

Lettera zero

Rivista quadrimestrale
diretta da Vito Santoro

2015
Giugno-Settembre
2

Lettera zero – 2

Direttore responsabile: Vito Santoro

Vicedirettori: Marianna Comitangelo e Antonio R. Daniele

Redazione: Francesca Giglio, Giuseppe Girimonti Greco, Jole Silvia Imbornone, Marco Marsigliano, Alessandra Miola, Mara Mundi, Stefania Segatori, Simona Specchia, Nives Trentini

Hanno collaborato a questo numero: Luca Abbattista, Bartolo Anglani, Giovanni Arcangelo Barracco, Anna Paola Caccavo, Alessandro Cadoni, Domenico Calcaterra, Gianluca Cinelli, Giovanni Cocco, Delio De Martino, Federico Fastelli, Chiara Fenoglio, Trifone Gargano, Marco Marsigliano, Ivana Menna, Claudio Molinelli, Rossella Palmieri, Raffaello Palumbo Mosca, Giuseppe Panella, Vanni Santoni, Itala Tambasco, Andrea Tarabbia, Luana Tritto, Francesca Tuscano.

Fotografie di Giuliana Massaro, cargocollective.com/giulianamassaro.

Il ritratto di Mario Soldati è di Francesco Porcelli.

Sede della redazione:

Dipartimento Filosofia, Letteratura, Scienze Storiche e Sociali (FLESS)

Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”

Piazza Umberto I, 1 – 70121 Bari tel. 080 5714074

email: red.narrazioni@hotmail.it

ISBN 978-88-96583-XX-X

© 2015, Edizioni Arcoiris, Salerno

Prima edizione settembre 2015

www.edizioniarcoiris.it

Progetto grafico e illustrazione: Raffaele Di Somma

Riservati tutti i diritti.

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, se non attraverso l'autorizzazione scritta da parte dell'autore e/o dell'editore

LETTERA ZERO - NUMERO DUE

SOMMARIO

FOCUS/ <i>Il dio impossibile</i> di Walter Siti	9
Il primo Siti (o la trilogia di Walter Siti) Francesca Giglio	
<i>Il dio impossibile</i> è lo strumento... per nascere? Anna Paola Caccavo	15
FOCUS/ Il romanzo	29
L'etologia come scienza sociale: <i>La ferocia</i> di Nicola Lagioia Marco Marsigliano	
FOCUS / Il caso Zerocalcare	41
Cronaca familiare, mostri, segreti e...“disegnetti” Jole Silvia Imbornone	
FOCUS / <i>Graphic journalism</i> Il fumetto come racconto del mondo Vito Santoro	53
SPECIALE / Soldati primo amore a cura di Raffaello Palumbo Mosca	60
Ritrattino di Mario Soldati, o dell'umanità dell'arte (Schegge di autobiografia). Raffaello Palumbo Mosca	69

«Ancora un racconto, l'ultima cronaca» Appunti corsari su <i>Rami secchi</i> (1989) Domenico Calcaterra	83
<i>Camuffamenti e confessioni in Soldati: La giacca verde</i> Chiara Fenoglio	95
Non mangiare il pesce col coltello. Soldati scrittore- spettatore Alessandro Cadoni	107
«Il vino comincia con il colore, poi con il profumo» L'enologia antropica di Mario Soldati Antonio R. Daniele	121
Mario Soldati: la narrazione come forma del cinema Giuseppe Panella	133
Il padre mancato Andrea Tarabbia	145
SCRITTORI NEL TEMPO	157
La " <i>bella scola</i> " e i romanzi danteschi di terzo Millennio Trifone Gargano	159
Scrivere per incuriosire. Il " <i>lungo studio</i> " e il " <i>grande amore</i> " nel romanzo di Marco Santagata Trifone Gargano	173

Dante tra vecchi e nuovi media Delio De Martino	183
<i>Un amore crudele</i> di Piero Pieri Francesca Tuscano	199
Percorsi Tunué Luca Abbattista	213
Vita da editor Vanni Santoni	233
Giovanni Cocco: professione narratore Intervista a cura di Luana Tritto	235
Descrizioni di una battaglia campale Calcio e letteratura Claudio Molinelli - Giuseppe Panella	245
LAVORO CRITICO	257
L'Apocalisse inattuale, ovvero <i>Dissipatio H.G.</i> di Guido Morselli Federico Fastelli	259
Pagine novecentesche: Montale e Piovene Marianna Comitangelo	273
Crudeltà ed eticità della letteratura Gianluca Cinelli	289

Gli occhi di Edipo Camus, lo straniero e la volontà di non sapere Bartolo Anglani	297
SCHEDE	325
Antonio R. Daniele su Bartolo Anglani, <i>Cento modi per morire</i>	327
Vito Santoro su Massimo Carlotto, <i>La banda degli amanti</i>	333
Rossella Palmieri su Marco Damilano, <i>La repubblica del selfie. Dalla Meglio Gioventù a Matteo Renzi</i>	326
Ivana Menna su Paolo Lagazzi, <i>Light stone</i>	341
Vito Santoro su Marco Missiroli, <i>Atti osceni in luogo privato</i>	345
Mara Mundi su Sabrina Rondinelli, <i>Il contrario dell'amore</i>	349
Itala Tambasco su Nadia Terranova, <i>Gli anni al contrario</i>	355
Giovanni Arcangelo Barracco su Antonio Saccoccio e Roberto Guerra (a cura di), <i>Marinetti 70. Sintesi della critica futurista</i>	362
Giuseppe Ceddia su Alessio Viola, <i>Ti strappo e ti getto in pasto ai cani</i>	366

Percorsi Tunué

Luca Abbattista

Attraverso un confronto con modelli e precedenti letterari, in aggiunta a brevi accenni teorici, vengono evidenziate alcune delle linee di tendenza dei primi quattro romanzi – tutti di grande interesse – editi dalla casa editrice Tunué per la direzione di Vanni Santoni.

Casa editrice fondata a Latina nel 2005 e nota particolarmente per i suoi *graphic novel*, Tunué dal 2014 si è arricchita di una nuova collana di narrativa italiana, *romanzi*, diretta da Vanni Santoni. Quattro i titoli, i primi, che prenderemo in esame. Si tratta di *Dettato* di Sergio Peter, *Stalin + Bianca* di Iacopo Barison, *Tutti gli altri* di Francesca Matteoni e *Lo Scuru* di Orazio Labbate. Almeno per il momento, la collana mostra di organizzarsi intorno a due caratteristiche principali. La volontà di Santoni sarebbe quella di orientare la scelta degli autori da pubblicare basandosi sul parametro della qualità della scrittura e, in certa misura, sulla scoperta e valorizzazione di nuovi narratori. Ma, come verrà chiarito in seguito, le potenzialità per altri tipi di esperienze narrative sono presenti già *in nuce* nella collana *romanzi*.

Ogni casa editrice tenta di fare delle proprie collane un *unicum* facilmente distinguibile, ovvero un marchio di fabbrica che significhi affidabilità per il lettore. Nel nostro caso, trattandosi di un editore che fino ad oggi ha pubblicato principalmente fumetti, l'attenzione verso il colore, l'immagine, il disegno, che una casa editrice del genere deve necessariamente prestare a uno qualsiasi dei suoi libri, rende l'analisi degli elementi grafici della collana *romanzi* un comodo punto di partenza per trovare altri tratti specifici in queste recenti pubblicazioni.

Tunué ripropone il progetto grafico, anche per la forza della sua semplicità e reiterabilità, con solo poche variazioni di colore e disegno sulle copertine dei quattro romanzi. Ciò dà alla collana

una identità forte, poiché tenta di ricreare col lettore quel rapporto di fiducia che solo un forte filtro editoriale può garantire. Tali almeno sarebbero le speranze del direttore di collana. In Italia, infatti, questa inclinazione editoriale sembra sfumare a favore di una politica editoriale spiccatamente “autorale”. A tal proposito basti un caso a carattere esemplificativo: i libri del fortunatissimo autore Haruki Murakami hanno dal 2013 una nuova veste grafica, uniformemente ripetuta nei suoi tratti caratteristici tale da apparire come una sottoserie dello stesso autore all’interno della collana, allontanandosi così dall’usuale – benché spesso multiforme – veste grafica dell’einaudiana *Super ET*. Ma lo stesso fenomeno può essere osservato, e da tempo, per molti degli autori maggiori sul piano commerciale. Dunque, una scelta in controtendenza quella di Tunué poiché vorrebbe riaffermare l’importanza editoriale dell’idea di collana in un momento in cui solitamente l’opzione degli editori sarebbe opposta.

Un secondo elemento da considerare nella grafica dei quattro testi riguarda il *flat design*. Il design piano ovvero piatto è uno stile nato per esigenze grafiche digitali ed è tipico delle applicazioni per *web* o per *smartphone*; mira all’eliminazione di qualsiasi tipo di elemento realistico (ombreggiature, simulazione di materiali, tridimensionalità) per permettere all’utente – in questo caso il lettore – di concentrarsi sulla funzione dell’applicazione, o sul messaggio e sul contenuto. La semplicità di questa precisa scelta estetica ha la doppia funzione di rendere possibile quella reiterazione delle forme in copertina di cui si è detto, laddove rendere altamente riconoscibile la collana ha anche una funzione commerciale.

I romanzi di Tunué sono dunque legati a doppio filo con il mondo informatico nell’estetica libraria. Ma non solo. Anche il testo dei romanzi Tunué è immerso in una potenzialità di rapporti legati ugualmente al mondo informatico. Con ciò non ci si riferisce solo all’ormai consueta disponibilità di *ebook* che permetterebbero una fruizione del libro più semplice o al *flat design*, ma anche al sistema di tutela legale adottato. È d’obbligo almeno annotare

che i primi a servirsi dello stesso sistema di tutela dei diritti testuali in una grande casa editrice in Italia sono stati gli autori di *Q*, riuniti nel nome collettivo di Luther Blissett nel 1999 ed oggi conosciuti come Wu Ming. Le licenze *Creative Commons*, sviluppate dalla *Stanford University* (Usa) permettono (soprattutto ma non solo) una più semplice diffusione, telematica di lavori accademici o creativi grazie a tutele più flessibili rispetto al *copyright*. Ciò permetterebbe a secondi autori di rimaneggiare o riutilizzare il testo dei quattro romanzi per creare, con relativa libertà, nuovi lavori.

Abbiamo così scoperto che, nonostante la scrittura collettiva non sia un carattere intrinseco alla collana, le potenzialità – certamente inoculate da Santoni – per un progetto di tal tipo ci sarebbero almeno dal punto di vista legale. Oltre che dai primi due lavori pubblicati in contemporanea, i quali daranno inevitabilmente una precisa direzione alla collana, anche dal trascorso editoriale del direttore quindi si può avere un'idea generale degli elementi che segnano i romanzi Tunué. Santoni, autore poliedrico, oltre alla scrittura di romanzi (*Gli interessi in comune*, *Se fossi fuoco arderei Firenze*, *Terra ignota*), con Gregorio Magini nel 2007 si è dedicato allo sviluppo di *Scrittura Industriale Collettiva*, un metodo che, sfruttando il *web*, permette di portare agli estremi l'esperienza della scrittura collettiva, arrivando nel 2013 a pubblicare con 115 scrittori *In territorio nemico* edito da minimum fax.

Sul verde, presente uniformemente sulla copertina di *Dettato* di Sergio Peter, che rimanda all'altrettanto uniforme anima rurale del libro, biancheggia lo schizzo di una casetta, la stessa costruita dal protagonista nel primo capitolo del libro: *Antifone, prima di ogni periodo*. Il primo e l'ultimo capitolo (*Postludi all'Ermanno*) sono legati oltre che semanticamente dal titolo (l'antifona è un versetto cantato all'inizio di un salmo con lo scopo di ricordarne il contenuto; un postludio è un brano che conclude una funzione

religiosa) anche dalla presenza in entrambi di una voce fuori campo, la voce del padre defunto, riportata in corsivo.

Dell'ultimo capitolo di *Dettato*, il primo paragrafo si presta proficuamente a una breve considerazione quantitativa che può spiegare l'altrimenti oscuro significato del titolo del libro. Qui è palese l'alta frequenza dei sintagmi che introducono il discorso diretto o il dialogo ("dice", "scrive", "così scrive"): in sedici righe di testo sono ben otto pur non essendoci propriamente un dialogo. La ripetizione maniacale di "scrive l'Ermanno", "dice", "così l'Ermanno", "così scrive" non è pleonastica ma in assenza di un dialogo ovvero di un discorso diretto ha la funzione di spiegare, così come il primo capitolo fa per il disegno stilizzato in copertina, il significato del titolo del romanzo: è un *dettato*.

Il capitolo continua con una descrizione delle opere dell'Ermanno, il poeta di paese, ma soprattutto procede con una definizione di quella che è la natura della scrittura dal punto di vista dell'autore. Peter lega la scrittura alla spontaneità della nascita della vegetazione dal suolo ed al flusso delle falde acquifere, quindi a due elementi naturali, richiamando di sfuggita la contrapposizione natura-cultura fra altro ritrovabile nel trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, pur risolvendo inizialmente in maniera opposta rispetto a Schiller. Si legga a mo' d'esempio questo passo.

[...] quella cosa dei prati, delle storie che sorgono dai campi, che spuntano fuori come funghi, che mi è venuta un giorno in mente mentre ero lì [...]. Prima di tutto bisogna risalire alla genealogia delle sorgenti e delle condutture, non è una questione da lasciare in secondo piano in riferimento a quelle storie lì che tu senti sorgere [...] se in quei posti non ci fosse stata acqua da bere e per bagnare i campi, grazie agli acquedotti ed ai canali sotterranei sottolinea, non ci sarebbe passato nessuno, neanche la madonna si sarebbe fatta viva in quei dintorni, non si fa niente senza l'acqua, neanche i miracoli (pp. 104-106).

Fra questa definizione della narratività come «storie che sorgono dai campi», dal profondo della terra, avendo evidentemente un'origine ctonia, e altre modalità di espressione della nascita della narrazione si può intravedere un certo parallelismo. Nel *De genealogiis deorum gentilium* Boccaccio fa padre di tutti gli dèi Demogorgone, una divinità emaciata che vive nel profondo della terra. Come padre di tutti gli dèi è padre di tutte le storie raccontate su di essi. È padre del mito poiché gli dèi non sono altro che elaborazioni fantastiche e quindi poetiche e narrative delle forze naturali. Ed è quindi nel profondo della terra che le storie nascono, dove dimora Demogorgone, per poi sorgere dai campi portando ancora in sé la potenza di quel principe delle tenebre in tanto da lasciare nei campi «delle impronte che appartengono al diavolo» (p. 105).

Scrittura e natura, sono quindi due elementi strutturalmente correlati. Eppure la natura non potrebbe esistere se non ci fosse quella rete che porta acqua e vita al mondo («se in quei posti non ci fosse stata acqua da bere e per bagnare i campi, grazie agli acquedotti ed ai canali sotterranei sottolinea, non ci sarebbe passato nessuno»). Quindi, come accennato, c'è un legame fra natura e reti «delle sorgenti e delle condutture» e di conseguenza fra natura acqua e scrittura.

A causa del legame di questo trittico, nonostante l'origine sì naturale ma anche demoniaca della scrittura, per l'autore essa sembra essere un elemento salvifico. Come la bellezza delle campagne anche l'acqua salva il personaggio ancora ragazzo da un suicidio: «Io volevo sfasciarmi volando nell'acqua che copre il tuo greto / sussurrasti invece con l'acqua che, se avevo sete, era perché vivevo» (pp. 71-72). Le storie sorgono dai campi quindi dalla natura; ma la natura – e quindi le storie – non esisterebbe se non ci fosse acqua ad alimentarla; e l'acqua è l'elemento che, parlandogli, salva il personaggio dal suicidio. Ma le acque sono organizzate in un sistema idrico; questa rete ha una struttura ben definita, genealogica («risalire alla genealogia delle sorgenti e delle

condutture, non è una questione da lasciare in secondo piano»), come la sistemazione delle divinità gentili in Boccaccio.

La genealogia delle sorgenti e delle condutture però non è la sola all'interno del libro. Un secondo riferimento strettamente legato ad essa è presente nel settimo capitolo che si intitola precisamente *Genealogia*. In questo luogo i legami genealogici non sono più quelli che uniscono sorgenti e corsi d'acqua ma le relazioni umane che i componenti della famiglia Peter stringono fra loro da generazioni. Legami tanto forti quanto quelli che essi stringono con l'ambiente e alla natura.

Un legame fra natura, acque e genealogie che pertanto lascerebbe intendere che la scrittura germoglia dalla natura ma essa è strettamente legata all'acqua, cioè alla vita che si spande nel sistema genealogico familiare dell'autore-personaggio. I due elementi fondamentali e indissolubilmente legati per lo scrivere sono, in conclusione, le radici familiari e la natura della Val Menaggio (Como); ed è chiaro come i due elementi siano separati ma anche inscindibili. Se la memoria genealogica vive in un certo luogo, è impossibile separare i ricordi della propria famiglia dai luoghi in cui tali avvenimenti sono accaduti. Per quanto non sia presente un patto autobiografico fra autore e lettore, esclusivamente in questa chiave si spiega la natura autobiografica della vicenda che emerge senza dubbio sempre non perturbando il tratto fondamentalmente narrativo-finzionale del libro.

L'elaborazione della morte del padre e l'allontanamento dalla Val Menaggio arrivano a scuotere la situazione di quiete che caratterizza i momenti precedenti alla scrittura del libro. La morte del padre significa una grossa crepa nel sistema genetico di tubature familiari. La separazione del protagonista dal paese natio – ovvero dalla natura – seguito dal ritorno, si aggrava con la constatazione dell'irrimediabile corruzione della natura che accompagna il progresso industriale. Sembra che gli elementi che consentano la scrittura allo stato naturale (la famiglia e la natura) siano

fatalmente consunti. Ma il libro (così come per Schiller la poesia sentimentale) è un percorso di recupero della natura, del contatto con essa, è la ricerca di un bene perduto nella narrazione familiare. In tale percorso però il raggiungimento dell'obiettivo non è pregarantito e il cammino è irto di ostacoli. Per questo la prosa di Peter passa da momenti di rottura completa, accompagnati da elementi dialettali ad un lirismo controllato, la scrittura diventa essa stessa l'ostacolo da superare, un ostacolo come può essere la strada da percorrere per affondare nuovamente le radici nella propria memoria.

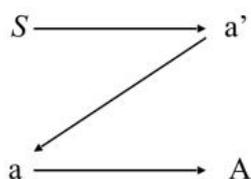
L'assenza del padre del protagonista (si preferisce questa dicitura anche per il romanzo di Peter, senza con ciò volersi riferire all'autore come protagonista poiché il libro per quanto autobiografico è pur sempre un romanzo), l'uso prevalente della prima persona per la narrazione, la mancanza di espliciti riferimenti sessuali (elemento raro nella narrativa contemporanea), il concetto di progresso industriale come corruzione della natura, sono elementi che *Dettato* ha in comune con *Stalin + Bianca*. Tuttavia se nel romanzo di Peter si mira ad esprimere la possibilità di una ricostruzione del proprio rapporto con la natura e con una personale memoria storica tramite una ricerca autobiografica delle proprie origini, *Stalin + Bianca* mostra l'inattuabilità di tale percorso, la fallacità dell'arte come elemento salvifico, l'impossibilità di ricordare una storia perché definitivamente cancellata. Il mondo non potrà mai essere salvato né dall'arte né dalla bellezza.

La presentazione dei protagonisti del libro occupa le pagine iniziali. Stalin è un ragazzo diciottenne che oltre a lavorare in un cinema svolge la funzione di recupero crediti per un delinquente del posto; nel tempo libero vaga per il quartiere con una videocamera riprendendo scorci di quotidianità in deterioramento costante. È spesso colto da importanti scatti d'ira rivolti verso gli

altri e se stesso; si legga a tal proposito: «Una volta, al parco, non ho potuto trattenermi. Il padre della ragazza ha chiamato mia madre e le ha detto che io ero un mostro, che avevo percosso sua figlia [...]. Scemata la rabbia, passavo i giorni a sentirmi in colpa» (p. 27). Sarà, difatti, a causa di uno dei tanti scatti d'ira che prenderà l'avvio l'episodio centrale del libro. Stalin ferirà quasi a morte il compagno di sua madre per poi darsi alla fuga. «Ho preso la bottiglia, che in realtà avevo già in mano, e l'ho colpito [...] e l'ho colpito di nuovo, sulla giugulare o alla periferia del collo [...] sto già piangendo e cercando una soluzione. Per prima cosa penso di uscire e svegliare Bianca» (p. 49). Bianca è una ragazza cieca legata a Stalin da una profonda amicizia; appartiene a un'agiata famiglia piccolo borghese, compone e registra poesie con l'aiuto di un registratore.

Dal momento in cui i due ragazzi lasciano la città, inizia un percorso composto al suo interno da numerosi viaggi destinati a non concludersi neanche con la fine della narrazione. Per prima cosa raggiungono la capitale. Qui i due incontrano e iniziano a convivere con un gruppo di artisti di strada in un grattacielo non finito. Al nuovo momento di quiete raggiunto dai due segue un ulteriore elemento destabilizzatore, interviene un nuovo tipo di spinta; non è più la paura di aver ucciso o l'ira a far correre i personaggi ma un'ansia verso la ricerca e la creazione artistica. Un documentarista e una poetessa. «Viaggeremo dove capita, e intanto girerò un lungometraggio [...]. Andremo al nord. Entreremo nel museo, visiteremo la mostra e torniamo indietro» (p. 115-6) «viaggeremo di giorno e di notte e attraverseremo il paese e il lungometraggio prenderà forma da solo, assecondando il flusso della realtà» (p. 122); il pretesto è quello di un concorso per cineasti emergenti. Si tratta di un viaggio per l'arte, poiché è il viaggio stesso il tema del lungometraggio, e verso l'arte, considerato che la meta del viaggio è la mostra di un artista di strada divenuto famoso, un idolo per Bianca, Stalin e per i loro amici *busker*.

La narrazione della storia personale di Stalin può trovare un efficace schema di lettura nel modello lacaniano della soggettività. Rispetto alle topiche freudiane in cui il soggetto appare già adulto, lo schema introdotto da Lacan ha il vantaggio di mostrare il processo di costruzione dell'identità. Qui ne riproponiamo un modello semplificato:



S rappresenta l'*Es* freudiano, il soggetto nella sua esistenza iniziale, identificato come un campo di pulsioni anarchiche. Come si evince dalla rapida descrizione del personaggio, questo è il luogo in cui Stalin si trova all'inizio del romanzo, è il punto di partenza, caratterizzato da ira e confusione, da cui cerca disperatamente di fuggire.

a' raffigura l'*altro* (con la a minuscola) cioè l'altro simile a sé, il doppio. Il rapporto fra S ed a' corrisponde a quella che da Lacan è chiamata *fase dello specchio*; in questo stadio l'unificazione del soggetto avviene nel riconoscersi nell'altro simile a sé. Certamente per "specchio" non è da intendersi l'oggetto fisico ma piuttosto l'elemento che svolge quella funzione. Uno sguardo di approvazione materna o, nel nostro caso, la figura di Bianca possono assolvere a tale funzione. Ancora un elemento importante che caratterizza il legame fra S e a' è l'amore narcisistico. A dimostrazione del rapporto narcisistico che lega Stalin e Bianca emerge una breve porzione di testo a questo riguardo significativa. È Stalin che sta parlando di Bianca quando afferma: «Odio il fatto che non possa vedere nulla, invece» (p. 14).

Bianca ha quindi la funzione di far diventare S , a ; cioè di far diventare Stalin, Io (che tuttavia non è ancora il soggetto) quindi allontanandolo dallo stato di anarchia pulsionale (di cui l'ira è

l'epifenomeno più evidente). Con Bianca Stalin raggiunge un certo livello di stabilità. Ma non è ancora un soggetto formato integralmente. Per diventare soggetto occorre il passaggio ad *A*, all'*Altro*, al *Simbolico* cioè al linguaggio come istituzione sociale, alla Legge.

Nella narrazione la funzione del linguaggio viene acquisita dall'arte. Certamente l'arte ha alcune caratteristiche del linguaggio, ha determinati vincoli impersonali ad esempio, come possono essere i vincoli tecnici legati al mezzo espressivo utilizzato, per cui è in qualche modo possibile questa identificazione. Il passaggio ad *A* per Stalin è pertanto il passaggio alla realizzazione del suo primo vero lungometraggio.

L'accettazione del legame di *a* con *A*, l'approvazione personale della Legge cioè del linguaggio – ricorda Lacan – ha come una delle sue conseguenze la rottura del legame fra *a* ed *a'*; in altre parole, l'effettiva realizzazione del disegno artistico ha come conseguenza una rottura del rapporto di Stalin con Bianca. Tornati dal viaggio-produzione filmica, quando Stalin sta aspettando il responso della giuria del premio cui ha sottoposto il proprio lavoro, compare di sfuggita una battuta, «Con Bianca, invece, si è incrinato qualcosa» (p. 164), a confermare la rottura fra i due verificatasi per l'accettazione della funzione e delle convenzioni del linguaggio-arte.

Stalin ha superato l'ira grazie a Bianca, ed è diventato un soggetto grazie al linguaggio dell'arte. Ma Lacan avverte che un rifiuto della Legge da parte di *A*, anche se parziale, porterà irrimediabilmente a una falla: emergerà una lingua privata che genererà una psicosi.

Ciò è in effetti quello che accade a Stalin. Nel momento in cui ha la certezza di non essere stato selezionato fra i vincitori del concorso si ripropongono quei comportamenti disturbati ed aggressivi tipici del momento iniziale della storia di Stalin. Siamo tornati ad *S*. Naturalmente c'è un passaggio logico nel pensiero di Stalin che è stato eliso dall'autore: Stalin non accetta più il

linguaggio dell'arte perché sente tradite tutte le speranze che aveva posto nell'arte stessa, speranze e attese simbolicamente racchiuse nella previsione dell'esito positivo del concorso. Ma da qui in poi sembra di essere tornati nel quartiere periferico preliminare. Stalin dopo aver estorto medicinali in una farmacia (per una malattia di Bianca) aggredisce un ragazzo – anche lui parte dello stesso gruppo di artisti di strada – dopo averlo visto di sfuggita baciare Bianca. Il fallimento del legame con il linguaggio ha riportato Stalin al primo stadio della formazione del soggetto.

L'unica cosa da fare per Stalin è partire ancora una volta con Bianca per tentare di ricominciare nuovamente il percorso pur con la consapevolezza del peso di un tentativo fallito. *Stalin + Bianca* rappresenta una visione più cupa rispetto alla scrittura di Peter appunto per questo: il linguaggio dell'arte non è capace di salvare nessuno, non è quella forza vitalistica capace di completare il soggetto, di salvare il protagonista di *Dettato* dal suicidio. L'arte non lo può fare anche perché pare nascere da esperienze tutte negative. Barison scrive a riguardo: «Da là sopra, invece, noi sembriamo stanchi e ridicoli, spaventati dalla morte a tal punto da inventare storie dove si muore e poi si finisce in cielo» (p. 138). Salta agli occhi la diversa rappresentazione dell'origine delle storie per Barison e Peter: per uno sorgono dalla vita dei campi, per l'altro dalla paura. Senza confrontare le due posizioni né con Herder né con Vico, basti l'intrinseca negatività che l'origine della poesia avrebbe per Barison a dimostrare la negazione della funzione positiva per l'uomo dell'arte.

Lo studioso russo Victor Šklovskij (1893-1984) ha riproposto la definizione di linguaggio poetico come “straniero”, inglobandola in una teoria della prosa che tiene conto dell'usura della parola nel quotidiano e della funzione straniante che, per contrasto, la letteratura deve ricercare. Uno straniamento del lettore si può

ottenere in modi diversi. Una narrazione, ad esempio, può essere condotta con una prospettiva desueta: si prenda *Cholstomer*, un racconto di Tolstoj il cui narratore e personaggio principale è un cavallo. Chiaramente ciò condizionerà la prospettiva della narrazione e darà al lettore l'impressione di leggere qualcosa di estremamente inconsueto ed estraneo. Ma le applicazioni di questo procedimento sono molteplici.

Un modo di narrare che sia saturo di dialettismi può essere percepito come straniante e quindi risultare difficile nella lettura, complesso nell'interpretazione, rallentato dagli adattamenti fonomorfolologici all'italiano. In una parola, stancante. Una serie di caratteristiche negative, sembrerebbe, se non fosse che *Lo Scuro* è un libro capace di essere complesso e per questo adatto a portare il proprio titolo come fosse una qualificazione (un libro complesso è spesso un libro *oscuro*) e anche di presentarsi come una forma particolare di prosa d'arte. L'oscurità esplicitata dal titolo, pur riferendosi in prima analisi a un elemento essenzialmente metafisico, è altresì un'oscurità funzionale alla letterarietà della narrazione. La penna di Labbate è capace di una scrittura «della forma *oscura* che aumenta la difficoltà e la durata della percezione» dell'oggetto narrativo.

Il rallentamento della percezione, come si accennava, è ottenuto grazie all'utilizzo massiccio di idiomi dialettali. Il lettore in un primo momento intraprende volenteroso la sfida interpretativa lanciata dallo scrittore con le sue scelte lessicali, ma dopo due o tre capitoli non può che arrendersi. Non serve sottolineare che parliamo di un lettore non avvezzo ai dialetti meridionali più stretti. La complessità lessicale è di conseguenza aggirata: come il lettore che legge una lingua straniera conoscendone una buona parte di lessico, ma non tutto, cerca di comprendere il significato dei termini mancanti dal contesto, così fa il lettore di Labbate. È una scrittura quindi che, da una prospettiva formale, risulta palesemente “straniera”. Fra l'altro, com'è noto, l'idea del dialetto come una variante diatopica dello standard è molto fuorviante e,

in altre parole, potrebbe, a rigore, essere concepito come una lingua straniera a tutti gli effetti.

La funzione del dialetto in situazioni di commutazione di codice come quelle frequentissime nella narrazione è variegata ed eterogenea. A livello superficiale si può notare che il dialetto nel romanzo è usato con funzione espressiva ed emotiva; nella maggior parte delle occorrenze le sfere semantiche di afferenza dei dialettalismi sono relative agli ambiti della paura (uno dei fulcri della narrazione), degli insulti (il personaggio principale, Razziddu, è coperto da insulti dai suoi coetanei per essere un figlio naturale), dell'accoppiamento e dell'amore.

Dal punto di vista della coesione testuale si può notare una variazione non giustificata esplicitamente della persona narrante. A partire dal capitolo settimo la narrazione passa dalla prima persona alla terza. La poca attenzione formale al narrante non è certo un fatto nuovo; piuttosto sarebbe il caso di chiedersi se sia in effetti una *defaillance* dello scrittore. In qualche modo forse il dato concorda con la vocazione quasi espressionista del romanzo (e un po' di tutti i romanzi della collana tranne *Stalin+Bianca*), mentre una spiegazione alternativa possibile sarebbe il salto temporale che intercorre fra il capitolo sesto ed il settimo con l'episodio dell'incontro di Razziddu con la maga.

Il terzo romanzo della collana si accomuna così al libro di Peter per l'uso del dialetto ma anche, e soprattutto, si ricongiunge ai tre libri per un elemento ricorsivo intrinseco alla trama: la morte del padre. In *Dettato*, così come per *Stalin+Bianca* ed ora nel romanzo di Labbate manca la figura paterna. Questa mancanza è indirettamente la fonte della narrazione. La morte del padre è il trauma che informa tutta la vita di Razziddu così attivando le spinte narrative che danno vita al romanzo. La lotta contro una spinta suicida e la volontà di conoscere come sia davvero morto suo padre saranno le due principali forze propulsive per il movimento del personaggio.

La manifestazione delle ferite interne all' animo di Razziddu si mostra chiaramente in una sequenza onirica descritta a circa metà del libro. Eccola:

Quella Trinità l'aveva sognata alcuni minuti prima di destarsi. C'erano, infatti, durante il sonno, in una chiesa senza cupola: la Statua dei Puci seduta su uno scranno di legno che accettava il peso di una fiamma al centro della navata centrale, il Diavolo all'impiedi su una volta nel movimento di sùsiri le ali in un buio lilla fiammeggiante, e lo Scuru che non aveva forma di cristiano ma che era ombra stinnicchiata in una cattedra lunga in altezza come se osservasse le nubi azzurrine oltre il tetto vuoto della chiesa. Razziddu nel sogno tentava di uscire dalla basilica, impazzato, mentre la Parola della femmina, fuori dalla chiesa, lo chiamava. [...] e Rosa diceva: "Niesci. Ti sto aspettando. Non ti scantare dello Scuru. Bruciaci la propria statua e aprirai la porta della chiesa". Ma il ragazzo era senza fuoco. Il fuoco ce l'aveva la statua. Come futtircilla? Come poteva futtiri il fuoco se non ha consistenza, se è di una materia oscura? Coll'amuri? L' amore era fuori dalla chiesa e la porta era sigillata. "Rosa", urlò il ragazzo mentre l'eco rimbombava e lo Scuru infine chiudeva la cupola attraverso un fitto cumulonembo. Così cessava il suognu e così credeva finisse l'amore tra lui e la fimmina (p. 61).

Il sogno mattutino, percepito come segno premonitore, incornicia la presenza di una trinità satanica: accanto allo Scuru e al Diavolo troviamo la scultura del Signore dei Puci – la statua che rappresenta in modo orrorifico il Cristo, usata per le feste religiose a Butera, paese di Razziddu.

Dall'altra parte, fuori dalla chiesa infestata da presenze esiziali, Rosa rappresenta l'unico elemento di attrazione per Razziddu verso l'esterno; in modo molto chiaro l'amore rappresenta la sua salvezza. La carica provvidenziale di Rosa si manifesta ancora prima del sogno in questione nella maniera in cui viene descritto il suo primo incontro con Razziddu. Guardando la scena dalla

prospettiva del giovane protagonista scorgiamo una donna bellissima:

una femmina cogli occhi neri di una vallata. Aveva la carne soda, cremosa di violati incroci razziali: Cartagine, Siracusa, Atene dentro quella fierezza torturante che toglieva a Dio gli occhi e la Creazione, poiché anche l'eterno avrebbe dovuto accecarsi. Lo scirocco, nel buio, scartava la chioma della ragazza che adesso era una scintilla sotto la luce del camioncino (p. 56).

Osserviamo l'avvenimento come un incontro provvidenziale per Razziddu: «Nel corso di quei secondi disse alla mòrti che poteva inventarsi un altro corpo dentro il quale suicidarsi. L'apparenza, la simulazione platonica cedevano alle vanniate del membro e vibrava il ragazzo in una resurrezione delle ferite giacché la sconosciuta lo toccava, lo ungeva santamente come una maddalena saracena» (p 56-7).

La percezione onirica, ma non per questo meno vera, della fine dell'amore fra lui e «la fimmina» conduce Razziddu verso «l'incanto buio: l'incontro con la morte per mano propria» (p. 62), una morte presente in filigrana fin dal principio della narrazione. È una fine che lascia spazio ai dèmoni interiori del suo sogno: «Pigghiami Scuru. Sfunnami il collo. Percepiva mentre moriva sollievo frammischiato a duluri d'animo per la fimmina che avrebbe lasciato alla costernazione» (p. 63). Ma il sogno si rivelerà sì premonitore ma non entro le dinamiche attese da Razziddu. Alla fine egli sarà a bruciare la statua del Signore dei Puci ma prima sarà strappato al suicidio dall'amore: «Rosa lo adagiò a terra mentre lui la fissava dal basso e la teda da lei condotta si annullava nella corrente che disfaceva le figure di entrambi. Seguì un silenzio tempestoso» (p. 64) poiché non può essere che tempestoso un silenzio fra due innamorati quando uno è sul punto di abbandonare l'altro per sempre.

A fine capitolo, a sancire il calore vitale perso e ritrovato, c'è la parola "amore" non detta ma fatta intuire in modo molto gentile:

E disse al cospetto dell'albero [usato per tentare d'impiccarsi] una parola che alle orecchie di quel luogo suonò completamente sacra (p. 64).

Dal punto di vista narratologico, però, è notabile una mancanza di coesione testuale che sembrerebbe, a nostro parere, poco motivata. La persona narrante cambia senza alcuna giustificazione formale a partire dal capitolo settimo passando dalla prima persona alla terza. La poca attenzione formale al narrante non è certo un fatto nuovo se Calvino lo notava in Dickens ed in qualche modo forse concorda con la vocazione quasi espressionista del romanzo (e un po' di tutti i romanzi della collana tranne *Stalin+Bianca*). Una spiegazione possibile sarebbe il salto temporale che intercorre fra il capitolo sesto e il settimo.

Poiché «Non sappiamo in anticipo quando avverranno [...] gli eventi importanti della nostra vita [...] non c'è modo così di mettersi il vestito della festa» (p. 101). La voce narrante di *Tutti gli altri* di Francesca Matteoni è qualcuno che si guarda indietro. Con una narrazione condotta in prima persona il narrante ripercorre la propria esistenza dalla fanciullezza fino all'età matura; grazie a tale prospettiva ha la possibilità di ricostruire un insieme di tratti salienti della propria esperienza. Osservare la narrazione della propria vita e raccontare per una seconda volta quello che mentre si vive non può essere mai visto in modo distaccato ed oggettivo può diventare, tuttavia, l'occasione per indossare davanti ai propri occhi, alla propria memoria, il vestito buono della domenica mostrandosi come non si è mai veramente stati. Tale scelta sarebbe indice di una selezione particolareggiata degli eventi narrati secondo criteri che immancabilmente metterebbero in risalto la totalità del vissuto, cioè il suo essere da sempre interpretato come

una sequenza di fenomeni aventi un fine certo: l'interpretazione presente che diamo alla vita trascorsa.

Ma in questo romanzo la voce narrante non cerca un significato. Un tentativo in tal senso resta solo una tentazione che di rado traspare fra le pagine del volume. Gli episodi trattati sono, difatti, sì una selezione volontaria fra tanti avvenimenti, ma il criterio della scelta non è l'intenzione di presentarsi con il «vestito della festa». Questa scelta è motivata; infatti «l'abito più adatto non è chiuso nell'armadio, non è quello confezionato apposta per essere esibito» (p. 101); in altre parole l'abito necessario alla narrazione non è quello scelto secondo criteri più o meno generici di coerenza o bellezza narrativa ma è proprio quello che non si esibirebbe mai, il più privato.

Il fatto che la possibilità del narrare derivi dal presentarsi della voce narrante in una maniera che solitamente è tenuta celata agli altri ed a sé, rende *Tutti gli altri* un libro estremamente intimo. Di un'intimità che traspare facilmente nei particolari sempre presenti, nelle favole, nei pensieri inconfessati con tutto il loro carico di tristezza, carnalità, forza profondamente dionisiaca che – fra l'altro – apporta una intensità particolare a determinate sequenze narrative. A dimostrazione di ciò si noti che sono appunto gli episodi incentrati su questa intimità – sia nella descrizione del dolore sia nella capacità di svelare sentimenti legati a situazioni complesse come la tossicodipendenza legata al sentimento amoroso – ad essere i più riusciti dal punto di vista e stilistico e narrativo. Portando con sé una giusta carica emotiva che però non sfocia in un mero espressionismo mimetico, sono i meglio funzionanti poiché sono i più fedeli alla vocazione e funzione di disvelamento che la narrazione possiede in questo libro.

Compendiando: il narratore si racconta le fiabe della sua vita ma, facendo ciò – poiché l'abito narrativo che indossa non è quello che si è cucito in modo da presentarsi decentemente agli altri – esse diventano progressivamente una narrazione di altro da sé; il loro statuto passa dall'essere mitologia personale ad apparire

come un tessuto od oggetto narrativo. E in questo senso si comprende come, anche qui dopo *Dettato* (ma ora per motivi diversi), un libro che potrebbe sembrare al lettore di stampo autobiografico in definitiva non lo è assolutamente.

In modo epigrafico tutto ciò può essere espresso con «Scrivi col tuo sangue, e ti accorgerai che il tuo sangue è spirito», una frase riportata nel libro da *Così parlò Zarathustra*.

Da questo punto di vista, *Tutti gli altri* potrebbe sembrare al lettore un romanzo di formazione. Non lo è certamente. Quella capacità-funzionalità di discernimento e selezione dei fatti raccontati, ovvero quella connotazione sapienziale della voce narrante che espone il proprio vissuto, è già naturalmente insita nella persona narrante (che è poi il personaggio principale del libro stesso) sin dalla fanciullezza. Ed al contrario la voce narrante, ormai adulta, non si considera come tale: «quelli come noi, [...] che invecchiano ma non si mutano in adulti» (p. 39).

Tuttavia la fondamentale continuità fra la persona narrante finale e il personaggio colto nella sua fanciullezza è proprio l'attitudine alla narrazione. Il capitolo *Pinocchio*, il primo del libro, si apre per l'appunto con la descrizione di una circostanza in cui la bambina racconta. «Era un sabato della seconda elementare ed Elisa non voleva saperne di prendere sonno. “Dai ancora una”. “Non ne ho più”. “Inventala! Una che sai tu” [...] Tirai un sospiro: “Va bene [...]”» (p. 9).

Poiché la condizione iniziale e quella finale del personaggio (che è contemporaneamente colui che narra e colui che è narrato) rimane sostanzialmente invariata, ciò impedisce al libro di essere un romanzo di formazione. La narrazione quindi potrebbe al più apparire come la progressiva perdita di una condizione iniziale ottimale (la bambina) e una speculare riacquisizione delle stesse qualità perse in precedenza; acquisizione sancita in seguito nel momento in cui la bambina, ormai adulta, riprende a narrare.

Ma, a ben vedere, anche questa posizione lascia interdetti quando si nota che in verità il personaggio non ha mai smesso di

raccontare storie. Non c'è una vera e propria perdita delle caratteristiche infantili nel corso della crescita. La bambina-donna rimane ancorata al suo *imprinting* originario ed esso solo alle volte viene adombrato dal dato della vita, dai fatti. Quella che sembra la crescita della bambina è solo un fenomeno superficiale. Anche la sessualità, strettamente legata alla corporeità, è presente già nella bimba ancora piccola. Quindi una sessualità che è legata alla corporeità e quest'ultima alla morte; la morte a sua volta accompagna la coscienza della protagonista fin da quando è giovanissima. È possibile, cioè, sottolineare come la bambina sia un personaggio narrativo che associ inevitabilmente il corpo alla morte; si evince ciò dai seguenti passi: «L'ossessione della morte è l'ossessione del corpo» (p. 89); oppure ancora «Accorgersi che il proprio corpo è il linguaggio e che in esso noi leggiamo costantemente della fine» (p. 64); e appunto così si apre il secondo capitolo del libro (luogo in cui il personaggio principale è ancora molto giovane) «I morti da bambino non te li fanno vedere» (p. 11).

La prospettiva che si è esaminata fino ad ora mette in luce una struttura fondamentale e profonda del narrare (cioè il punto di vista retrospettivo) ma in questo modo si tenderebbe a dare una visione parziale del libro. Si corre il rischio, in altri termini, di credere il libro tutto incentrato esclusivamente sull'io narrante.

Non sarà tuttavia certamente sfuggito che, al contrario, il titolo indirizza verso una rotta apparentemente opposta. *Tutti gli altri* sono nel libro della Matteoni appunto *altri*, non c'è solamente un tipo solo di *altrø*. Tanti quanti sono gli altri da sé tanti sono i sentimenti messi in campo dalla protagonista per esprimere tale relazione. Sottolineiamo anche che, per quanto la protagonista ripeti spesso che la propria solitudine è un valore, in realtà essa non è mai sola; è sempre presente un animale, il padre, la madre, un ragazzo, un amico, un uomo a tenere vive le riflessioni della protagonista. L'esaltazione della solitudine ricorda da lontano le numerose bugie che Zeno Cosini si racconta per tutte la *Coscienza*; ed è una menzogna svelata come tale anche in uno dei passaggi

più riusciti (uno di quelli più carichi di dolore di cui si accennava in precedenza). Leggiamolo:

Daniele, il mio migliore amico, si era ucciso in luglio, con il gas di scarico dell'auto. [...] Come avrei *ricordato*? Come avrei spogliato dalla nostalgia la mia esigua giustizia? *Lo raccontavo a tutti ciò che era successo quell'estate*, con una foga maniacale, mal celando la paura in un distacco grossolano. Tu [Matteo, uno dei due cugini della protagonista] dicesti semplicemente che lo rispettavi. [...] C'era questa gioia serena che mettevi nei rapporti, senza giudizi di sorta, che calmava il mio modo impulsivo di agire. La parola per dirti è "bontà", un vocabolo svilito nel sinonimo di un fare ingenuo, approssimativo [...]. In te riacquistava il suo valore: *lo stare da pari a pari con gli altri e con l'esistenza, lo stare aperti*. Ti rividi nel mese di settembre [...] ti ricoveravano d'urgenza a Firenze per un incidente d'auto [...] (p. 77).

La bontà di Matteo è nel suo modo di "stare" con tutti gli altri; il valore positivo della relazione con il mondo è tutto qui e sovrasta per la sua semplicità gli altri screzi che la protagonista ha con il mondo.

luca.abbattista@gmail.com

Testi citati

Iacopo Barison, 2014, *Stalin+Bianca*, Tunué, Latina.

Giovanni Boccaccio, 1951, *Genealogie deorum gentilium libri*, Laterza, Bari.

Anna Clara Bova, 2007, *Del mito e della poesia*, Graphis, Bari.

Orazio Labbate, 2015 *Lo Scuru*, Tunué, Latina.

Jacques Lacan, , 1974, *Scritti*, Einaudi, Torino.

Francesca Matteoni, 2014, *Tutti gli altri*, Tunué, Latina.

Sergio Peter, 2014, *Dettato*, Tunué, Latina.

Friedrich Schiller, 1993, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, TEA, Milano.