratteristiche epiche, un locale dove sono avvenuti fatti di sangue, incontri straordinari o scontri a colpi di machete come in un bar di Bogotà.

Il bar per me è un luogo di elezione, c'è gente che compone¹⁰.

4. La saga di Lazzaro Sant'Andrea: la genesi

Pinketts dà vita al personaggio di Lazzaro Sant'Andrea agli inizi degli anni 80, poco più che ventenne. Il primo romanzo della serie, infatti, *Lazzaro, vieni fuori*, pur essendo stato pubblicato per la prima volta nel 1992 da una piccola casa editrice milanese, la M.M.

⁹ Pinketts, Mi piace il bar, Siena, Lorenzo Barbera Editore, 2013.

¹⁰ Pinketts, Mi piace il bar, cit., pp. 13-14

edizioni ed in seguito dalla Feltrinelli, nel 1997, era già pronto dal 1985. Lo riferisce lo stesso scrittore nell'introduzione a *Sangue di yogurt*, un racconto lungo concepito nel 1986 e pubblicato nella raccolta omonima¹¹ nel 2002 dalla Mondadori, racconto in cui compare Lazarus Saint-Andrè, praticamente la versione francese di Lazzaro¹². Dalle sue dichiarazioni si capisce bene quanto sia stato difficile per uno scrittore *in erba* far pubblicare il primo romanzo: "Allora, per l'incazzatura, [il mio sangue] era bianco e grumoso come uno yogurt. Del resto in Italia spesso i romanzi sopravvivono poco in libreria: vengono considerati come se avessero una data di scadenza come un vasetto di yogurt".

Lazzaro, vieni fuori è un agevole libretto di 170 pagine, molto meno impegnativo rispetto, per esempio, al quarto libro della serie, Il conto dell'ultima cena¹³ (ben 489 pagine nell'edizione economica del '99) o al quinto libro, L'assenza dell'assenzio¹⁴ (359 pagine), o all'ottavo libro, Ho fatto giardino¹⁵ (345 pagine). È diverso dai romanzi seguenti perché è un mistery, più che un noir (c'è infatti un colpevole da scoprire), inoltre è scritto sempre in prima persona e tutta la storia è narrata direttamente dal protagonista; negli altri romanzi invece Pinketts non solo si diverte a passare dal racconto di Lazzaro in prima persona alla voce narrante, ma addirittura fa

¹¹ Pinketts, Sangue di Yogurt, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002.

¹² Cfr. "Sangue di Yogurt è una storia che ha una storia: nasce da un rifiuto della Mondadori, datato 1985, di pubblicare il mio primo romanzo, Lazzaro vieni fuori. Per una sorta di giustizia poetica, oggi la Mondadori si rifiuta di non pubblicare i miei libri. Orbene, nel 1986 fui contattato da "Blitz" per scrivere una storia a puntate in cui ci fossero "sesso e violenza", col protagonista del castissimo libro precedente, Lazzaro Santandrea. Così creai Lazarus Saint-Andrè, la sua versione di fronte a uno specchio deformante. Siccome mi sentivo frustrato di fronte al diktat decisi di metterci ancora più sesso e violenza rispetto alla richiesta, in modo da svuotare con l'esagerazione ogni elemento di morbosità. Pur frequentando, secondo il gossip, prevalentemente ragazze di sangue blu, il mio sangue è rosso come metà del titolo di un romanzo di Stendhal. Ma allora, per l'incazzatura, era bianco e grumoso come uno yogurt. Del resto in Italia spesso i romanzi sopravvivono poco in libreria: vengono considerati come se avessero una data di scadenza come un vasetto di yogurt" (pp. 9-10).

¹³ Pinketts, *Il conto dell'ultima cena*, Milano, Oscar Mondadori,1999.

¹⁴ Pinketts, L'assenza dell'assenzio, Milano, Mondadori, 1999.

¹⁵ Pinketts, *Ho fatto giardino*, Milano, Mondadori, 2006.

incontrare il suo alter-ego e se stesso, in un bar, il Post cafè¹⁶. Il romanzo è diviso in quattordici capitoli, indicati solo numericamente, mentre negli altri libri, soprattutto negli ultimi, lo scrittore non solo gioca molto con i titoli (soprattutto in *Ho fatto giardino*, in cui troviamo un capitolo Quinto detto "Carlo" ed un capitolo Nono detto anche "Non desiderare la donna d'altri"), presenta anche una ripartizione più indisciplinata ed estrosa. *Depilando Pilar* ad esempio è diviso in due parti: *la pelle* ed *il pelo* (la Pilar del titolo è una donna barbuta).

Mentre tutti gli altri episodi della *saga* sono ambientati a Milano oppure tra Milano e posti di mare come la costiera ligure, nel caso di *Fuggevole Turchese* (Lagueglia) e *Nonostante Clizia* (Savona) o come la costa Azzurra, nel caso di *Ho fatto giardino*, il primo libro della serie è ambientato in Trentino. È un Trentino particolare, non caratterizzato geograficamente, come spiega lo stesso autore in limine al romanzo¹⁷: "I fatti, i luoghi e i personaggi di questo romanzo sono puramente immaginari. Mi si potrebbe obiettare che esiste una regione chiamata Trentino Alto Adige e un paesino chiamato Bellamonte. Mi sento obbligato a specificare che sia il Trentino che Bellamonte, come è noto, li ho inventati io"¹⁸.

Il romanzo comicia con un viaggio in autobus da Trento, città che "pur non essendo Las Vegas, tra droga, terrorismo ed omicidi rituali, si era adeguata agli anni settanta. Negli anni ottanta"¹⁹ a Bellamonte, un paesino del Trentino in cui Lazzaro da adolescente veniva mandato a passare le vacanze estive. Lazzaro vuole lasciarsi alle spalle Milano, contrariato dal fatto che gli abbiano offerto un lavoro serio: lui, un ventiquattrenne che non

¹⁶ Pinketts, *Il conto dell'ultima cena*, cit., p. 398.

¹⁷ Questa introduzione è citata da Andrea Camilleri nel libro Come la penso (raccolta antologica di saggi e articoli edita da Chiarelettere, prima edizione nel maggio 2013), nel capitolo dal titolo "Realtà, invenzione e memoria dei luoghi letterari" per dare un esempio di come gli scrittori possano rielaborare e rimodellare luoghi per creare l'habitat ideale per i propri personaggi.

¹⁸ Pinketts, Lazzaro, vieni fuori, cit., p. 9.

¹⁹ Ivi, p.10.

²⁰ Ibidem

vuole crescere e non vuole accettare il fatto di essere sempre più vicino ai trent'anni, decide di ritornare nella "Samarcanda delle sue estati adolescenti"20.

Lazzaro è castano, aitante ed alto un metro e ottantatrè, ha un'intelligenza acuta, è un tombeur de femmes; e infatti in ogni libro della saga Pinketts celebra il fascino di Lazzaro, che poi è anche il suo fascino, romanzato ed amplificato, visto che in ogni episodio fa la corte, ricambiato, a diverse donne, sempre più giovani di lui e dai nomi strani e a volte dai cognomi altisonanti: in Lazzaro, vieni fuori c'è una ragazza bionda che si chiama Dea, nel Senso della frase²¹c'è una sessuologa ninfomane di nome Leona, nell'Assenza dell'Assenzio c'è un'Orsetta degli Orsoni (la sorella di uno dei tre Assenzi, il più giovane ed il più cattivo), e poi tutto sommato già dal titolo del settimo libro, Nonostante Clizia²², contiene un nome inusuale.

5. La saga di Lazzaro Sant'Andrea: i tratti postmoderni

Per il momento l'unica ad esaminare i romanzi di Pinketts in modo accademico è stata Barbara Pezzotti: nel suo saggio The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction²³ ha dedicato ai suoi romanzi dieci pagine e mezzo, individuando nella sua scrittura alcuni tratti particolari e spianando così agli studiosi la strada verso una comprensione più profonda del mondo Pinketts. La Pezzotti ha inoltre realizzato un'intervista con l'autore, in cui lo presenta come uno dei più talentuosi scrittori noir emersi negli anni '90 e lamenta il poco interesse in ambito accademico verso i suoi romanzi²⁴.

²⁰ Ibidem

²¹ Pinketts, *Il senso della frase*, Milano, Feltrinelli Editore, 2011.

²² Pinketts, Nonostante Clizia, Milano, Mondadori, 2004.

²³ Barbara Pezzotti, The Importance of Place in Italian Contemporary Crime Fiction. A Bloody Journey, Fairleight Dickinson University Press, Madison, 2012.

²⁴ Pezzotti, "Between Commitment and Disenchantment: An Interview with Andrea G. Pinketts", The Italianist, No: 30 (2010b), p.151-62.

Secondo l'autrice sono tre le caratteristiche principali che emergono dalla serie di Lazzaro: il linguaggio originalissimo, caratterizzato da giochi di parole, doppi sensi e luoghi comuni, un mix irriverente di stili e tecniche narrative presi in prestito da diversi generi; una particolarissima immagine di Milano, senza precedenti nella tradizione letteraria italiana, una città surreale che sembra costringa lo scrittore a scrivere delle storie surreali, una città che è un carnevale di posti e di persone. La terza caratteristica individuata dalla Pezzotti è inoltre la percezione che ha Lazzaro della città, percezione che si evolve nei libri della serie: In Lazzaro, vieni fuori il protagonista è chiaramente innamorato di Milano, pur riconoscendone i difetti, nei libri successivi è sempre più critico e disincantato, stanco dell'ipocrisia dei milanesi e dell'ignoranza dei politici ed in Ho fatto giardino, parlando della chiusura dello storico Trottoir denuncia la morte della sua Milano, soffocata dall'apparenza e dalla moda.In Depilando Pilar infine troviamo veramente una città in mano ad organizzazioni criminali internazionali, dove sembrano essere impazziti persino i tassisti. Dovesse comparire un decimo romanzo della saga, probabilmente la città di pazzi e di cani celebrata nel Vizio dell'agnello25 diventerà una città di pazzi e disoccupati.

6. Conclusione

Nel breve spazio consentito a questo saggio naturalmente non è possibile prendere in esame uno ad uno i nove libri della serie, che sono, a parere dell'autore, ognuno "diverso e a sè stante, ognuno scritto proprio nel momento in cui doveva essere scritto"²⁶.

²⁵ Pinketts, *Il vizio dell'agnello*, Feltrinelli Milano, Editore, 2007.

²⁶ Dopo aver raccolto e letto tutte le opere di Pinketts per la mia tesi di Master, nel novembre 2014 sono andata a Milano a conoscerlo, sfruttando il fatto che ogni giovedì sera presentava un libro al Baluba bar. Sono stata fortunata perché l'autore è stato molto disponibile e mi ha dedicato ore del suo tempo. Ho avuto così l'occasione di parlare a lungo con lui, proprio nei bar dove passa il tempo a scrivere. Ne è nata così un'intervista informale, di cui mi ricordo alcune frasi illuminanti.

Con questo elaborato si è cercato di analizzare le particolarità dello stile di Pinketts, scrittore che, pur essendo un personaggio mediatico abbastanza conosciuto, non ha ancora ricevuto la dovuta attenzione da parte dell'ambiente accademico. I suoi noir Milan style meritano di essere esaminati accuratamente dal punto di vista sociologico, perché contengono tutti un'acuta satira della società italiana (come dice lui stesso, il noir è l'ultimo romanzo sociale) e dal punto di vista letterario, perché presentano tratti molto originali e potrebbero veramente essere considerati dei nuovi classici della letteratura italiana.

VI "DI TUTTO RESTA UN POCO": RIFLESSIONI SULLA NARRATIVA TABUCCHINA

ANTONIO TABUCCHI NEL NUOVO MILLENNIO: GLOBALIZZANTE, POSTMODERNO E IMPEGNATO

Charles Klopp

ntonio Tabucchi è uno scrittore letto e tradotto in tutto il mondo. Nel nuovo millennio ha pubblicato un libro (*Viaggi e altri viaggi*, Feltrinelli, 2010) che descrive i suoi viaggi in molte parti del pianeta, alcuni *per interposta persona*, cioé basati sulle sue letture e non su una sua presenza fisica nei posti visitati. Durante la sua lunga carriera, questo scrittore e viaggiatore poliglotta e cosmopolita che è vissuto fra il 1943 e il 2012, ha ambientato le sue narrazioni non solo in Italia e in Portogallo, i due paesi dove è risieduto più a lungo¹, ma in molte altre località del Mediterraneo, dell'Europa e del mondo.

I personaggi dei romanzi e racconti di Tabucchi sono di nazionalità diverse e parlano lingue differenti. In alcuni dei suoi libri, mentre la narrazione si svolge in italiano, ci rendiamo conto che il dialogo riportato ha luogo in un'altra lingua, sia essa francese, portoghese o inglese. Questo vuol dire che ciò che i personaggi dicono nella *fabula* del romanzo o racconto è stato tradotto in italiano da un'altra lingua. In *Notturno indiano*, per esempio, non c'è nessun personaggio che parli italiano: il testo che leggiamo non è quindi la trascrizione esatta di ciò che è stato detto, ma una traduzione, e per questa ragione se non una falsificazione, la rappresentazione di una diversa realtà linguistica, e forse non solo linguistica.

Cittadino italiano, ma anche cittadino onorario portoghese per via dei suoi contributi alla cultura del Portogallo, Tabucchi da giovane studiò a Parigi dove fu influenzato dalla cultura francese,

¹ Tabucchi è vissuto per molti anni in Portogallo; Requiem, del 1991, fu scritto originariamente in portoghese e tradotto successivamente in italiano dall'amico Sergio Vecchio.

in particolare dalla filosofia francese di scuola bergsoniana e, in modo importante, dal pensiero di Vladimir Jankélévitch. Nell'ultima parte della sua vita visse a Creta, località dove ha ambientato alcune delle sue narrazioni più recenti. Date queste sue esperienze cosmopolite e a proposito della sua appartenenza ad una o ad un'altra nazione, Tabucchi ha dichiarato diverse volte che, nonostante i suoi continui rapporti con altre località geografiche o linguistiche, la sua "vera patria è la lingua italiana," di fatto autocollocandosi all'interno di una realtà linguistica piuttosto che geografica o nazionale². Tabucchi sarebbe stato d'accordo con Daniele Giglioli che ha osservato nel suo Senza trauma del 2011 che nel nuovo millennio, "a rigore, un immaginario italiano non esiste più"3. Da tutte queste osservazioni emerge che il mondo immaginativo intellettuale e culturale in cui si muoveva il nostro autore non era strettamente italiano: era lo stesso universo in cui ci muoviamo noi tutti nel nuovo millennio, un territorio culturale e intellettuale globalizzato in cui stiamo tutti ovunque, e dove abbiamo tutti un immaginario non limitato ad una sola tradizione nazionale, siamo turchi o italiani o polacchi o americani.

Bisogna vedere adesso fino a che punto il nostro scrittore cosmopolita e viaggiatore fosse postmoderno, oltre ad essere globalizzante. La parola postmoderno ormai ha molti significati, alcuni validi e altri meno, ma quando viene applicato alla letteratura, il termine mette in rilievo un atteggiamento particolare verso la storia da parte di uno scrittore che si rende conto di quanto il testo che sta creando sia qualcosa che viene dopo, dopo la letteratura moderna ma anche dopo la letteratura di tutti i tempi. Gli artisti postmoderni, mentre creano, guardano ai loro predecessori con un misto di affetto e di rammarico. Affetto perché non si tratta di cancellare

² Si veda l'editoriale di Roberto Caracci in *QuiLibri*, maggio/giugno, 2012. Anche Pessoa ha detto una cosa simile, e cioè, in traduzione italiana: "La mia patria è la lingua portoghese". Cfr. Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Impronte/Feltrinelli, 1996, p. 252.

³ Daniele Giglioli, Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrative del nuovo millennio. Macerata, Quidlibert, 2011, p. 21.

un già detto sempre degno di rispetto e d'amore, e rammarico perché si rendono conto di quanto sia difficile oggi dire qualcosa che sia veramente diverso, nuovo, e valido - scrivere un poema dopo Dante o dopo Omero, comporre una sinfonia dopo Beethoven o dopo Mozart. Oggi, data la straordinaria disponibilità di tutta la letteratura, anzi, di tutta la cultura precedente, fornita da Internet a chiunque e ovunque, sembra che ogni storia che raccontiamo non sia altro che la continuazione di altre storie, ogni parola che pronunciamo sia parte di un discorso già iniziato che noi non facciamo che portare avanti. Perciò bisogna continuare il già detto, il già dipinto, il già composto, non negando ma riassumendo e magari riciclando il passato, un passato quanto mai presente, attuale e perfino visibile, nonché googleabile, a chi abbia un computer, un tablet o uno smartphone. Siamo padroni, perciò, di scrivere un romanzo poliziesco, se vogliamo, ma stando attenti a quanto i nostri lettori siano esperti del genere e consci che loro leggeranno il nostro romanzo tenendo presenti, come un ronzio nelle orecchie, tutti gli altri romanzi di questo tipo che hanno già letto oppure visto al cinema e alla televisione. È il caso dei romanzi polizieschi di Tabucchi che sono tutti ricalchi, parodie non cattive ma rispettose di altri romanzi simili sempre presenti come sinopie invisibili nei testi postmoderni che egli ci presenta.

È noto l'atteggiamento ludico di alcuni scrittori considerati postmoderni, ai quali piace sollecitare le aspettative del loro pubblico, sovvertendo le convenzioni narrative e perciò spesso depistando i loro lettori. Nel caso di Tabucchi, i testi polizieschi terminano spesso senza un finale chiaro, senza la rivelazione di chi ha commesso il delitto e del perché. Sono scherzi, se vogliamo, ma scherzi non sempre molto divertenti perché denunciano un mondo in cui è inutile affidarsi alle autorità costituite per avere giustizia, e dove il confine tra colpevoli e innocenti non è più intelligibile.

In particolare negli scritti di Tabucchi del nuovo millennio, si ravvisa un'aria di tristezza, un senso di amarezza di fronte alle malvagità e ai tradimenti dei personaggi che incontriamo nei suoi scritti e che conosciamo fin troppo bene, del resto, dai nostri giornali e telegiornali. Se tutte le storie sono state già raccontate e tutte le canzoni già cantate, non sembra che ci abbiano insegnato molto se continuiamo a farci tanto male gli uni con gli altri, spesso in nome di grandi teorie epistemologiche che per molti non hanno più la forza fondazionale di una volta. L'arte – e Tabucchi non è il primo ad aver fatto questa osservazione – non può esorcizzare il male: deve limitarsi ad identificarlo e denunciarlo. Ma anche identificarlo non è sempre facile, in parte perché il male non si ravvisa esclusivamente nell'altro, che può essere diverso da noi per il colore della pelle o per la religione che professa, ma dentro ciascuno di noi. Questo, si può dire, è per Tabucchi il dilemma dell'uomo moderno: come liberarsi del rimorso per ciò che si è fatto in un mondo dove non si può tornare indietro e dove la redenzione non esiste più?4

Ma se mancano i fondamenti tradizionali nel mondo in cui viviamo, ciò non significa che esso sia privo di valori. Si tratta, però, di valori non presenti *a priori* ma che dobbiamo creare e poi difendere. Nel suo recente *Auctor in fabula*, Antonello Perli nota che la responsabilità degli artisti postmoderni nei confronti di questa moralità laica si esprime in Tabucchi in una "coscienza etica" e in una "intenzionalità etica" ravvisabili nei suoi scritti⁵. Alla luce di questa osservazione di Perli, vorrei concludere queste brevi riflessioni su Antonio Tabucchi scrittore globalizzante e postmoderno elencando alcune delle istanze etiche del nostro

⁴ Nel 1989 Tabucchi aveva scritto "Autrefois, au beau temps passé, celui qui cédait à la tentation était un pécheur. De nos jours, il n'est qu'un transgresseur, ou même pas, vu qu'il n'y a plus rien à transgresser. Mais sans le péché il n'y a même pas de pardon, et c'est en cela que consiste notre enfer moderne:un lieu indifférencié sans misère, sans rachat et sans grandeur" (José Luís Porfirío (a cura di), La Tentation de Saint Antoine. Un peintre Jérome Bosch, un écrivain Antonio Tabucchi. Paris, Adam Biro,1989).

⁵ Antonello Perla, Auctor in fabula, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2010, pp. 46, 141.

scrittore, con particolare attenzione a quelle presenti nei suoi libri più recenti.

Prima di tutto, il suo antifascismo. L'antifascismo di Tabucchi era già al centro dei suoi primissimi libri, Piazza d'Italia e Il piccolo naviglio, entrambi pubblicati negli anni '70. Nei romanzi e racconti successivi, Tabucchi affronta invece il molto più longevo fascismo di stampo portoghese, durante la dittatura di Salazar. Il Portogallo fascista è già presente nei suoi primi racconti, in particolare ne Il Gioco del rovescio (1981), fino a Sostiene Pereira (1994) e a La testa perduta di Damasceno Monteiro (1997). A proposito di Sostiene Pereira, alcuni osservatori hanno suggerito che dietro la dittatura portoghese descritta in quel libro ci fossero delle allusioni alla realtà politica non del Portogallo negli anni '30 ma dell'Italia negli anni '90, un'interpretazione che un divertito Tabucchi ha giudicato geniale ma certamente non parte delle sue intenzioni mentre scriveva il libro⁶. Nei suoi libri successivi, quelli del nuovo millennio, in particolare in Tristano muore e in alcuni racconti di Si sta facendo sempre più tardi e di Il tempo invecchia in fretta, Tabucchi è tornato al tema dell'autoritarismo. Questa volta, però, non si è limitato a parlare dei fascismi classici di Mussolini e di Salazar ma considera il fascismo come istanza di una categoria perenne che può anche essere accostata al "socialismo reale" della Polonia, della Germania dell'est, dell'Unione sovietica, o dell'Ungheria (paesi che figurano tutti in Il tempo invecchia in fretta), nonché di alcuni stati democratici con o senza virgolette, come la seconda repubblica berlusconiana in Italia.

In *Piazza d'Italia* l'opposizione al fascismo del protagonista Garibaldo deriva in gran parte del suo anarchismo, un movimento particolarmente forte nella regione Toscana dov'è ambientato il romanzo e che Garibaldo abbandona alla fine del libro in favore del comunismo molto meglio organizzato dell'anarchismo e so-

⁶ Si vedano i suoi commenti in Marco Alloni. *Marco Alloni dialoga con Antonio Tabucchi. Saudade di libertà.* Roma, Aliberti, 2011, pp. 32-36, dove osserva alla p. 35 che "Non era dunque Tabucchi a sostenere che il berlusconismo assomigliava a uno dei tanti fascismi degli anni Trenta, era Berlusconi che vi si riconosceva".

stenuto anche dalla sua amatissima compagna, Asmara. La diffidenza nei confronti delle autorità che si vede in Garibaldo, anarchico prima e comunista poi, è congeniale, ma in una maniera più meditata e meno impulsiva, anche a Tabucchi scrittore. Essere anarchici o antiautoritarii per questo scrittore vuol dire non tanto militare all'interno di un particolare movimento o partito politico ma piuttosto ribellarsi contro la riduzione della complessità a formule riduttive. Significa, in altre parole, lottare contro certe ovvietà in quanto facenti parti di quel pericoloso senso comune che, secondo Gramsci, va rimpiazzato dal buonsenso. Come osserva un personaggio di *Si sta facendo sempre più tardi*, "Forse la vera pazzia è l'ovvietà".

In un'intervista lasciata al *Courrier Unesco* nel 1999 Tabucchi ha affermato che "La fonction de l'intellectuel et de l'écrivain est de douter de la perfection. Les théologiens, les dictateurs ainsi que les tenants de la pensée totalitaire croient en la perfection". Nel 2011, nell'intervista con Marco Alloni, ha detto un cosa simile: "È bene temere la perfezione, altrimenti si rischia di fare un bucato troppo bianco, e la letteratura *clean* non ha nessun interesse: la vita è imperfetta, spesso è sporca e deve lasciare qualche macchia sulla camicia". Se i libri senza conclusioni convenzionali di Tabucchi non sono perfetti in senso escatologico, è, in parte, perché il nostro scrittore diffida di tutte le utopie politiche che aspirano alla perfezione, siano di destra o di sinistra.

Nella sua considerazione sugli scritti di Tabucchi, il critico Giovanni Palmieri ha parlato della presenza in questo autore di "una sorta di coscienza infelice nei confronti di una realtà che non riesce più ad imporsi da sola, senza cioè la mediazione iperrifles-

⁷ Antonio Tabucchi. Si sta facendo sempre più tardi. Milano. Feltrinelli, 2001, p. 106.

⁸ Antonio Tabucchi. *Douter toujours, Dénoncer parfois. Unesco courrier* (Paris), Novembre, 1999, p. 3.

⁹ Alloni, op. cit., p.29.

siva dei segni letterari"¹⁰. E in un'intervista con Andrea Borsari, Tabucchi ha detto che "Quando scrivo, cerco di trovare un lessico adeguato, che evochi senza imporre, che suggerisca senza costringere"¹¹. Se la realtà non s'impone, come dice Palmieri, se non tramite dei segni arbitrari, non spetta all'autore costringere i suoi lettori ad accettare le sue rappresentazioni – forse dobbiamo dire le sue traduzioni, come nel caso dei dialoghi in *Notturno indiano* – della realtà. Come scrittore e come intelletuale politico, Tabucchi rimane contrario ad ogni ovvietà, alla desiderabilità e possibilità della perfezione politica, e all'imposizione di costrizioni interpretative autoritarie, siano di un testo letterario, siano del presunto destino di una nazione o di una civiltà.

Lo scetticismo antiautoritario di Tabucchi si estende anche all'autorità della parola scritta. Verso la fine di Tristano muore, il protagonista di questo romanzo spiega al giovane che sta scrivendo la sua biografia ciò che lui pensa della trasposizione di una vita vissuta nella fissità della scrittura: "la scrittura è sorda ... questi suoni che ora senti nell'aria sulla tua pagina moriranno, la scrittura li fissa e li uccide, come un fossile candito nel quarzo ... la scrittura è una voce fossile, e non ha più vita, lo spirito che aveva con quelle onde che vibravano nello spazio è svanito"¹². Poi conclude che "la vita non si racconta, [...] la vita si vive, e mentre la vivi è già persa, è scappata"¹³. L'impegno etico assunto da Tabucchi voleva dire diffidare non solo dei pronunciamenti di figure come Mussolini e Salazar, ma perfino dei propri scritti, per loro natura sempre imperfetti e non solo morti, ma mortiferi. Ma sono morti solo in confronto alla vita vera e non ai tanti altri testi

¹⁰ Giovanni Palmieri, "Per una volatile leggerezza: il 'lato manco' di Antonio Tabucchi", in Roelens, Nathalie e Inge Lanslots (a cura di), *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 125-36, p. 132

¹¹ Andrea Borsari. "Cos'è una vita se non viene raccontata? Conversazione con Antonio Tabucchi". *Italienisch* 13.2 (1991): 2-23, p. 12.

¹² Antonio Tabucchi. Tristano muore. Una vita. Milano, Feltrinelli, 2004, p. 156.

¹³ Ivi, p. 157.

che costituiscono il corpus della letteratura postmoderna, o della letteratura di tutti i tempi.

"SI ERA POST-MODERNI NEL SECOLO SCORSO". IL POSTMODERNO NELLA LETTERATURA DI ANTONIO TABUCCHI

Antonello Perli

o studioso francese Vincent Jouve osserva nel suo saggio Poétique des valeurs:

Nella sua più ristretta estensione, la modernità rimanda a un complesso di testi scritti nella prima metà del Novecento che tematizzerebbero il dubbio epistemologico (non c'è più un senso certo) e assiologico (non c'è più un valore sicuro). Con essa, entriamo in un mondo in cui l'idea di unità si è dissolta. L'arte modernista cerca allora di scongiurare la frammentazione del "reale". La postmodernità si presenta, in quanto ad essa, come una radicalizzazione del sospetto. Il postmodernismo, contrariamente al modernismo, non tenta di rispondere al caos, ma lo accoglie. Mentre il modernismo cercava di compensare con mezzi estetici il disordine del mondo, il postmodernismo propone una forma segnata essa stessa dall'incertezza e dalla dispersione. Nel campo letterario, il romanzo autoriflessivo - il romanzo che riflette su se stesso, che assume se stesso come oggetto – si applicherà a ricordare che non c'è trasparenza né verità del linguaggio: il referente non è mai altro che una finzione¹.

Questo collegamento tra modalità formale metanarrativa e debolezza gnoseologica (come io propongo di definirla) designa la dimensione fondamentale dell'equivoco, o meglio ancora del gioco dell'equivoco, che caratterizza l'opera di Tabucchi in un senso congiuntamente poetico e teoretico. Le costanti espressive in essa rintracciabili mostrano la letteratura di Tabucchi come una versione didascalica del postmodernismo: ma questo rilievo assume senso allorché la poetica tabucchiana viene percepita come il riflesso letterario di una teoria dell'essere, e più specificamente di un'ontologia ermeneutica, nell'ambito di un processo teoretico-letterario che sbocca su ciò che lo scrittore chiama appunto "i

_

¹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p.162.

giochi dell'essere" in un brano di *Si sta facendo sempre più tardi*, quel suo "romanzo in forma di lettere" apparso all'alba del nuovo e attuale millennio. A introduzione di questa mia riflessione sulle implicazioni narrative e teoretiche del tabucchiano gioco dell'equivoco vorrei evocare il gioco di specchi rintracciabile in un passo di *Città di vetro*, il primo dei tre romanzi brevi che compongono la *Trilogia di New York* di Paul Auster:

L'investigatore è colui che osserva, ascolta, si districa in questa palude di oggetti ed eventi, alla ricerca di un'intuizione che gli permette di ricomporre il tutto in un modo sensato. In effetti, lo scrittore e l'investigatore sono figure intercambiabili. [...] Investigatore privato: in inglese *Private-eye*, letteralmente: "occhio privato". Questo termine aveva una triplice valenza, per Quinn. *Eye*, in inglese, si pronuncia non solo allo stesso modo della lettera "i", che rimanda alla parola Investigatore, ma anche come *I*, cioè io, l'entità in cui gli esseri animati si identificano. Quel suono, "ai", designa tuttavia anche l'*eye*, l'occhio fisicamente reale dello scrittore, vale a dire di chi scruta il mondo fuori di sé sperando che questo gli si riveli. Da cinque anni Quinn, intrigato da questo gioco di specchi, viveva in preda a una specie di malia².

Il protagonista di Città di vetro è uno scrittore di nome Quinn che pubblica con lo pseudonimo di William Wilson dei romanzi gialli il cui protagonista-narratore si chiama Max Work (cioè Max Opera), il quale, vittima consenziente di un malinteso, assume lungo tutta la storia l'identità e la professione di un detective che si chiama... Paul Auster. Costruita sulla metafora dello scrittore detective e sulla configurazione investigativa di un intreccio che mette in scena l'atto di scrittura, la Trilogia di New York (1985-1986) di Paul Auster presenta notevoli e significative analogie metatestuali con i romanzi coevi di Tabucchi Il filo dell'orizzonte (1986) e, in modo più trasparente, Notturno indiano (1984): peraltro, la configurazione investigativa dell'intreccio è presente anche in un altro romanzo di Tabucchi, La testa perduta di Damasceno Mon-

334

² Paul Auster, *La Trilogia di New York [Città di vetro]*, traduzione di Giuseppe Settanni, Milano, Rizzoli, 1987, p. 187.

teiro. E al riguardo va ricordato e sottolineato che questa stessa configurazione, con al centro un protagonista-investigatore, si ritrova nel *Nome della rosa* di Eco (1980) ossia nel romanzo che Remo Ceserani considera come "la prima, consapevole produzione di un romanzo postmoderno"³ nella letteratura italiana.

Si tratta di analogie che includono la tematica del doppio (o addirittura del molteplice) e la sua imbricazione con la pseudonil'eteronimia anche l'intertestualità. ma con quell'intertestualità che i teorici concordemente hanno riconosciuto come una caratteristica eminente del postmodernismo. Queste analogie non sono casuali. Nel suo libro The art of fiction, il critico letterario e romanziere inglese David Lodge mette a più riprese l'accento sulle strategie di scrittura e sulle modalità narrative che egli considera come "una scelta caratteristica del postmodernismo, il quale mette in evidenza la costruzione artificiale del testo e impedisce ai lettori di 'perdersi' in una storia finzionale", e come una prerogativa dei romanzieri postmoderni i quali, "respingendo l'ingenua credenza in un realismo tradizionale, producono racconti che attirano l'attenzione sul loro statuto finzionale e ammettono il carattere artificiale delle convenzioni del realismo nel momento stesso in cui le utilizzano"4. Una situazione che Lodge collega allo scetticismo della condizione postmoderna e che traduce la contestazione implicita "di una specie di autorità, di onniscienza divina, che la nostra epoca scettica e relativista rifiuta di attribuire a chicchessia"5. Tabucchi in un'intervista pubblicata nel 1998 ha dichiarato:

³ Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 181: "Quando nel 1980 esce Il nome della rosa, credo che si possa dire che la letteratura italiana assista alla prima, consapevole produzione di un romanzo postmoderno".

⁴ David Lodge, *The art of fiction*, London, Martin Secker & Warburg Ltd., 1992, p. 126.

⁵ Ivi, p. 230.

Certo non si può più pensare al romanzo di tipo ottocentesco in cui lo scrittore è onnisciente e conosce perfettamente la vita di tutti i suoi personaggi, le loro storie, le loro vicende. Lo scrittore del Novecento non dispone di questa sicurezza epistemologica, e va a tentoni, ha perso delle categorie, ha perso anche delle fiducie nella decifrazione della realtà⁶.

Notoriamente nei racconti e romanzi di Tabucchi la realtà si presenta come cifrata, enigmatica, a motivo della sua costitutiva, ontologica equivocità. Nella Nota introduttiva a Piccoli equivoci senza importanza, l'autore, dopo aver asserito che gli scrittori barocchi spagnoli "elevarono l'equivoco a metafora del mondo", considera che la propria "convinzione che l'esistenza sia equivoca di per sé [...] sarebbe un assioma non molto dissimile dalla metafora barocca"7. La diegesi tabucchiana è disseminata di tracce enigmatiche, di segnali misteriosi, di indizi ambigui o di messaggi cifrati: in Notturno indiano, nel Filo dell'orizzonte, ma anche nel racconto eponimo della raccolta Il gioco del rovescio, nel racconto Anywhere out of the world di Piccoli equivoci senza importanza, e persino nei romanzi Sostiene Pereira e La testa perduta di Damasceno Monteiro. Queste sono manifestazioni di una riflessività narrativa tesa a rilevare la problematicità di un'esistenza equivoca dove appunto "tutto è relativo", come asserisce la voce narrante in un passo del racconto Voci della raccolta Il gioco del rovescio8. Flavia Brizio-Skov scrive nel suo saggio su Tabucchi:

La letteratura postmoderna più che riflettere la realtà, la pluralizza e la problematizza, strappandoci le vecchie certezze. [...] Al posto di un mondo mimetico dove le parole corrispondono alle cose, troviamo un universo frammentato dove nulla è sicuro. Qui la realtà è problematica e il "che cosa accade" è scomparso dalla pagina scritta, lasciandoci l'impressione di aver letto una

_

⁶ Antonio Tabucchi. *Come nasce una storia*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 184.

⁷ Antonio Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* [1985], Milano, Feltrinelli, 200623, p. 7.

⁸ Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio* [1981], Milano, Feltrinelli, 200613, p. 130.

non-storia, l'angoscia di confrontarci con una realtà preclusa, sfuggente, labirintica, misteriosa, e con il dubbio che questa sia la "vera" immagine del mondo che ci circonda⁹.

Una illustrazione emblematica della radicalizzazione di questa debolezza gnoseologica mi sembra offerta dal romanzo di José Saramago intitolato *Cecità* (il titolo originale portoghese è *Ensaio sobre a vegueira*). Tutti gli abitanti di una città restano man mano vittime di una inspiegabile epidemia di cecità, diventano improvvisamente ciechi e solo dopo molte settimane riacquistano a poco a poco la vista, tutti tranne uno, una donna, la quale è l'unico personaggio che nel corso della vicenda non è stato colpito da cecità, ma che lo sarà probabilmente (l'autore lascia aleggiare un dubbio) alla fine del racconto, proprio nel momento in cui tutti gli altri invece stanno recuperando la vista. Nel finale del romanzo, e qui la metafora diventa esplicita, questo personaggio dichiara: "Secondo me non siamo diventati ciechi, secondo me lo siamo: ciechi che vedono, ciechi che, pur vedendo, non vedono" 10.

Scrive Remo Ceserani in Raccontare il postmoderno: "Tutto sommato, quelle di Tabucchi sono sia delle operazioni molto raffinate di intertestualità sia delle costruzioni narrative che mettono in scena il dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo"¹¹. Il dubbio ontologico. Vincent Jouve, che ho citato poc'anzi, considerava che a fronte del dubbio epistemologico che caratterizza la modernità, "la postmodernità si presenta come una radicalizzazione del sospetto"; tra epistemologia e ontologia, troviamo qui la distinzione individuata da Brian McHale, che nel suo saggio Postmodernist Fiction considera che mentre la dominante della narrativa modernista è epistemologica, "il tratto dominante della narrativa postmoder-

⁹ Flavia Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 97 e p. 83.

¹⁰ José Saramago, *Cecità* [1995], traduzione di Rita Desti, Torino, Einaudi, 2005, p. 310.

¹¹ Ceserani, op. cit., p. 203.

nista è *ontologico*. Ciò vuol dire che il romanzo postmodernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande di tipo 'postcognitivo': 'Che mondo è questo? Che cosa si deve fare in esso? Quali dei miei io devono farlo?'. Altre tipiche domande postmoderne riguardano sia l'ontologia del testo letterario sia l'ontologia del mondo che esso rappresenta''12. Che cosa si deve fare e quali dei miei io devono farlo: questa problematica è centrale nel tabucchiano *Sostiene Pereira*, dove essa viene sviluppata nelle conversazioni tra Pereira e lo psicanalista dottor Cardoso, il quale illustra a Pereira la teoria della *confederazione delle anime* cioè della molteplicità dei vari io che compongono la personalità, la quale, occasionalmente, in funzione delle circostanze, viene retta e diretta verso l'azione da un cosiddetto *io egemone* la cui egemonia è però transitoria, cioè non è assoluta ma *relativa*, relativa a particolari circostanze della vita.

La domanda da porsi è allora la seguente: qual è la *verità* che va ricercata nel romanzo? Pongo questa domanda sollecitato dalla risposta che dà ad essa lo scrittore Sandro Veronesi in un'intervista: "Il concetto di verità che devi ricercare dentro un romanzo non è la verità del fatto, è la verità ontologica''¹³. Ma qual è o che cos'è questa verità ontologica? O meglio, domande più radicali e pertinenti: di quale ontologia dobbiamo parlare? Qual è l'ontologia che riflette e che sottende il postmodernismo e le sue manifestazioni artistiche?

Da quanto abbiamo visto sin qui, si evince che non può trattarsi di quell'ontologia che classicamente concepisce l'essere come verità e stabilità, ma di un'ontologia che concepisce l'essere come relatività e instabilità, quindi di un'ontologia non dogmatica e

338

-

¹² Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, p. 47.

¹³ Citato da Monica Jansen, «Il vero spettacolo è un altro»: lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi, in Martine Bovo-Romœuf, Stefania Ricciardi (a cura di), Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1990-2005, Firenze, Cesati, 2006, p. 93.

apodittica, ma ipotetica o più esattamente "ermeneutica", per la quale ciò che è non sta, ma diviene, cioè si muove, si sposta, e quindi muta, un'ontologia per la quale il soggetto si sposta e muta col mondo che si sposta e muta con lui e intorno a lui. L'orizzonte ontologico di riferimento è allora quello del cosiddetto "pensiero debole", la teoria filosofica della quale Gianni Vattimo, tra fine anni '70 e primi anni '80, è stato come è noto il principale esponente e divulgatore. In contrapposizione alla tradizione della metafisica occidentale che concepisce l'essere nei termini "forti" della verità, dell'eternità, della stabilità, questo pensiero ha proposto "una diversa concezione, debole, dell'essere", la quale si configura come "una lettura ontologica (e non solo sociologica, psicologica, storico-culturale) dell'esistenza umana nella condizione tardo-moderna":

Non si tratta di conferire anche al divenire i caratteri forti dell'essere, ma: è al divenire che devono essere dati, con tutto quello che ciò comporta, gli attributi che erano prima propri dell'essere. Questo significa che tutto quanto si dà come essere è divenire, e cioè produzione interpretativa. Si tratta dunque di una ontologia ermeneutica che rinnega tutti gli elementi di "potenza" dominanti nel pensiero metafisico, nella direzione di una concezione "debole" dell'essere, la quale si presenta come l'ontologia adeguata a render conto di molti aspetti problematici dell'esperienza dell'uomo nel mondo della tarda-modernità 14.

La concezione del soggetto elaborata da questa teoria trova un rispecchiamento sintomatico e altamente significativo nella poetica tabucchiana del gioco e dell'equivoco, anzi del gioco dell'equivoco. Questo soggetto non è se non in quanto diviene, cioè in quanto si sposta e in quanto muta: pensiamo al tema fondamentale in Tabucchi del viaggio, dell'erranza, o ancora alla dinamica del cambiamento nel protagonista di Sostiene Pereira. Questo soggetto non si costituisce se non in un gioco di interpretazioni,

¹⁴ Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 19.

nel contesto cioè di un'ontologia ermeneutica alternativa a quella che tradizionalmente concepisce l'essere come verità e cioè come dimensione immutabile e dunque non-interpretabile perché evidente, luminosa, univoca. L'equivocità è precisamente l'antitesi dell'univocità. Questo soggetto, nel senso dell'ontologia ermeneutica, si situa dunque al di là e al di fuori dell'opposizione tra essere e apparenza sulla quale si fondava la metafisica della tradizione occidentale, e della quale una sintomatica illustrazione è offerta al riguardo dall'incontro e dal dialogo tra il narratore europeo e l'indovino indiano situato nel capitolo VII di Notturno indiano e cioè al centro stesso di questo romanzo di Tabucchi ("Chi sono io?", chiede a un certo punto il narratore, e l'indovino gli risponde: "Non posso dirtelo. Tu sei un altro. Tu non ci sei"):

Un'ontologia ermeneutica radicale implica l'abbandono della nozione metafisica del soggetto inteso come unità. Questa condizione del soggetto scisso non si configura solo come la tensione sperimentale dell'uomo dell'avanguardia artistica novecentesca, ma anche e soprattutto, credo, come la condizione "normale" dell'uomo post-moderno, in un mondo in cui l'intensificazione della comunicazione apre la via a una effettiva esperienza della individualità come molteplicità¹⁵.

La figura del doppio è in Tabucchi il riflesso di questa condizione scissa, e cioè equivoca, del soggetto, un soggetto problematico, costretto a cercare se stesso nell'altro, in un altro che non è un suo sosia ma il suo rovescio, senza peraltro sperare di poter raggiungersi e pervenire a una unità, a un'identità definitiva e assoluta, la quale non è alla portata di un soggetto che è tale solo attraverso la propria ricerca di un'unità e di un'identità stabile e permanente, una ricerca che coerentemente non raggiunge mai la mèta, un viaggio al cui termine non si tocca mai il traguardo, come si constata ad esempio a proposito delle ricerche condotte dai

¹⁵ Ivi, p. 28.

protagonisti di *Notturno indiano* e del *Filo dell'orizzonte*, racconti i cui epiloghi, è noto, sono inconclusi:

Una tale concezione dell'essere è più adeguata a cogliere il significato dell'esperienza in un mondo che, come il nostro, non offre più (se mai l'ha offerto) il contrasto tra l'apparire e l'essere, ma solo il gioco delle apparenze, entità che non hanno più nulla della sostanzialità della metafisica tradizionale¹⁶.

Questo orizzonte filosofico consente di accedere a una più acuta e profonda percezione dei fenomeni testuali reperibili nella fiction postmoderna di Tabucchi, di temi e situazioni di scrittura e d'intreccio come il viaggio e l'erranza, la ricerca e l'inquietudine, l'assenza o la scomparsa, la mistificazione onomastica o il dubbio identitario, l'enigma o il malinteso, l'apparenza e il sogno, l'ombra e il buio, l'incompletezza e l'inconclusione. Come scrive Ceserani:

Non è difficile riconoscere, nella produzione narrativa di Tabucchi, alcuni dei caratteri tipici della letteratura postmoderna: il tema della personalità doppia o ambigua; [...] l'uso di trame aperte, che restano alla fine in sospeso e senza completamento o chiusura (come avviene in molte storie che rimangono misteriosamente inconcluse e quasi ripiegate e pronte a rovesciarsi su se stesse: Rebus per esempio, dove un'atmosfera finale di dubbio rimette in discussione tutto quanto è stato raccontato fino a quel momento; o l'ambiguo finale del Filo dell'orizzonte, nel quale viene ad attuazione l'idea che presiede al racconto e al suo titolo, della relatività e provvisorietà, forse della precarietà, di ogni prospettiva); [...] l'indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto (come avviene in Sostiene Pereira [...])¹⁷.

Questa prospettiva teoretica del pensiero debole, dell'ontologia ermeneutica, consente altresì di accedere a una comprensione più profonda nella narrativa di Tabucchi di quei contesti enunciativi ambigui che contraddicono l'autorità e l'ortodossia dell'autore "forte" della narrativa tradizionale presen-

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ Ceserani, op. cit., p. 202.

tando appunto una forma di narrazione "debole" (il narratore inaffidabile di *Notturno indiano*), o una pseudo-narrazione o paranarrazione sotto forma di osmosi tra narrazione e enunciazione (di tipo omodiegetico in *Requiem* o con un narratore eterodiegetico in eclisse come in *Sostiene Pereira*), o addirittura una scomparsa della narrazione in *Tristano muore* (un modo di elocuzione pura, annunciata dalla situazione enunciativa del precedente "romanzo in forma di lettere" *Si sta facendo sempre più tardi*).

L'equivoco designa in Tabucchi precisamente il campo dell' L'esistenza reca coerentemente dell'equivoco, equivoco al cui proposito bisogna sottolineare che si tratta di un concetto (e di una situazione) essenzialmente di natura ludico-linguistica: l'equivoco del "gioco di parole". Quello di equivoco è un concetto che denota nella sua stessa essenza il campo del gioco (pensiamo naturalmente al Gioco del rovescio, ma occorrenze intratestuali del gioco appaiono anche in altri testi di Tabucchi): del gioco, del gioco di parole, del gioco con le parole, dunque del gioco della letteratura e della letteratura in quanto gioco. Ma gioco serio, attività ermeneutica – è proprio l'equivocità a determinare l'interpretabilità – attività ermeneutica inerente a un'interrogazione esistenziale (e anche etica, come dimostra in modo particolarmente evidente il romanzo Sostiene Pereira). Tabucchi ha dichiarato in un'intervista:

Il gioco del rovescio è in sostanza il sospetto che esista nel reale un'altra faccia della medaglia, cioè che il reale si mostri in un aspetto che è immediatamente conoscibile e che celi un altro aspetto, che è forse quello più vero, ma che rimane in ombra. Quindi il libro *Il gioco del rovescio* è il tentativo di esplorare questa zona d'ombra, di guardare oltre l'angolo. Prende lo spunto da un gioco infantile che consiste nel pronunciare le parole all'incontrario, però eleva questo gioco infantile a una sorta di metafora dell'esistenza¹⁸.

¹⁸ Citato da Anna Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 69.

Gioco dell'interpretazione, gioco delle apparenze, gioco di specchi, gioco di parole, gioco del rovescio (aggiungiamo quel gioco dell'autore e del lettore inscenato in Notturno indiano tra il narratore e la sua interlocutrice Christine). Queste formulazioni del gioco si iscrivono tutte nelle prospettive teoreticamente omologhe di una ermeneutica romanzesca e di una ermeneutica filosofica che concepiscono postmodernisticamente il soggetto e il suo mondo come centri focali e come sedi di un'attività interpretativa dove la ricerca del senso ad opera della letteratura non è più orientata da una fede, da una credenza. Il senso non è altro che la ricerca stessa del senso: un'interpretazione senza fine. Anzi una vertigine interpretativa, come dimostra la costellazione epistemologica dei testi di Tabucchi apparsi nel nuovo millennio, nei quali l'interrogazione narrativa in atto sin dai primi racconti, proseguita instancabilmente nei romanzi, si sviluppa nel senso di una radicalizzazione ontologica e di una rarefazione o epurazione del romanzesco. Coerentemente al gioco dell' interpretazione, la letteratura postmoderna di Tabucchi si rovescia essa stessa diventando auto-ermeneutica, trasformandosi in meditazione interrogativa su una postmodernità che appare ormai superata da se stessa, invecchiata (giacché Il tempo invecchia in fretta), la voce dell'autore – e cito qui da alcune "lettere" di Si sta facendo sempre più tardi - essendo quella dell'enunciatore di Della difficoltà di liberarsi del filo spinato, "arrivato all'anno duemila e alla modesta età che ho raggiunto"19, e soprattutto quella dell'enunciatore di Forbidden games rievocante "certi scrittori di questo mefitico millennio che muore, che hanno imparato la lezione sprecando il loro talento e immaginazione scrivendo a beneficio di manuali di narratologia [...] e, in quanto a citazioni, il tempo consentito, come la vita, è passato: si era postmoderni nel secolo scorso"20.

-

¹⁹ Antonio Tabucchi, Si sta facendo sempre più tardi, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 91.

²⁰ Ivi, p. 46 e p. 50.

La meditazione del Tabucchi degli anni Duemila evolve nelle sfere di una produzione tarda dai titoli emblematici – Si sta facendo sempre più tardi, Il tempo invecchia in fretta – dove la narratività si piega alla preminenza della riflessività, l'affabulazione si disgrega sotto la pressione dell'inchiesta filosofica, la narrazione si dissolve in un discorso intellettuale al quale essa cede la propria lingua, e il racconto si inabissa in una meditazione sul Tempo. Quel Tempo che peraltro, nell'ambito stesso della poetica di questo scrittore - una poetica dell'equivoco ma anche, e proprio per questo, una poetica dell'inquietudine in sintonia con quella che, come si legge in Requiem, potrebbe essere la finalità della letteratura²¹ – quel Tempo, dicevo, che si rivela significativamente come la forma ultima del personaggio metaforico che abita la letteratura di Tabucchi: il Tempo come Gioco decisivo, come Equivoco supremo²². Coinvolta in una vertigine autotestuale, come illustrano gli echi reiterati di testi precedenti, la metatestualità tabucchiana si dispiega nella enunciazione lirica di una riflessione congiuntamente metapoetica e metafisica, giacché la posta della scrittura non è dissociabile da quella della vita, l'ontologia dell'opera letteraria si iscrive nella stessa preoccupazione teoretica riguardante l'esistenza umana e il suo fine ultimo. Una medesima inchiesta speculativa abbraccia il ro-

²¹ Cfr. Antonio Tabucchi, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 119: "Non è stato bene in mia compagnia?, chiese lui. No, risposi, è stata molto importante, ma mi ha inquietato, ecco, diciamo che mi ha inquietato. Eh già, confermò lui, con me va sempre a finire così, ma senta, non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare?, da parte mia non ho fiducia nella letteratura che tranquillizza le coscienze. Nemmeno io, approvai, ma vede, io sono già abbastanza inquieto per conto mio, la sua inquietudine si aggiunge alla mia e produce angoscia. Preferisco l'angoscia ad una pace marcia, affermò lui, tra le due cose preferisco l'angoscia".

²² Mi ispiro in questa circostanza a un'intervista concessa da Tabucchi nel 2009, in occasione della pubblicazione de *Il tempo invecchia in fretta*, in un passo della quale lo scrittore dichiara: "Il Tempo è, credo, il personaggio principale di questo libro. Una sorta di iper-personaggio che domina tutti gli altri, come in *Piccoli equivoci senza importanza*, dove c'erano dei personaggi ma anche un personaggio metaforico più grande che era l'Equivoco" (Antonio Tabucchi, "L'écriture est une bête sauvage", propos recueillis par Alexis Liebaert, *Le Magazine littéraire*, mai 2009, p. 48).

manzo del tempo e il tempo del romanzo, il tempo dell'opera e l'opera del tempo, il tempo storico e il tempo interiore, il tempo dell'anima che scorre nelle vene (come si legge in *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*), perché il destino della scrittura è quello della vita umana, quello del soggetto che si lascia coinvolgere nei "giochi dell'essere" di un'esperienza inquietante (quella del "tempo ripetuto" riferita in *Il fiume*), giochi dell'essere come giochi proibiti, l'"invalicabile Forbidden Game" che ulteriormente segnala l'essenziale *equivocità* della condizione umana:

No, mia cara Amica, non è il senhal degli innamorati poeti provenzali, non è l'indicibile di filosofi anoressici, non è la leggerezza che vorrebbero lasciare in eredità ai posteri, se ce ne saranno, certi scrittori di questo mefitico millennio che muore, che hanno imparato la lezione sprecando il loro talento e immaginazione scrivendo a beneficio di manuali di narratologia. Niente di tutto questo, vous comprenez sans doute. Sono le nuvole, cara Amica, nella loro accezione moderna, naturalmente. [...] Vi prego, non interpretate di nuovo queste mie povere farneticazioni quali dichiarazioni di poetica. Interpretatele semmai in modo esistenziale. Anzi, fe-no-me-no-lo-gi-co. Perché il poeta è un risentito, e il resto è nuvole. [...] Prendetelo come un doppio senso, una metafora di come uno come me può intendere se stesso: per esempio il senso della scrittura. E intanto Voi, mia cara Amica, [...] chissà che non impariate come funziona una storia, cosa sono le strutture narrative, ciò che Voi credete sia la letteratura. Saremo auto o etero diegetici? Si sente davvero la necessità di risolvere questa spinosa questione. Insomma, cos'è un romanzo [...] Addio mia cara Amica, o magari arrivederci in un'altra vita che certo non sarà la nostra. Perché i giochi dell'essere, come sappiamo, sono proibiti da ciò che dovendo essere è già stato. È il minuscolo eppure invalicabile Forbidden Game che ci impone il nostro Attuale²³.

²³ Tabucchi, Si sta facendo sempre più tardi, cit., pp. 46-47 e p. 50.

TESTO E IMMAGINE: INTERDISCORSIVITÀ NEL RACCONTO DI ANTONIO TABUCCHI TRISTANO MUORE

Margit Lukácsi

1. Il racconto-raccolta di memorie: testimonianza e falsificazione

ome in quasi tutti i miei libri, ho scritto delle autobiografie altrui": nell'universo poetico di Tabucchi ci troviamo di fronte ad una concezione della scrittura come una struttura di un gioco universale di cui fanno parte, oltre i personaggi del racconto, il lettore o ascoltatore o interlocutore muto e lo scrittore o narratore o collezionista di testimonianze altrui. Il racconto finzionale viene percepito come una raccolta di memorie e il testo letterario implica un'interpretazione retorico—etica. Il filone della testimonianza e del ruolo dello scrittore/giornalista come testimone è presente già in *Sostiene Pereira* e viene sviluppato nell'intero percorso poetico di Tabucchi. Questa intenzionalità metatestuale suggerisce al lettore di riflettersi sulla realtà e finzione, sulla verità e apparenza, sui piccoli e grandi equivoci della nostra esistenza.

A proposito del romanzo Sostiene Pereira che per numerosi aspetti può essere paragonato a Tristano muore, Remo Ceserani nel suo saggio Raccontare il postmoderno afferma che il protagonista è allo stesso tempo un "personaggio forte, con una soggettività ben formata e pienamente costruita, narcisistica, un passato di memorie, soddisfazioni e frustazioni, e un personaggio debole, con una soggettività frammentata, una personalità doppia, varie proiezioni

¹ Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 102.

di sé, maschere..."², e a questo personaggio un altro personaggio del racconto, il medico Cardoso, illustra la teoria della confederazione delle anime che vive e opera dentro di ognuno.

Esattamente a dieci anni di distanza dalla pubblicazione del romanzo Sostiene Pereira (1994) esce Tristano muore (2004) che, a mio avviso, in molti punti in modo autoreferenziale allude al romanzo precedente, come se mettesse in atto l'evoluzione della confederazione delle anime. Parallelamente a Sostiene Pereira, anche in Tristano muore è presente un medico-filosofo, il dottor Ziegler che accompagna il protagonista nella sua "stanchezza di essere". Il dialogo di Tristano e del dottore tedesco è un'operetta morale a sé stante, composta alla maniera del leopardiano Dialogo del Tristano e di un Amico. Oltre al nome del protagonista, Tristano muore abbonda di riferimenti sull'opera di Leopardi, dalla parafrasi della poesia Alla Luna alle citazioni dell'Infinito presenti nel testo; si può dire che l'intero racconto letterariamente è fortemente tematizzato. Il colloquio amichevole del dottor Ziegler e di Tristano sull'emicrania in realtà è un finto dialogo, composto di piccoli trattati fusi insieme. I fuochi artificiali, gli effetti luminosi, la cascata dei voci preparano lo sfasamento temporale in cui cominciano ad affiorare i ricordi dalla profondità della memoria di Tristano. Il dottor Ziegler tenta di analizzare lo strano stato del suo paziente con l'aiuto di diverse teorie sul déjà vu e arriva ad accostare il fenomeno agli studi di Freud sull'Unheimliche, in fin dei conti al ritorno dei ricordi rimossi che causa il tormento.

Il Tristano di Leopardi è uno scrittore che ha pubblicato un libro "malinconico" al suo solito, è lui che parla, è l'Amico ad ascoltarlo. Nel racconto di Tabucchi, invece, lo scrittore, un personaggio muto, è convocato al capezzale di Tristano proprio perché è un bravo scrittore, che aveva già scritto una biografia romanzata di Tristano, il quale è stato addirittura premiato, dunque lo scrittore, almeno in apparenza, gode di una certa credibilità e

² Remo Ceserani, Raccontare il postmoderno, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 203.

affidabiltà davanti al "committente" del secondo libro ancora da scrivere. Anche il Tristano leopardiano è un personaggio immobile, fisicamente debole: "Uno che sia debole di corpo, non è uomo, ma bambino; anzi peggio; perché la sua sorte è di stare a vedere gli altri che vivono, ed esso al più chiacchierare, ma la vita non è per lui"3. Il degrado del corpo, la corporalità accentuata è presente anche in Tristano muore di Tabucchi, il cui personaggio si è ridotto ormai a pura voce, che contempla e commenta la vita passata. Nella tematica dei commenti del Tristano tabucchiano tornano quegli esposti dall'antenato ottocentesco: il degrado del genere umano, la comoda credulità, la scarsità del sapere umano. Anche la teoria dei "pippopippi" è già riscontrabile nei pensieri del Tristano leopardiano nel momento in cui egli si lamenta dell'istruzione superficiale, dei libri che "si scrivono in minor tempo che non ne bisogna a leggerli [...] siccome costano quel che vagliono, così durano a proporzione di quel che costano"4. L'unica prospettiva del Tristano di Leopardi e similmente del Tristano di Tabucchi è il passato, la memoria, i loro pensieri non hanno una proiezione verso il futuro. Come dice il Tristano di Leopardi: "troppo sono maturo alla morte". Neanche la frase finale del Tristano muore - "Comunque domani è un altro giorno" - emana fiducia, significa semplicemente che il domani è un futuro in cui Tristano non ci sarà più. Per me questo finale rievoca l'ultima frase del racconto de Il gioco del rovescio: "E in quel momento mi trovai in un altro sogno"5.

Tabucchi sempre ha dato molta importanza ai titoli delle sue opere, che, invece di rassicurare il lettore nella convinzione che il titolo riassume il contenuto e chiarisce il genere dell'opera, lo sconvolgono proprio con la semplicità ambigua dell'espressione: Sostiene Pereia. Una testimonianza; Requiem. Un'allucinazione; Tristano

.

³ Giacomo Leopardi, "Dialogo di Tristano e di un Amico", in *Operette morali*, introduzione e note di Saverio Orlando, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.,p. 184.

⁴ Leopardi, *Dialogo di Tristano*, cit., p.186.

⁵ Leopardi, *Dialogo di Tristano*, cit., p.186.

muore. Una vita – che con queste quattro semplici parole suggerisce una consueta biografia, però queste parole messe una dopo l'altra in questo ordine, creano un'espressione a sé stante, funzionano come una figura retorica, un ossimoro⁶ che riunisce in sé in modo paradossale due termini estremi dell'esistenza. La studiosa americana, Flavia Brizio-Skov a proposito dei vari para- e peritesti che accompagnano le opere di Tabucchi afferma che questi, invece di creare uno spazio che illumini il lettore, problematizzano la realtà⁷. Tristano muore, ci dice il titolo, però il sottotitolo subito aggiunge, o almeno suggerisce, che la vita del protagonista continua nella scrittura: dunque lui stesso sopravviverà come personaggio la cui vita-storia viene trascritta sulla pagina di un libro. Rimane questione aperta la fedeltà della trascrizione che continuamente viene messa in dubbio dal personaggio stesso. Il lettore, quindi, si sente costretto a riflettere sul concetto della fedeltà, cioè se la storia di Tristano possa essere interpretata come una testimoninaza di una vita, di un periodo storico, del nostro passato prossimo, del secolo Novecento. Il sottotitolo di Sostiene Pereira è Una testimonianza, mentre il libro racconta un particolare periodo della vita del protagonista, un'evoluzione spirituale che lo porta a una decisione che gli cambierà l'intera esistenza. Pereira è ossessionato dalla morte, scrive dei necrologi anticipati, dialoga con la foto della moglie morta, è una persona che coltiva un rapporto del tutto particolare con il pensiero della morte. Nel sottotitolo del romanzo non vi troviamo un'espressione riassuntiva di un'esistenza incline alla morte, ma la parola testimonianza che suggerisce una sorta di atti-

⁻

⁶ Tabucchi, *Autobiografie altrui*, cit. – come titolo di una raccolta di scritti di genere misto forse è il paradosso più evidente tra le scelte di titoli dell'autore Tabucchi.

⁷ Cfr. Flavia Brizio-Skov, "Si sta facendo sempre piu tardi, Autobiografie altrui, e Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?", The Free Library. 2006 American Association of Teachers of Italian, p. 3. http://www.thefree library.com/Si+sta+facendo+sempre+piu+tardi%2c+Autobiografie+altrui%2c+e+Tristano...-a0164103001 visitato il 14 marzo 2015.

vità e si riferisce di più alla forma della narrazione che tramite delle costruzioni ritornanti evoca lo stile burocratese dei verbali di polizia, e, allo stesso tempo, rimanda anche al delitto narrato dal protagonista. Nel sottotilo del *Tristano* troviamo *Una vita*, ma qui invece si racconta lo spegnersi di un uomo. Il passato e la memoria, cioè la retrospettività, sono i punti basilari del racconto di Tristano, il tempo e gli eventi vissuti da lui garantiscono la validità della testimonianza, perché solo dal realmente vissuto e sofferto può nascere il racconto.

Tristano muore è un libro di difficile lettura, la trama si frammenta in tante sequenze, altrettante schegge della biografia del protagonista: pensieri sulla malattia e la morte, ricordi della seconda guerra mondiale, fatti di esperienza partigiana, le considerazioni sulla falsità o verità dell'erosimo, le relazioni d'amore con Marilyn/Rosamunda/Guagliona e Daphne/Mavri Elia, le poesie di Frau Renate, le allucinazioni della morfina, le indicazioni date allo scrittore – come se, in apparenza, il libro mancasse di struttura. La composizione viene commentata dal protagonista stesso che ogni tanto si riserva il ruolo del maestro di scrittura creativa, in quanto dà dei consigli e istruzioni allo scrittore suo ospite e ogni tanto gli confida i propri dubbi: "La vita non è in ordine alfabetico come credete voi. Appare... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual'è il granello che sostiene l'altro?"8.

In realtà, il libro si costruisce attorno alla contrapposizione di vita di *dentro* e vita di *fuori*, su un principio a prima vista assurdo: la sfiducia verso la scrittura. L'opposizione *dentro* e *fuori* viene rappresentato sul livello concreto dalla stanza buia in cui si svolgono gli incontri di Tristano e dello scrittore, e dalla luce abbagliante e la calura di agosto della campagna toscana, fuori campo, fuori la cornice delle finestre della stanza. Un contrasto simile tra l'esperienza della *vita da vivere* e della *vita da scrivere* vediamo concentrarsi nel personaggio di suor Teodora in *Il cavaliere inesistente* di

⁸ Antonio Tabucchi, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 49.

Calvino. L'identità doppia della suora, che alla fine si trasforma in Bradamante per poter vivere l'esperienza diretta fino ad allora solo messa in carta, si spiega nella natura doppia del materiale sul quale lavora: la vita di fuori (guerre e amori) e la vita di dentro, la scrittura e la letteratura (penitenza e clausura), in apparenza sono ontologicamente contrastanti, però non possono esistere senza l'una e l'altra: "La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro". Suor Teodora e l'anonimo scrittore convocato da Tristano non fanno altro che unire "l'infinito dell'immaginazione" e "l'infinito della contingenza esperibile" con "l'infinito delle possibilità linguistiche della scrittura". E questo è il compito dello scrittore invitato da Tristano per raccogliere le sue parole: farne letteratura, cioè immortalare la sua storia.

Tristano, fin dall'inizio, assegna uno statuto superiore all'oralità, nonostante la voce paradossalmente non sia destinata a conservare il ricordo e rischi di essere provvisoria. Essa per poter lasciare una traccia tangibile e durevole di sé ha bisogno di essere registrata in forma di scrittura. Il flusso verbale, il monologo di Tristano – che, in realtà, è un falso dialogo, perché l'interlocutore, lo scrittore non risponde mai ed è destinato a rimanere muto – ha bisogno di accettare di essere trasformato nel suo contrario: in segni grafici sulla carta.

Nel caso specifico del romanzo *Tristano muore*, è molto significativa la nota finale messa dall'autore dopo l'ultima pagina del libro, quasi *fuori testo*, a piè pagina: il ringraziamento alla persona che ha messo per iscritto questo libro: "Ringrazio Valentina Parlato che con grande rigore e intelligenza ha trasformato in dattiloscritto i quaderni scritti a mano e le parti a memoria di cui era fatto questo libro quando non era ancora un libro. A.T."¹¹. Questa

⁹ Italo Calvino, "Il cavaliere inesistente", in *Romanzi e Racconti*, vol. I., Milano, Mondadori,1995., p. 1064.

¹⁰ Italo Calvino, "Lezioni americane, Visibilità", in Saggi, Milano, Mondadori, 1999. p. 732.

¹¹Tabucchi, *Tristano muore*, cit., pagina finale, senza numero.

nota è uno dei consueti paratesti12 che accompagnano le opere di Tabucchi e la cui importanza sta non solo ed esclusivamente nelle informazioni testuali e letterarie fornite, ma nel rivelare le intenzioni dell'autore e anche la relazione che intercorre tra l'autore Tabucchi e il suo personaggio. In questo caso, il ringraziamento indirizzato alla dattilografa/redattrice ci costringe a ragionarci sopra e va inteso in senso più ampio: esso stabilisce una relazione con lo scrittore personaggio dell'opera e, allo stesso tempo, con l'atto della composizione dell'opera. E in quanto tale, in un'edizione straniera va tradotto. In un'intervista rilasciata poco dopo la pubblicazione del libro, Tabucchi ci confida che la storia di Tristano lo aveva accompagnato a lungo e una parte significativa di essa l'aveva scritta mentalmente, non sulla carta, ma memorizzandola, e l'aveva dettata in un secondo momento. Faceva mettere in iscritto quello che il suo cinema mentale gli proiettava. Il personaggio di Tristano è nato come una voce interna:

Curiosamente la voce assume un timbro un po' diverso, che non è più esattamente il tuo: è come se questa voce fosse e non fosse tua. Allora succede che ti senti a un tempo te stesso e altro, e se a questo altro dai spazio, cominci a fare quello che si chiama teatro. Se insisti, in questo spazio interno diventato un palcoscenico possono cominciare a aggirarsi quelli che comunemente chiamiamo i personaggi, ma che in realtà sono voci. [...] In questo caso ho cercato di fare qualcosa in più. Invece di tessere la pagina su cui si riflettono e cadono queste voci, mi sono detto: andiamo fino in fondo, voglio essere io la pagina. Quindi ho fatto una specie di doppio gioco¹³.

Lo scrittore che ha il compito di raccogliere le memorie e le testimonianze del personaggio Tristano, funziona non come un registratore (Tristano non gli permette di usare un apparecchio per registrare la sua voce), ma alla maniera di una macchina da scri-

¹²Per paratesto intendo l'insieme degli elementi che accompagnano il testo interagendo con esso, come titolo, dediche, introduzione, note, ecc., mentre per peritesto l'insieme degli elementi relativi all'aspetto esteriore del libro (formato, copertina, frontespizio, stile grafico).

¹³Intervista di Sandra Teroni, in "il Manifesto", 21 maggio, 2004.

vere: raccoglie, cioè cattura le parole volanti di Tristano, esattamente come un fotografo, con il suo obiettivo, cattura l'immagine del momento. Questo fatto ci induce a concepire il ruolo dello scrittore molto simile a quello di un fotografo o di un pittore: ognuno di loro con il proprio mezzo (macchina da scrivere, macchina fotografica, pennello-bacchetta magica) cattura e fissa dei momenti di un'esistenza e li rende simili all'immagine mentale. "La letteratura è una realtà parallela"¹⁴ – dice Tabucchi, e l'atto della scrittura si realizzerà secondo un patto stabilito tra lo scrittore e il committente della scrittura:

Questa storia la racconto io ma la scrivi tu, e chi mi garantisce che nel tuo libro ci metterai una cosa che ti potrebbe sembrare insignificante e che per te non c'entra niente con tutto il resto?... E invece c'entra, c'entra molto, ed è per questo che bisogna metterci d'accordo, io racconto che ho promesso di raccontarti, ma tu questo particolare lo scrivi, perché le cose scritte hanno un altro valore, dicono...¹⁵.

Nonostante il patto stabilito Tristano costantemente mette in dubbio la credibilità della scrittura:

Ti devo confessare una cosa... dopo che ti avevo chiamato mi sono pentito di averti chiamato. Non so bene perché, forse perché non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari. O forse perché la vita uno deve portarsela nella tomba. Intendo la vera vita, quella che si vive dentro. Da lasciare agli altri basta la vita che si vive fuori, è già così evidente, impositiva. E invece ho voglia di scrivere, cioè... parlare... scrivere per interposta persona, chi scrive sei tu, però sono io. Strano, no?¹⁶.

Dunque per Tristano, nonostante ogni rischio di risultare poi falsificata, la scrittura – *l'essere scritto* – rimane l'unica forma plausibile per registrare, conservare, interpretare e infine comprendere la propria esistenza.

¹⁴ Tabucchi, Autobiografie altrui, cit., p. 98.

¹⁵ Tabucchi, Trisatno muore, cit., p. 83.

¹⁶ Ivi, p. 11.

2. "...una libertà sepolta nella sabbia fino al collo" – l'immagine che diventa personaggio del racconto

Già nel Sostiene Pereira la foto della moglie si è rivelata una garanzia del dialogo tra la dimensione della morte e di quella della vita, anzi si è elevata al rango di un elemento semantico del testo che scandisce le tappe dell'evoluzione spirituale del personaggio che parte dallo stato di un'eccessiva dipendenza dalle memorie che lo legano alla moglie e arriva ad un'autonomia che gli permette di prendere decisioni importanti. In Tristano muore questa validità organizzativa della fotografia e dell'immagine (pittorica) diventa ancora più evidente. Quando lo scrittore vede per caso una vecchia foto ingiallita del Tristano ancora giovane – fatta alla maniera di un quadro di Courbet –, il moribondo gli chiede di non manifestargli nessuna compassione, spiegandogli che "le fotografie ci tengono di passo, noi ci raggrinziamo e loro ingialliscono, si deteriorano, hanno un'epidermide come la nostra..."17.

Similmente, un mezzo efficace del processo metanarrativo si rivela anche la copertina del libro: anche questa è una foto d'epoca, "d'altri tempi", come dice Tabucchi in molti racconti quando vuole distinguere il presente del racconto e lo spazio della memoria. Il contenuto dell'immagine, o meglio la storia nascosta nella foto viene narrata da Tristano stesso alla conclusione del suo lungo monologo (e della vita), quando regala quest'immagine allo scrittore suo ospite. "È una bella foto, gliela regalo, la metta sulla copertina del suo libro, non è Tristano ma lo è un po', visto che è suo padre... Ci gira le spalle come se ci dicesse addio, che poi è quello che ho fatto in tutti questi giorni con lei, e che ora sto facendo per l'ultima volta... "18. La foto ha un valore evocativo, anche se non si capisce se l'uomo con il borsone da viaggio stia partendo o stia arrivando, però ci induce a interpretare in anticipo tutta una serie di eventi che saranno raccontati nel libro. La pre-

¹⁷ Ivi, p. 28.

¹⁸ Tabucchi, Tristano muore, cit., p. 162.

senza fisica della foto costituisce un legame tra la finzione e la realtà, tutto si trasferisce nella dimensione ambigua tra realtà e sogno, tra realtà e allucinazione. Le due foto del libro, la prima che ritrae Tristano ancora florido e la foto che regala allo scrittore – che probabilmente sia identica a quella della copertina – comunicano tra loro, sono due immagini antiche, due tessere del mosaico della memoria e come le foto, anche Tristano è destinato ormai a diventare un ricordo, una memoria.

Nell'intera produzione letteraria di Tabucchi l'immagine, sia quella fotografica che quella pittorica, ha una fondamentale importanza. Molte pagine dei suoi romanzi e racconti nascono dalla suggestione di un'esperienza visiva. Le figure della pittura acquistano vita, riemergono dall'immobilità, diventano personaggi e/o interpreti delle storie. "L'anima immagina quello che non vede" – in base a questo concetto filosofico di Leopardi si svolge un profondo dialogo tra l'immaginario fantastico di uno dei maggiori rappresentanti della pittura europea, Francisco Goya e di quello di Tabucchi.

El perro semihundido [Il cane semisepolto nella sabbia] di Goya (1819-23), fa parte delle cosiddette "Pitture nere", originariamente una serie di pitture murali eseguiti dall'artista sulle pareti della propria casa nei dintorni di Madrid, detta la "Quinta del Sordo" 19. Sono forse le opere più misteriose della pittura moderna, siccome si tratta di 14 quadri di toni scuri e di argomento difficilmente decifrabile. Ma la cosa più strana è che Goya probabilmente non avesse fatto vedere queste opere mai a nessuno, se non ad una ristretta cerchia di amici e parenti, le avesse create per se stesso tra 1819-1823 ed è ancora più strano che alcuni anni dopo l'esecuzione delle "pitture nere" lasciò la casa, si trasferì in Francia e non ci tornò mai più. Sin dagli anni 1792/93, dopo la sua grave e misteriosa malattia che gli causò anche la sordità, l'attività artistica di Goya si divide nettamente in due direzioni: quelle delle opere su

356

¹⁹ Si trova una ampia documentazione delle "Pitture nere" sul sito ufficiale del Museo del Prado: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/

commissione, ritratti, allegorie, pitture monumentali per la corte reale e la sua produzione privata, "notturna", destinata alle persone spiritualmente simili a lui. Tzvetan Todorov dice che "le Pitture nere sono come il racconto di un viaggio nella notte più buia, all'origine dei fantasmi che abitano il pittore da decenni e dei quali ha voluto liberarsi, riportando fedelmente ciò che ha visto"²⁰. Sappiamo dalle lettere di Goya che il suo principio artistico fu la convinzione secondo la quale occorre dipingere non ciò che esiste, ma ciò che si vede. Nei suoi disegni e incisioni, chiamati anche caprichos, cioè capricci, Goya si fece guidare da una libertà d'invenzione tale che gli permetteva di staccarsi dal realmente visibile, di rinunciare alla rigorosa obbedienza alla realtà e di accostarsi alla visionarietà che significò un'assoluta novità nella pittura dell'epoca.

Nella breve nota introduttiva all'ultima raccolta dei suoi scritti Racconti con figure, Tabucchi scrive:

Dall'immagine alla voce la via può essere breve, se i sensi rispondono. La rètina comunica col timpano e parla all'orecchio di chi guarda; e per chi scrive la parola scritta è sonora: prima la sente nella testa. Vista, udito, voce, parola. Ma in questo percorso il flusso non è a senso unico, la corrente è alternata, riparte da dove è arrivata, torna là da dove era partita²¹.

È significativo in Tabucchi la simultaneità dei diversi sensi di percezione, e il fatto che il difetto di uno di questi può creare un vantaggio per l'altro, come per esempio nel racconto *La traduzione*²², che parla di una visita al museo: dei due personaggi uno fisicamente vede e parla in continuazione, vuole spiegare un quadro al compagno, però vede solo delle superficialità, l'altro personaggio invece fisicamente non vede, essendo cieco, non pronuncia nemmeno una parola, però molto probabilmente con gli occhi mentali riesce a percepire l'essenza del quadro. La cecità, dunque,

357

²⁰ Tzvetan Todorov, *La pittura dei lumi*, Milano, Garzanti, 2014, p. 180.

²¹ Antonio Tabucchi, Racconti con figure, Palermo, Sellerio, 2011, p. 9.

 $^{^{22}}$ Pubblicato nel volume I volatili del Beato Angelico, Palermo, Sellerio, 1987 (1989).

diventa potenzialità visiva, anzi visionaria. Il processo è simile nel *Tristano*, dove il flusso di parole del personaggio viene controbilanciato dal silenzio dello scrittore e, ogni tanto ironizzato dal Tristano stesso, quando il proprio discorso inarrestabile lo paragona al verso delle cicale o al ronzio della mosca che gira nella stanza.

Il cane del quadro dipinto da Goya può essere interpretato come una metafora della scrittura: all'immobilità dell'animale è parallela l'impossibilità dello scrittore di pronunciare qualsiasi sequenza logica, tutto viene detto in frammenti che disinformano il lettore o imbrogliano i fili della trama. Il cane allo stesso tempo è una sorta di alter ego: con la sua immobilità, sepolto fino al collo, è un'immagine speculare di Tristano, ma il protagonista ha solo voce, il cane – similmente allo scrittore convocato da Tristano – non ha voce, l'autore del quadro, Goya, essendo sordo, non sente la voce.

Sia l'immagine del cane delle "Pitture nere", sia il pittore Goya sono presenze che più volte tornano nelle opere di Tabucchi. Nel racconto della raccolta Sogni di sogni²³ Goya è un personaggio attivo della narrazione, è lui ad agire e a portare avanti il filo del racconto. Nell'altra breve novella, Lettera di Don Sebastiano de Aviz, re di Portogallo, a Francisco Goya, pittore²⁴, Goya invece è un personaggio evocato che appare solo indirettamente: è il destinatario di una lettera. Il cane sepolto nella sabbia nel racconto Sogno di Francisco Goya y Lucientes alla domanda "Chi sei?" risponde così: "sono la bestia della disperazione e mi prendo gioco delle tue pene"²⁵. Nel romanzo Tristano muore è la voce di un moribondo a evocarlo più volte durante le allucinazioni di dolore: "...un piccolo cane giallo sepolto nella sabbia fino al collo messo lì a soffrire

²³ Pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Sellerio a Palermo, nel 1992.

²⁴ in Tabucchi, I volatili del Beato angelico, cit.

²⁵ Tabucchi, Sogni di sogni, cit. p. 40.

affinché si sappia per saecula saeculorum qual è la sofferenza delle creature che non hanno voce, che poi siamo tutti noi, o quasi"²⁶.

La cagna chiamanta Vanda (con una vu semplice, non come il personaggio transvestita Wanda di un altro romanzo di Tabucchi, La testa perduta di Damasceno Monteiro anche se tra la miserabilità della cagna e Wanda la relazione è evidente), compare all'inizio del testo, nella figura di una povera cagna vecchissima e malandata, quando, del resto, anche la storia del Tristano e Rosamunda appartiene ormai al passato (incontrarono la cagna "sul tardi della loro vita"), nella narrazione però la scena ha la funzione di introdurre la relazione ambigua fra un uomo (Tristano) e una donna (Rosamunda/Marilyn), relazione che non poteva avere un frutto, cioè un figlio perché si era basato sulle menzogne reciproche. "Guarda, un cane, si chiama Vanda, te ne ricordi?" - domanda Rosamunda all'uomo, alludendo ad un incontro precedente con il cane sepolto nella sabbia, avvenuto anni prima, al museo. La visita al museo è un elemento tematico riccorrente in Tabucchi, anche questa volta si tratta di una visita al Museo del Prado di Madrid anche se non viene specificato, come non viene pronuncuiato nemmeno una volta il nome del pittore e il titolo del quadro, l'oggetto della visita.

Anche qui, nella scena al museo sono significativi i diversi sensi della percezione, prima l'udito: Tristano sente il guaito del cane, questa voce li conduce davanti al quadro mentre attraversano altre sale piene di quadri-fantasmi che sembrano galleggiare come immagini sfocate in un sogno. Il cane, creatura del suo creatore crudele, il pittore, è destinato a soffrire di sete in eterno "come volle il pittore". Qui il quadro di Goya risulta il simbolo della disperazione individuale e collettiva dopo i disastri della guerra. Tristano, in veste del comandante Clark (un soprannome datogli da Rosamunda ai tempi della guerra) si mette in attenti e in segno di omaggio depone una zucca secca con dell'acqua fresca davanti al cane di Goya. Il museo, luogo lugubre che sa di muffa,

²⁶ Tabucchi, Tristano muore, cit., p. 72.

dove non si respira, diventa un cimitero, un luogo di morte, un segnale che va capito in tempo, "non quando si sta morendo". Gova, collegato al Tristano da un'immagine della sofferenza umana si eleva anche in questo racconto di Tabucchi al livello di un personaggio vero e proprio. È significativo da questo aspetto un quadro di Goya che cronologicamente precede le "Pitture nere", è un strano autoritratto in cui il pittore convalescente da una grave malattia si vede in posizione abbandonata tra le braccia del suo medico personale, Arrieta che gli offre da bere²⁷. Alle loro spalle si vedono degli strani fantasmi che probabilmente esistono solo nella mente del malato, nelle sue allucinazioni. Questo quadro, di destinazione privata (si troverà poi nella casa del medico), appartiene al genere ex voto, un'immagine offerta al soccorritore che lo ha riportato in vita. Come dice Todorov, è "un inno alla compassione, all'assistenza disinteressata per il prossimo"28. Sarà appunto questo gesto generoso il filo comune che legerà il personaggio Goya al personaggio Tristano e la figura del medico Arrieta allo scrittore che tramite la scrittura gli salverà la vita. La garanzia dell'incontro spirituale è la pittura, o meglio, un'assenza nella forma tangibile di un dipinto che costruisce il gioco del rovescio tra i personaggi o una fotografia della persona cara con la quale ci si confida o solo voci che arrivano da altri tempi, da altre dimensioni.

Musem, Minneapolis.

²⁷ Goya e il medico Arrieta, olio su tela, 1820, oggi conservato nel Fine Arts

²⁸ Tyvetan Todorov, *Goya*, Milano, Garzanti, 2013. p. 365.

Note biografiche dei curatori

Esin Gören: si è laureata nel 1988 in Lettere presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere dell'Università di Istanbul. Nel 2002 ha completato il suo dottorato con la tesi "Le strutture narrative nelle novelle di Luigi Pirandello" e nel 2007 è stata nominata professore associato e nel 2014 è diventata professore ordinario. Attualmente ricopre l'incarico di Capo Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere dell'Università di Istanbul. Ha pubblicato vari studi, saggi e articoli sulla letteratura italiana contemporanea e sulla critica letteraria.

Cristiano Bedin: si è laureato in Lingue e Civiltà Orientali presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia nel 2005. Nel 2010 presso l'Università di Pisa ha concluso la laurea triennale in Lingua e Letteratura Italiana e nel settembre 2012 ha concluso il programma di M.A. in Letterature Comparate presso l'Università Yeditepe di Istanbul. È tuttora iscritto al programma di dottorato in Italianistica presso l'Università di Istanbul. Da vari anni si occupa di letteratura di viaggio, in modo particolare in riferimento al Novecento italiano. Tra il 2006 e il 2009 ha lavorato come lettore e tra il 2009 e il 2011 come coordinatore dei corsi di lingua italiana presso l'Università Yeditepe di Istanbul. Dal 2012 ricopre il ruolo di docente presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere dell'Università di Istanbul.

Deniz Dilşad Karail: nel 2006 si è laureata in Lingua e Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere, Storia e Geografia dell'Università di Ankara con una tesi dal titolo "Saggi brevi di Natalia Ginzburg". Nel gennaio 2013 ha concluso il programma di master in Lingua e

Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere, Storia e Geografia dell'Università di Ankara con una tesi su "Un nome famoso nella Letteratura Italiana per l'infanzia: Gianni Rodari". Dal febbraio 2013 è iscritta al programa di dottorato in Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere dell'Università di Istanbul. Fra il 2006 e il 2008 ha lavorato come coordinatrice dell'Ufficio Stampa presso l'Istituto Italiano di Cultura di Ankara. Dal 2010 al 2012 ha ricoperto il ruolo di lettrice presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Scuola Superiore di Lingue Straniere presso l'Università di Ankara. Dal 2012 è assistente presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere dell'Università di Istanbul.

NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI

Danilo Capasso: dal 2003 è direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Banja Luka (Bosnia ed Erzegovina) e professore di lingua italiana presso la cattedra di italianistica dell'Università di Kragujevac (Serbia). È anche presidente dell'AIBA (Associazione degli Italianisti nei Balcani). Dal 2014 si occupa di glottodidattica dell'italiano come LS (è autore del primo manuale del corso acquisizionale di lingua italiana come LS), di traduzione e di cultura italiana (cultural studies) analizata principalmente in base alle percezioni e dai punti di vista dei non italiani.

Alessandro Cinquegrani: è ricercatore confermato di letteratura comparata all'Università Ca' Foscari Venezia. Si occupa principalmente del romanzo del Novecento e del Duemila e dei rapporti tra letteratura e cinema. Tra le sue pubblicazioni i volumi: La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino (Il Poligrafo 2002, Premio Gesualdo Bufalino), Solitudine di Umberto Saba (Marsilio 2007, Premio Promozione Ricerca del CNR), Letteratura e cinema (La Scuola 2011, Menzione Speciale al Premio Internazionale Efebo d'oro), L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84 (Mimesis 2014). Ha inoltre curato l'edizione critica e commentata della Donna vendicativa di Carlo Gozzi (Marsilio – Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi, 2013). Ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali. Ha tenuto lezioni nell'ambito del dottorato all'Università Paris-Sorbonne IV.

Beatrice Collina: è stata docente a contratto presso l'Università di Bologna e presso il programma ECCO a Bologna (Corsi: Woman in Italian Life, Eating Pages). Ha compiuto attività di ricerca negli Stati Uniti (Newberry Library e Regenstein Library a Chicago e Harvard Library a Cambridge) e in Francia (École del Hautes

Études en Sciences Sociales). Nel 1994-1995 è stata Visiting Professor presso il Department of Romance Languages and Literatures della University of Chicago (Corso: *Il corpo scritto. Italo Calvino e Piero Camporesi*) e negli anni 1996-1998 ha ottenuto una Fulbrigt Fellowship presso la Harvard University. Oltre alle edizioni critiche delle *Vite delle donne illustri della Scrittura Sacra* (Ravenna, Longo, 1994) e della *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (Torino, Einaaudi, 1996) di Tomaso Garzoni, ha pubblicato numerosi saggi sulle biografie femminili, su scrittori e temi della Controriforma italiana e sulla letteratura femminile del Novecento.

Barbara Dell'Abate-Çelebi: è Assistant Professor nel dipartimento di Traduzione e Interpretariato Inglese presso l'Università Beykent e Visiting Instructor nel dipartimento di Letteratura Francese presso l'Università Galatasaray, entrambe ad Istanbul. Dopo aver conseguito la laurea in Lingue e Letterature Moderne all'Universitàdegli Studi di Napoli 'L'Orientale', ha ottenuto nel 2008 il dottorato di ricerca in letteratura italiana all'Università di Istanbul. Ha insegnato lingua e letteratura italiana e comparata presso l'Università di Istanbul, Università Koç e Université Libre de Bruxelles. La sua principale area di interesse e ricercaè concentrata sulla letteratua delle donne in ambito comparativo (lett. inglese, italiana e francese) con particolare attenzione alle filosofie femministe, al femminismo postcoloniale e borderlands oltre che all'analisi narratologica di stampo strutturale, con particolare attenzione alla semiotica generativa. Tra le sue pubblicazioni il libro L'alieno dentro (2011), e vari articoli incentrati su figure di letterate della seconda metà dell'Ottocento e primi del Novecento (Cristina di Belgiojoso, Charlotte Brontë, George Sand, Sibilla Aleramo) e scrittrici femministe dell'emigrazione e borderlands (Leyla Sebbar, Melika Mokeddem, Luisa Anzaldúa).

Simone Giorgino: si è laureato in Lettere Moderne con una tesi sullo scrittore salentino Antonio Leonardo Verri e ha completato un dottorato in Letterature e Filologie presso l'Università del Salento (XXIV ciclo) con un progetto di ricerca incentrato sulle opere letterarie di Carmelo Bene. È cultore della materia dal 2013. Ha partecipato a numerosi Convegni e seminari di studio. Fra i più recenti si segnala la partecipazione in qualità di relatore al Convegno Nazionale di Studi "Rina Durante: il mestiere del narrare", Melendugno (Le)-Lecce, 18-19 novembre 2013; Convegno Internazionale di Studi "Le forme della narrazione nel Novecento: letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica" organizzato dal Centro Studi "Natalino Sapegno" a Morgex (Ao), 10-15 settembre 2012. Ha collaborato con la Cattedra di Letteratura italiana contemporanea dell'Università del Salento nell'ambito del progetto PRIN "Carte d'autore online: archivi e biblioteche digitali della modernità letteraria" 24 con l'incarico di curare l'inventario, la digitalizzazione e lo studio dell'Archivio Saponaro. Tiene un "Laboratorio di analisi dei testi letterari" per il Corso di Laurea in Lettere moderne presso l'Università del Salento.

Alessandra Grandelis: è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari di Padova, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Italianistica con una tesi sull'opera di Pasolini. Collaboratrice del Fondo Moravia, da tempo si occupa dell'epistolario dello scrittore e del rapporto di Moravia con l'arte figurativa. Tra le pubblicazioni si segnalano: "Disintossicarmi dall'indifferenza": Siti e la rappresentazione della realtà nel reportage Il canto del diavolo (in Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella letteratura italiana contemporanea, 2011); «È un paese di estremi»: Moravia e l'America attraverso le lettere (in Moravia e l'America, 2012); «Preferisco la pittura alla letteratura». Alberto Moravia e gli scritti d'arte (in «Arabeschi», 2, 2013); A. Moravia, Lettres d'amour à Lélo Fiaux (édition commentée par Annette Ferrari et Alessandra Grandelis, Zoe, 2014) e A. Moravia, Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto, a cura di A. Grandelis, ricerca iconografica di N. Melehi, Bompiani, 2015. In corso di stampa per Bompiani è la

nuova edizione de *Gli indifferenti* con una nota critica di A. Grandelis.

Alma Hafizi: Laureata nel 1991 in Lingua e cultura italiana all'Università di Tirana, Albania, conseguito il Dottorato di ricerca nel 2007 in Letteratura comparata, ottenuto il titolo Professore Associato in Letteratura italiana nel 2012. Insegna dal 1998 all'Università di Shkodra, Facoltà di Lingue Straniere, nel corso di laurea e master di Italianistica Letteratura italiana e comparata, Tecniche di traduzione, Didattica della letteratura. Ha pubblicato diversi saggi sulla letteratura e cultura italiana, sulla didattica dell'insegnamento, in Albania e all'estero, una monografia sulla letteratura di confine (Camaj-Pipa, 2008).

Diana Jup Kastrati: Laureatasi in Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Tirana nel 1989, è stata docente presso il dipartimento d'Italianistica dell'Università "Luigi Gurakuqi" di Shkoder, tra il 1998 e il 2002. Dal 2003 è docente presso il dipartimento d'Italiano l'Università di Tirana, Facoltà di Lingue Straniere (posizione: professore associato). È stata direttrice del Centro Donna (ONG di Scutari, 1999-2002 Ha tradotto una serie di libri di autori e nomi noti della letteratura e cultura italiana. È , inoltre, autrice di due libri (monografie) e di 30 articoli scientifici su riviste nazionali ed internazionali. È in corso una monografia: "Studi letterari e di traduzione di alcuni autori italiani" e la traduzione del romanzo Canale Mussolini di Antonio Pennacchi.

Souad Khelouiati: docente di italiano, ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2009. È attualmente capo del dipartimento di Tedesco, Spagnolo e Italiano presso la Facoltà di Lettere e lingue dell'Università Algeri 2. Ha pubblicato manuali per l'insegnamento della lingua italiana e vari studi sulla letteratura e cultura italiana.

Charles Klopp: è professore ordinario emeritus all'Ohio State University. Autore di libri su D'Annunzio (Boston, 1988) e sul discorso carcerario in Italia (Toronto, 1999, Pisa 2011) e curatore di antologie di scritti sulla letteratura triestina (New York, 1998) e sulla narrativa contemporanea del nordest italiano (Udine, 2013), ha pubblicato anche capitoli e articoli che trattano scrittori italiani dell'Otto/Novecento/Anni Mille fra cui Collodi, Bilenchi, Montale, Bufalino, Calvino, Tabucchi, Celati, Delfini, e altri

Silvia Lucà: Laureata in Filologia moderna e culture letterarie europee (Università di Bologna e Università di Strasburgo 'Marc Bloch') è attualmente dottoranda presso l'Università Sorbonne di Parigi IV. È insegnante di lingua e cultura italiana presso l'Université Paris IV – Sorbonne, e presso il SIAL in collaborazione con l'ESPE (Écoles supérieures du professorat et de l'éducation) di Parigi.

Margit Lukácsi: è italianista, traduttore, docente universitario. Laureata in ungherese e russo e in lingua e letteratura italiane presso l'Università di Szeged (Ungheria), da diversi anni svolge attività di ricerca nel campo della letteratura italiana contemporanea e delle letterature comparate. Dopo alcuni anni di esperienza didattica in licei e istituti superiori, tra 1997 e 2001 ha lavorato presso l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria come addetta alle relazioni culturali e programmi letterari e ai lavori editoriali. Nel 2006 ha ottenuto il titolo di dottore (PhD) in italianistica presso l'Università ELTE di Budapest con una tesi intitolata "Il fantastico e la visualità: i mestieri della fantasia della letteratura italiana da Collodi a Calvino". Attualmente insegna letteratura italiana contemporanea e storia dell'arte e cultura italiane presso l'Università Cattolica di Budapest. Si interessa particolarmente della letteratura della Svizzera italiana. É collaboratore stabile di diverse case editrici. Ha in attivo circa 25 volumi di traduzione di scrittori della letteratura italiana del Novecento come Pirandello,

Landolfi, Tabucchi (Sostiene Pereira, Il gioco del rovescio e numerosi altri racconti), Savinio, Pasolini, Pavese, Camilleri, Bellonci ed autori svizzero-italiani contemporanei.

Raffaella Marchese: è dottoranda in Letterature comparate presso la Fatih University di Istanbul. Insegnante e giornalista pubblicista iscritta all'albo, ha scritto numerosi articoli di cronaca per quotidiani e articoli di didattica per riviste specializzate. Recentemente ha collaborato con riviste letterarie quali Resine e Satura, occupandosi di letteratura contemporanea. E' redattore dei seguenti siti web: *Alphacentauri* (www.alphacentauri.it), *Anno scolastico* (www.annoscolastico.it) e *Italiano* Lingua Due (www.italianolinguadue.it). Come insegnante di Lettere ha lavorato sia in Italia che all'estero.

Morena Marsilio: è dottoranda in Italianistica presso l'Università di Padova con un progetto di ricerca incentrato sui temi e sulle forme della narrativa della contemporaneità (1995-2014). Si è occupata delle poetiche della prosa degli Anni Zero in un ampio saggio con E. Zinato pubblicato sulla rivista *Ulisse*. Si è occupata della rappresentazione dello spazio nella narrativa Giorgio Falco, di quella del lavoro nelle prose degli anni Zero e del riuso didattico di testi ipermoderni in una serie di interventi in corso di stampa. Collabora al blog "Laletteraturaenoi" di Romano Luperini.

Maria Grazia Negro: ha lavorato molti anni in qualità di lettrice all'Università di Casablanca, di Salisburgo e di Istanbul. I suoi campi di ricerca sono la letteratura comparata contemporanea, la letteratura della migrazione, gli studi culturali, diasporici e post-coloniali. Tra le sue pubblicazioni i volumi collettivi La spina nel cuore. La figura di Margarete Maultasch tra Otto e Novecento (1998) e Nuovo Immaginario Italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea. È suo il primo studio organico sulla lettera-

tura postcoloniale in lingua italiana *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana* (2015). Ha poi pubblicato diversi saggi in volumi collettivi italiani e stranieri e in riviste.

Carla Maria Obino: ha cominciato a lavorare ad Istanbul come insegnante di italiano L2 nell'aprile 1999 presso l'istituto Italiano di Cultura, ancora da laureanda. Si è laureata con il massimo dei voti in Lingue e 26 Civiltà Orientali (Università di Napoli l'Orientale) nel luglio 2007, con una tesi di laurea in letteratura turca dal titolo 'Il femminismo militante islamico attraverso un romanzo di Şerife Katırcı: Müslüman kadının adı var". Nel febbraio 2008 ha cominciato a lavorare come lettrice part-time di italiano presso l'università Yeditepe di Istanbul e nel 2010 è diventata full-time, due anni dopo cordinatrice dei corsi di italiano nella stessa università, dove svolge tuttora le stesse mansioni. Nel settembre 2011 si è iscritta al Master in letterature Comparate dell'Università Yeditepe e sta scrivendo una tesi in inglese dal titolo "Milan's style noir in the works of Andrea G. Pinketts".

Ellen Patat: Laureata in Lingue e Letterature Straniere all'Università degli Studi di Udine con una tesi di traduzione sul genere del racconto, consegue il dottorato in Ladinistica, Plurilinguismo e Letterature Comparate nel 2008 con una tesi sul romanzo di ambientazione accademica. Dopo varie esperienze di insegnamento in diversi paesi, trasferitasi a Istanbul (Turchia) porta a termine un EMCI alla Boğaziçi Üniversitesi e una seconda laurea in Lingua e Cultura Italiana per Stranieri, lavorando, nel frattempo, in due università private. Dal 2010 lavora alla Bahçeşehir University, dove insegna inglese accademico e italiano. Le sue aree di interesse sono la letteratura italiana, la letteratura dei paesi di lingua inglese e la glottodidattica.

Antonello Perli: è professore ordinario di letteratura italiana all'Università di Nizza, dove dirige il corso di laurea magistrale in italianistica. Studioso di poesia e prosa del primo Novecento e di narrativa contemporanea, si interessa di aspetti e problemi testuali inerenti alla metodologia della critica, alla poetica dei generi, alla teoria del romanzo e all'etica letteraria. Oltre a numerosi studi in riviste o in Atti di convegni, ha pubblicato i libri La parola necessaria (2008), Oltre il deserto (2009), Auctor in fabula (2010), La morale della forma (2012), e il volume da lui curato Giorgio Bassani. La poesia del romanzo, il romanzo del poeta (2011). Dirige le collane "Gallica-Ita-lica" e "Bassaniana" (Giorgio Pozzi Editore), e la collana "Opera aperta" (Edizioni Sinestesie).

Armando Rotondi: insegna Letteratura Italiana presso "L'Orientale" di Napoli, Scrittura presso la "Federico II" ed Editoria all'Università di Verona. È stato Assistant Professor presso la Facoltà di Lingue della Nicolaus Copernicus University di Torun (Polonia). Precedentemente ha insegnato Discipline dello Spettacolo all'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e ha svolto attività di ricerca in Polonia (Torun) e Romania (Bucarest). Dopo essersi laureato in presso la "Federico II" e "La Sapienza" di Roma, ha conseguito il Dottorato di Ricerca all'University of Strathclyde di Glasgow. Ha pubblicato quattro monografie, due volumi in curatela, più di trenta tra articoli scientifici e capitoli di libro, e circa cinquanta schede di catalogo e voci di dizionario/enciclopedia. È stato inoltre relatore in circa trenta convegni internazionali in Italia, Stati Uniti, Gran Bretagna, Irlanda, Romania e Repubblica Ceca.

Hanna Serkowska: italianista, ha studiato in Polonia e negli Stati Uniti d'America. Le sue ricerche e gli studi si concentrano sulla cultura, letteratura e critica contemporanea. Nel 2004 ha ricevuto il "Premio Elsa Morante" per la saggistica. È autrice, tra l'altro, del

volume Dopo il romanzo storico (2012). È direttrice del Dipartimento d'Italianistica dell'Università di Varsavia.

Antonella Staiano: si è laureata in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Napoli Federico, con una tesi in Filologia italiana, intitolata: "Dante e la Francia sondaggi e accertamenti". Attualmente è dottoranda in Studi Letterari Linguistici e Comparati presso L'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", con un progetto di ricerca su: "Le Riscritture bibliche del seicento italiano". I suoi interessi di ricerca riguardano, soprattutto, il rapporto tra la Bibbia e la letteratura italiana, con particolare attenzione alle donne e alla questione femminile.

Diego Varini: dottore di Ricerca in "Storia della lingua e della letteratura italiana" presso l'Università degli Studi di Milano (XVI ciclo), è professore a contratto di "Letteratura Generale" presso il Dipartimento A.L.E.F. (Antichistica-Lingue-Educazione-Filosofia) dell'Università di Parma, dove si laureò originariamente nel 1997 sotto la guida di Marzio Pieri. Studioso del Barocco e del Novecento, ha pubblicato una monografia sul Cavalier Marino (I rovesci della pace. Prospezioni per un Marino politico, prefazione di Francesco Spera, Archivio Barocco, Parma-Trento 2004) e fornito edizioni di classici della letteratura seicentesca (Marino, A.G. Brignole Sale, Virgilio Malvezzi). Sul fronte dei contemporanei, il suo lavoro più impegnativo è una monografia sul romanzo italiano del secondo Novecento (La cattedrale offesa. Moravia - Ottieri - Testori, Medusa, Milano 2014).

Maria Gloria Vinci: è laureata in Lettere e in Filosofia presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Professoressa di Letteratura italiana e latina al Liceo "L. Pietrobono" in Italia, attualmente è dottoranda presso l'Università di San Paolo (USP) in Brasile. Si occupa di narrativa postmoderna, italiana e brasiliana, analizzata principalmente attraverso le categorie filosofiche del pensiero

debole di Gianni Vattimo e del pensiero della differenza femminile di Adriana Cavarero.

Emanuele Zinato: insegna Letterature Comparate e Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Padova. Fa parte del Consiglio direttivo della scuola di Dottorato in Scienze filologiche e linguistiche, della redazione della rivista "Allegoria" e del blog "Le parole e le cose". Le sue principali pubblicazioni sono: Volponi, Palumbo, 2001; P. Volponi, Romanzi e prose, a cura di E. Zinato, voll. I-III, Einaudi, 2002-3; Il vero in maschera. Dialogismi galileiani, Liguori, 2003; La scienza dissimulata nel Seicento, Liguori, 2005; Alfonso Berardinelli: il critico come intruso, Le Lettere, 2007; Le idee e le forme. La critica letteraria italiana dal 1900 a oggi, Carocci, 2010; Modernità italiana (con A. Afribo), Carocci, 2011; Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie, Padova University Press, 2012 e Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana, Quodlibed, 2015.

L'obiettivo di questo volume è riunire diverse voci provenienti da varie parti del mondo per riflettere sulla narrativa italiana di un'epoca in cui il capitalismo globale unifica l'umanità in un nuovo ordine sociale ed economico e in cui il coinvolgi-mento planetario e interculturale contrasta con una tendenza alla frammentazione delle spin-te omologatrici. "La modernità liquida" di Zygmunt Bauman e "la modernità singolare" di Fredric Jameson ci permette di riflettere sulla moder-nità ri-letta e rivista per avere un'idea più chiara sui testi prodotti nella nuova condizione letteraria italiana. Il paragone ironico di Remo Ceserani nei confronti dell'esperienza postmoderna italiana come "un'improntitudine e virtù mimetiche pari forse soltanto a quelle del Giappone" e la denominazione di Raffaele Donnarumma di questa nuova fase storica in corso come l'"ipermoderna" creano lo spunto per il nostro dibattito ovvero il problema comune che compare nel titolo del volume: *Proposte per il nostro millenio. La letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione.*



